



**Thèse présentée par
HAMADOU MANDÉ**

**UNIVERSITÉ DE
OUAGADOUGOU**

**CONTRIBUTION DES FESTIVALS ET DES
STRUCTURES
DE FORMATION EN ARTS VIVANTS AU
DÉVELOPPEMENT
SOCIO-ÉCONOMIQUE DU BURKINA FASO**

**8 décembre
2011**



UNIVERSITÉ DE OUAGADOUGOU

UNITÉ DE FORMATION ET DE RECHERCHE EN LETTRES, ARTS ET COMMUNICATION
(UFR/L.A.C.)

DÉPARTEMENT : LETTRES MODERNES

OPTION : ETUDES THÉÂTRALES

SUJET

**CONTRIBUTION DES FESTIVALS ET DES STRUCTURES
DE FORMATION EN ARTS VIVANTS AU DÉVELOPPEMENT
SOCIO-ÉCONOMIQUE DU BURKINA FASO**

Travail en vue de l'obtention du Doctorat Nouveau Régime
ès Lettres et Sciences Humaines

Présenté par

HAMADOU MANDÉ

Sous la Direction de

PROFESSEUR JEAN-PIERRE GUINGANÉ

Professeur titulaire d'études théâtrales à l'Université de Ouagadougou

PRÉSIDENT DU JURY

Pr VALY SIDIBÉ

*Professeur titulaire d'études théâtrales
à l'Université de Cocody*

RAPPORTEUR

Pr SALAKA SANOU

*Professeur titulaire de littérature africaine
à l'Université de Ouagadougou*

MEMBRES DU JURY

Pr PIERRE MÉDÉHOUGNON

*Maître de Conférences d'études théâtrales
à l'Université d'Abomey-Calavi*

Pr YVES DAKOUCO

*Maître de Conférences de sémiotique
à l'Université de Ouagadougou*

DATE DE SOUTENANCE : 8 décembre 2011

SALLE : Amphithéâtre Jean-Pierre-Guingané de l'Université de Ouagadougou

DÉDICACE

À la mémoire du Pr Jean-Pierre Guingané

Professeur,

Le destin a voulu que vous ne soyez pas là au moment où nous nous présentons devant les jurés pour défendre notre œuvre. Sachant toute l'attente que vous fondiez sur ce travail et l'investissement qui a été le vôtre pour nous permettre de le réussir, je vous dédie cette thèse en formulant le vœu d'être toujours digne de votre estime !

CODESRIA - BIBLIOTHÈQUE

EXERGUE

« Pour nous, les arts forment une portion du bien-être de la société au même titre que la liberté. La musique et les plaisirs du théâtre agissent puissamment sur le bonheur social et méritent par là protection et encouragement du gouvernement.

Les arts ont d'abord et avant tout besoin de liberté, mais aussi d'aide et de protection. Ici, les arts jouissent de la liberté et ne sont pas encouragés : ils sont dans l'état le plus déplorable. Ailleurs, ils sont encouragés mais une censure puissante oppresse ces formes élevées de l'expression humaine. L'enjeu est grand. Il mérite qu'on s'y intéresse.¹»

¹ Dominique LEROY.- Économie des arts du spectacle vivant.-Paris, Economica, 1980, p.1.

REMERCIEMENTS

Nous voulons, du fond du cœur, rendre un grand hommage au Pr Jean-Pierre Guingané qui a dirigé ce travail de thèse et qui n'a ménagé aucun effort pour nous permettre de réussir ce stimulant parcours de combattant.

Nous exprimons notre gratitude au Pr Salaka Sanou qui a accepté prendre le relais dans l'encadrement de ce travail à la suite de la disparition subite du Pr Jean-Pierre Guingané. Sa grande disponibilité, ses conseils avisés, ses publications sur le spectacle et son sens de l'écoute nous ont édifié.

Nous remercions vivement les autres enseignants du département de Lettres Modernes qui ont assuré avec satisfaction notre formation de 3^e cycle à l'Université de Ouagadougou.

Nos remerciements vont également à l'endroit de la direction de l'UFR-LAC ainsi qu'aux premiers responsables de l'Université de Ouagadougou pour leur constant soutien.

Ayant bénéficié d'une subvention pour la rédaction de thèse du Conseil pour le Développement de la Recherche en Sciences Sociales en Afrique (CODESRIA), nous ne pouvons manquer à ce devoir de reconnaissance à l'endroit de cette institution panafricaine dont le soutien a été déterminant dans la finalisation de cette recherche. En plus de la bourse qu'elle nous a accordée, cette institution nous a permis de renforcer nos capacités méthodologiques grâce à son atelier régional organisé en juillet 2009 à Lomé, au Togo.

Nous exprimons également notre reconnaissance à la Coopération Chinoise au Burkina Faso dont le soutien financier nous a permis de renforcer notre documentation et de conduire à terme nos travaux de recherche.

Merci au Pr Lupwishi Mbuyamba et à M. Maté Kovacs de l'Observatoire des Politiques Culturelles en Afrique (OCPA), pour les encouragements et le soutien en documentation.

Nos remerciements à Marina et à Andrea Trivero pour l'intérêt qu'ils ont porté à ce travail et pour les moments passés à sa rédaction dans leur résidence de Pettinengo.

Que les responsables des festivals et des structures culturelles, les artistes, les responsables du Ministère en charge de la Culture, qui nous ont prêté une oreille attentive, trouvent ici l'expression de notre sincère reconnaissance.

Aux parents, à Aguiratou Mandé, à madame Yolande Guingané, aux amis et aux collègues de l'encadrement pédagogique qui nous ont toujours prodigué conseils et encouragements, nous réitérons nos sincères remerciements.

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

ADECUSS	:	Association Pour le Développement Économique, Culturel et Social du département de Séguénéga
AFAA	:	Association Française d'Action Artistique
AGAC	:	Arts, Gestion et Administration Culturelles
AIF	:	Agence Intergouvernementale de la Francophonie
AOF	:	Afrique Occidentale Française
ASAMA	:	Association pour la Sauvegarde des Masques
ATB	:	Atelier Théâtre Burkinabè
BAD	:	Banque Africaine de Développement
CACAO	:	Concertation des Acteurs Culturels de l'Afrique de l'Ouest
CALAHV	:	Cercle d'Activités Littéraires et Artistiques de Haute Volta
CAP	:	Certificat d'Aptitude Professionnelle
CAPO	:	Concours des Arts du Primaire de Ouagadougou
CASEO	:	Concours des Arts du Secondaire des Etablissements de Ouagadougou
CB-IIT	:	Centre Burkinabè de l'Institut International de Théâtre
CDC	:	Centre de Développement Chorégraphique
CEBNF	:	Centre d'Education de Base Non Formelle
CENASA	:	Centre National des Arts du Spectacle et de l'Audiovisuel
CFRAV	:	Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants
CGCT	:	Code Général des Collectivités Territoriales
CITO	:	Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou
CNAM	:	Conservatoire National des Arts et des Métiers

CNE	:	Caisse Nationale d'Épargne
CNR	:	Conseil National de la Révolution
CNSS	:	Caisse Nationale de Sécurité Sociale
COCRAD	:	Compagnie de Création des Arts Dramatiques
CPL	:	Centre Populaire des Loisirs
CSLP	:	Cadre Stratégique de Lutte Contre la Pauvreté
CSMOD	:	Cadre Stratégique de Mise en Œuvre de la Décentralisation
DDC	:	Dialogues de corps
DEA	:	Diplôme d'Etudes Approfondies
EAGEMO	:	Ensemble Artistique du Génie Militaire de Ouagadougou
EARTB	:	Ensemble Artistique de la Radio- Télévision du Burkina
ECG	:	Espace Culturel Gambidi
EMO	:	Ecole de Musique de Ouagadougou
ENAM	:	Ecole Nationale d'Administration et de Magistrature
FESPACO	:	Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou
FESTAC	:	Festival des Arts et de la Culture
FESTICLAC	:	Festival des Centres de Lecture et d'Animation Culturelle
FESTIMA	:	Festival International des Masques et des Arts
FITD	:	Festival International de Théâtre pour le Développement
FITHEB	:	Festival International de Théâtre du Bénin
FITMO/FAB	:	Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou/Festival des Arts du Burkina
FMI	:	Fonds Monétaire International

FNASS	:	Festival National des Arts du Secondaire et du Supérieur
FNPC	:	Fonds National de Promotion Culturelle
FNTS	:	Festival National de Théâtre Scolaire
GPNAL	:	Grand Prix National des Arts et des Lettres
GPT	:	Groupe de Promotion Théâtrale
Hab.	:	Habitants
IADM	:	Initiative d'Allègement de la Dette Multilatérale
INA	:	Institut National des Arts
INSD	:	Institut National de la Statistique et de la Démographie
JAO	:	Jazz à Ouaga
LIPDHD	:	Lettre d'Intention de Politique de Développement Humain Durable
MCAT	:	Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme
MASA	:	Marché Africain des Arts du Spectacle
MCA	:	Millenium Challenge Account
MCTC	:	Ministère de la Culture, du Tourisme et de la Communication
MJCO	:	Maison des Jeunes et de la Culture de Ouagadougou
NAK	:	Nuits Atypiques de Koudougou
NORAD	:	Agence de la Coopération Norvégienne
OCDE	:	Organisation de Coopération et de Développement Economique
PAS	:	Programme d'Ajustement Structurel
PIB	:	Produit Intérieur Brut
PNC	:	Politique Nationale de la Culture

PNUD	:	Programme des Nations Unies pour le Développement
PPTE	:	Pays Pauvres Très Endettés
RCI	:	République de Côte d'Ivoire
RDC	:	République Démocratique du Congo
REFAT	:	Réseau des Festivals Africains de Théâtre
RETIC	:	Rencontres Théâtrales Internationales du Cameroun
RIFAO	:	Rencontres Internationales des Femmes Artistes à Ouagadougou
SIAO	:	Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou
SITHO	:	Salon International du Tourisme et de l'Hôtellerie de Ouagadougou
SNC	:	Semaine Nationale de la Culture
TF	:	Théâtre de la Fraternité
TOD	:	Textes d'Orientation de la Décentralisation
TVA	:	Taxe sur la Valeur Ajoutée
UA	:	Union Africaine
UEMOA	:	Union Economique et Monétaire Ouest Africaine
UFR/LAC	:	Unité de Formation et de Recherche en Lettres, Arts et Communication
UNEDO	:	Union des Ensembles Dramatiques de Ouagadougou
UNESCO	:	Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Quelques indicateurs sociaux du Burkina Faso en 2005	37
Tableau 2 : Classement IDH du Burkina Faso de 2000 à 2007.....	38
Tableau 3 : Liste des festivals internationaux d'arts vivants organisés au Burkina Faso	144
Tableau 4: Récapitulatif des thèmes d'édition des festivals d'arts vivants	173
Tableau 5 : Caractéristiques du public des festivals d'arts vivants	176
Tableau 6 : Récapitulatif des moyennes de participations aux éditions des festivals	248
Tableau 7 : Formations organisées par des festivals d'arts vivants.....	260
Tableau 8 : Bilan indicatif des structures de formation (2003 à 2008)	266
Tableau 9 : Estimation des emplois et postes de bénévoles	280
Tableau 10: Thèmes abordés au festival Dialogues de Corps.....	284
Tableau 11 : Thèmes abordés au FITMO, au FITD et aux Récréatras.....	284
Tableau 12 : Thèmes abordés au festival Waga Hip Hop.....	286
Tableau 13 : Budgets prévisionnels et budgets effectifs de quelques festivals	300
Tableau 14 : Fonds mobilisés par quelques festivals d'arts vivants.....	304
Tableau 15 : Taux des financements par source des festivals d'arts vivants.....	315
Tableau 16 : Taux des dépenses par rubrique des festivals	327
Tableau 17: Estimation de la participation du public aux festivals d'arts vivants	361

LISTE DES FIGURES

Figure 1: Carte physique du Burkina Faso avec les pays voisins	32
Figure 2: Evolution du budget du Ministère de la Culture de 1996 à 2008.....	108
Figure 3: Répartition par localité des projets financés par le PSIC	115
Figure 4: Localisation des festivals et des structures de formation.....	122
Figure 5: Répartition des festivals dans les 13 régions du Burkina Faso.....	147
Figure 6: Répartition des festivals internationaux dans l'année	149
Figure 7: Flux de base de l'information culturelle dans le processus de création.....	245
Figure 8: Participation des artistes au FITD.....	250
Figure 9: Participation des artistes aux NAK.....	251
Figure 10: Budgets prévisionnels et budgets réels des NAK de 1996 à 2006	302
Figure 11: Evolution du financement des NAK de 1996 à 2006	306
Figure 12: Evolution du financement du FITD de 1988 à 2008	308
Figure 13 : La répartition du financement par source	321
Figure 14: Dépenses par rubrique des festivals.....	332
Figure 15 : Répartition des dépenses par rubrique.....	337

INTRODUCTION GÉNÉRALE

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Les arts vivants couvrent un domaine assez vaste et regroupent des formes artistiques variées. Au Burkina Faso, les plus connus sont le théâtre, les danses traditionnelles et contemporaines, les musiques modernes et traditionnelles, la danse des masques, les chorales, les contes et les marionnettes. La plupart de ces arts existent et connaissent une popularité grâce aux structures de formation et à la tenue de festivals qui leur sont dédiés. De nos jours, le Burkina Faso compte une soixantaine de festivals et une dizaine de structures permanentes qui développent des activités de formation en arts vivants. Ce dynamisme artistique confère au pays un rayonnement culturel important qui fait la fierté des autorités politiques et des citoyens.

Les arts vivants remplissent une fonction d'utilité publique. Cependant, les activités artistiques qui sont essentiellement l'œuvre de promoteurs culturels privés au Burkina Faso se tiennent dans un contexte caractérisé par une quasi-inexistence de subventions publiques et du mécénat. Considérées à tort comme des activités exclusivement distractives, les arts vivants bénéficient très rarement de soutien financier des pouvoirs publics ou des citoyens nantis pour qui les investissements dans les activités artistiques sont des fonds perdus. Pourtant, aucune étude sérieuse justifiant une telle perception n'existe, à notre connaissance, dans le contexte burkinabè.

Comment peut-on comprendre une telle attitude quand on sait que la culture et les arts constituent les bases fondamentales de l'identité d'un peuple ? Une telle perception des choses ne serait-elle pas liée à une méconnaissance de l'impact réel de ces activités sur le développement social et économique du pays ?

Dans les pays comme le Burkina Faso, le déficit d'informations et d'études d'impact sur les activités culturelles constitue un obstacle à leur épanouissement et à leur promotion. L'absence de lisibilité limite les initiatives

et les capacités d'actions. C'est ce qui fait dire qu'« *il y a donc urgence à lancer un programme de travail sur les aspects économiques de la culture dans les pays du Sud car l'absence d'informations disponibles pour la puissance publique comme pour les professionnels est l'un des freins au développement de leurs industries de la culture*¹ ».

En effet, dans le cas du Burkina Faso, l'absence d'informations sociologiques et économiques sur les festivals et les structures de formation est particulièrement préoccupante. C'est pourquoi la présente recherche vise à réduire ce déficit, en apportant des éléments de réponse aux questions posées. Passer des affirmations de principe à une analyse pratique portée par des données empiriques, telle est l'ambition qu'elle se donne.

La problématique de cette recherche nous conduit non seulement à explorer les conditions d'existence d'activités culturelles que sont les festivals et structures de formation en arts vivants, mais surtout à analyser leur apport au développement de la société. Il s'agira de répondre à la question suivante : ***Les festivals et les structures de formation d'arts vivants contribuent-ils au développement socio-économique du Burkina Faso ?***

Dans cette partie introductive, nous évoquerons particulièrement la pertinence du sujet, la clarification des concepts clés, la revue de la littérature sur l'économie de la culture et des arts, les objectifs et hypothèses de ce travail de recherche ainsi que la méthodologie adoptée.

1. INTÉRÊT DE LA RECHERCHE

Cette recherche vise à montrer l'impact des arts vivants sur la société burkinabè. Elle veut aider à dissiper les préjugés qui réduisent les arts à de simples pratiques de divertissement n'ayant aucun impact sur le développement

¹ Francisco d'Almeida et Marie Lise Allemand. *Les industries culturelles des pays du sud*. Paris : AIF, Août 2004, p.5.

d'un pays et amener les décideurs publics ainsi que les citoyens à avoir une approche raisonnée de l'investissement dans les arts et la culture.

Ce travail présente, à nos yeux, un triple intérêt : scientifique, culturel et personnel. Sur le plan scientifique, cette étude se veut une contribution à la réflexion sur les pratiques artistiques et leur influence sur le développement de la société. Nous voulons contribuer au renforcement de la recherche sur les arts vivants au niveau national, car nous pensons qu'une des raisons du manque d'engouement pour la recherche sur les activités artistiques et culturelles réside dans la difficulté à disposer d'informations précises, surtout statistiques, sur ces activités. En œuvrant à rassembler, à partir de sources éparses, des données primaires sur les festivals et les structures de formation en arts vivants, ce travail vise à susciter l'intérêt de la recherche sur la socio-économie des arts vivants au Burkina Faso.

Sur le plan culturel, cette étude souhaite participer au développement des activités artistiques dans le pays. En cherchant à faire connaître l'impact réel des activités culturelles, comme les festivals et la formation artistique, sur le développement socio-économique, elle veut changer la perception négative que bon nombre de personnes, dont des responsables au niveau étatique, ont des investissements dans le secteur culturel. Nous espérons, par cet apport, susciter un intérêt plus accru pour les activités artistiques et partant, pour le développement de la culture dans son ensemble.

Au niveau personnel, cette réflexion sur les arts vivants est une occasion de réaffirmer notre intérêt pour les arts et la culture. Notre goût pour les arts remonte à notre passage à l'école primaire où un de nos maîtres avait su nous donner les prémices de ce qui allait devenir notre amour pour les arts. Cela s'est poursuivi au lycée à travers les mouvements de jeunesse et les troupes scolaires avec lesquelles nous avons participé aux compétitions artistiques nationales de

l'époque, dans le cadre d'abord du Festival National de Théâtre Scolaire (FNTS), puis du Festival National des Arts du Secondaire et du Supérieur (FNASS). Ces activités se prolongeaient pendant les vacances scolaires au village par des soirées et des semaines culturelles. Arrivé à Ouagadougou en 1988 pour nos études supérieures, nous avons adhéré à une troupe officielle, le Théâtre de la Fraternité de Jean-Pierre Guingané. Aujourd'hui, nous poursuivons les activités culturelles dans le secteur de l'éducation et de la recherche où nous travaillons à la formation et à l'encadrement artistiques des jeunes.

En choisissant comme sujet de recherche, la «*Contribution des festivals et des structures de formation en arts vivants au développement socio-économique du Burkina Faso*» pour notre thèse de doctorat, nous avons voulu mener une réflexion utile sur un domaine qui nous tient particulièrement à cœur. Il s'agit donc d'une recherche de type fonctionnel qui vise à explorer le rôle socio-économique des festivals d'arts vivants et des structures de formation dans l'action de développement national.

Ce travail se fixe pour but de faire découvrir, par la description, l'explication et l'analyse, la réalité des festivals et des structures de formation en arts vivants ainsi que leur impact sur le développement social et économique du Burkina Faso. Il s'inscrit dans la recherche sur les arts vivants en s'inspirant des travaux menés en sociologie, en économie et en socio-économie des arts vivants. Il ne serait pas superflu de préciser que l'objet de cette recherche exclut les arts plastiques, cinématographiques et audiovisuels qui ne sont pas des arts vivants bien qu'ils entretiennent des liens étroits avec ceux-ci.

Notre intérêt sera porté essentiellement sur l'impact socio-économique des festivals et des structures de formation dans le domaine des arts vivants. Mais, avant toute analyse, ne serait-il pas convenable de clarifier, au préalable,

les notions de *festival*, de *structure de formation*, d'*arts vivants* et de *développement socio- économique* ?

2. CLARIFICATION DES CONCEPTS-CLÉS

Il ne s'agit nullement de donner à ces concepts une signification immuable, mais plutôt de préciser le sens dans lequel ils seront employés dans la présente recherche.

Le terme *festival*, dans le contexte burkinabè, semble faire référence à toutes les formes d'animation populaire ayant un caractère forain. C'est ainsi que même les manifestations qui ne présentent pas de spectacles se voient attribuées la dénomination de *festival*. Il est alors question de « festival de l'arachide », « festival de l'igname », « festival de la pomme de terre », « festival du poulet », etc. Bien que dotés d'un contenu culturel et renvoyant à l'idée de fête, ces manifestations diffèrent nettement des festivals qui vont au-delà de la simple fête pour proposer des spectacles. Ces appellations tendent à dénaturer le *festival* qui est, avant tout, une activité artistique et culturelle.

Si le terme *festival* est un emprunt au niveau de la culture africaine, les manifestations qui lui sont apparentées par leur contenu et par leur forme d'organisation sont nombreuses. En effet, les fêtes et rites de fin de saison hivernale comme les « basga », les « yaaré », le « naab-yitkiugou » dans le plateau mosi, ou encore, « le jomelè » dans les villes et villages de l'ouest du pays pourraient être assimilés à des festivals, au regard de leur contenu artistique et des manifestations festives qui les matérialisent. En effet, ces activités se déroulent de manière périodique, dans un cadre délimité, allient distraction, formation et échanges culturels. Nous pouvons noter que le festival comme activité artistique n'est donc pas une pratique entièrement méconnue des sociétés traditionnelles burkinabè si l'on s'en tient aux contenus culturels. Mais le

concept de *festival* ne se limite pas seulement à l'existence d'un contenu artistique.

Au Burkina Faso, le *festival* est la résultante d'une volonté des artistes et de leurs promoteurs, soucieux de se ménager des espaces de création, de formation et de diffusion. C'est ce qui fait dire à nombre d'entre eux que le festival est avant tout «*une manifestation culturelle, un lieu d'exposition, de rencontres et de travail entre artistes d'origines diverses*¹».

Le *festival* peut alors être appréhendé comme une occasion offerte aux artistes et aux publics de se rencontrer pour célébrer les arts et la culture. Cela exclut du même coup les foires marchandes destinées à la promotion de produits agricoles. Le *festival*, tel que l'entend ce travail, doit avoir une programmation précise, régulière et se fonder sur un ou plusieurs domaines artistiques dont il assure la promotion. Il doit être un cadre de distraction et de travail qui permet aux artistes et aux populations de se rencontrer et de s'enrichir mutuellement à travers les spectacles, les ateliers de formation et les fora. Les festivals d'arts vivants sont des moments forts d'expression artistique. Ils sont un concentré de manifestations et de productions artistiques issues de divers horizons, programmées sur un temps limité.

Les *structures de formation* en arts vivants sont des cadres au sein desquels sont développées des activités de formation liées aux arts et aux métiers artistiques. Ce sont essentiellement les écoles, les instituts, les centres d'études et bien sûr les ensembles artistiques qui jouent la fonction de troupes écoles. Les critères d'identification de ces structures de formation artistique dans le contexte actuel du Burkina Faso sont, entre autres, la continuité de l'action de formation, les contenus des programmes et le caractère organisé de la formation.

¹Enquête auprès des artistes dans le cadre de cette recherche.

Ce faisant, les structures de formation dont nous ferons cas dans cette recherche sont de deux ordres : les structures permanentes de formation (écoles, instituts, centres de formation, centres culturels) et les structures non permanentes de formation (ensembles artistiques, structures de production et de diffusion, festivals, ateliers et rencontres professionnelles).

Il convient de préciser que le caractère permanent ou non permanent est lié à l'activité de formation et non à la nature de la structure au sein de laquelle cette formation est donnée. Une structure qui ne développe pas de programme de formation de façon permanente peut donc être considérée comme non permanente dans l'activité de formation. C'est le cas des ensembles artistiques ou de certaines structures de promotion.

Le concept d'*arts vivants*, forgé pour caractériser les arts de la scène, permet une distinction entre ceux-ci et les arts visuels, audiovisuels ou plastiques. Les arts vivants, également désignés par le terme arts du spectacle vivant, correspondent aux arts qui nécessitent la présence physique d'au moins un artiste sur scène pour leur réalisation. Contrairement aux arts visuels qui sont conçus à partir d'images, les arts vivants sont produits par des êtres vivants.

En France, le spectacle vivant est encadré par la loi de 1999 qui la conditionne à l'existence d'une rémunération des artistes ou de l'artiste se produisant sur scène. Cette définition nous semble restrictive pour être appliquée au contexte africain.

Il existe également des définitions qui mettent l'accent sur l'existence d'un temps, d'un lieu, d'une action et d'un public. Les arts vivants sont des créations de l'éphémère. Ils sont rythmés par le flot du temps.

Le point de jonction de ces différentes approches est l'existence d'une action artistique produite par un ou des artistes physiquement présents sur scène.

Nous inspirant de ces définitions et nous référant au contexte africain, nous retiendrons que les *arts vivants* concernent toutes les formes de représentation ou de présentation spectaculaires exécutées par un ou plusieurs artistes devant un public. Cette définition, plus large, prend en compte tous les arts traditionnels et modernes réunissant ces caractéristiques.

Le concept de *développement socio-économique* est le produit d'une composition prenant en compte le social et l'économique. Il fait allusion à la production de biens matériels (économiques surtout) et immatériels (sociaux). Pour bien le définir, il convient de partir de la notion même de développement, conçu comme un progrès de la société et désignant l'ensemble des transformations techniques, sociales, économiques et culturelles qui accompagnent la croissance de la production. Le développement est la matérialisation structurelle et qualitative de la croissance et peut être associé à l'idée de progrès économique. Comme le confirme Suzanne Tremblay, « pendant une longue période de temps, les principes de l'économie élaborés par les premiers théoriciens de l'économie classique, soit Adam Smith (1723-1790), David Ricardo (1772-1823) et Jean-Baptiste Ray (1767-1832), ont servi de base aux théories du développement économique et du développement tout court, puisqu'à cette époque, le développement sera assimilé au développement économique ¹ ».

Le concept de développement prend des sens spécifiques suivant les domaines dans lesquels il est appliqué. Suzanne Tremblay soutient dans ce sens que ce concept est polysémique car il évoque plusieurs dimensions à la fois

¹ Suzanne Tremblay. Du concept de développement au concept de l'après-développement : trajectoire et repères théoriques. Université du Québec à Chicoutimi, p.13

théoriques et même idéologiques. Le développement est un « *phénomène total qu'il faut embrasser dans sa totalité aussi* ¹ », fait remarquer Joseph Ki-Zerbo.

Si, au départ, il a semblé être une exclusivité du domaine économique, très vite il s'est élargi pour englober tous les aspects de la vie socio-économique et culturelle prenant, de ce fait, un caractère universel. Des notions spécifiques se sont rattachées à cette approche globale. Ainsi, la notion de *développement intégral*, qui en est une résultante, se présente comme une transformation qualitative des conditions d'existence de l'humain, tenant compte de tous les secteurs d'activités et de l'environnement dans lequel il vit. Elle est proche du concept de *développement endogène* considéré par Philippe Aydalot comme une approche contemporaine du développement socio-économique basée sur la dynamique interne du milieu. En somme, « *une approche territoriale du développement plus qu'une théorie de la croissance économique*.² ». Joseph Ki-Zerbo prévient que le développement ne procède pas d'un mimétisme et qu'il faut refuser tout modèle linéaire en évitant de « *se laisser enfermer dans le réductionnisme economiciste*³ » car, on ne peut se développer qu'« *en tirant de soi-même les éléments de son propre développement* ⁴ ». Pour lui, tout le monde s'est développé de façon endogène bien que le concept de *développement endogène* ait eu du mal à être accepté au sein des instances internationales, y compris l'UNESCO qui sera pourtant à la base de la vulgarisation du concept de *développement culturel*. D'abord défini dans les limites de la conservation du patrimoine et de la création artistique, le *développement culturel* s'est ensuite étendu à l'ensemble des politiques prenant en compte l'éducation, la communication, l'environnement, la science, pour s'imposer comme une

¹ Joseph Ki-Zerbo. *À quand l'Afrique ?*, Entretien avec René Holenstein. Éditions de l'Aube 2003, p.173.

² Philippe Aydalot. *Économie régionale et urbaine*. Paris: Economica, 1985, p.144.

³ Joseph Ki-Zerbo, *Op. Cit*, p.172

⁴ Joseph Ki-Zerbo, *Op. Cit*, p.173

composante fondamentale du *développement intégral*. Selon Iulia Nechifor, la notion de *développement culturel* intègre à la fois « *une dimension éthique, une dimension économique et sociale, une dimension individuelle et communautaire et une dimension politique* ¹ ». Le *développement culturel* a fait l'objet d'une décennie mondiale (1988-1997) adoptée par les Nations Unies avec l'UNESCO comme chef de file de mise en oeuvre.

Le terme *développement* a donc, avec le temps, cédé la place à ceux de *développement durable*, de *développement endogène*, de *développement culturel*, de *développement humain* ou de *développement humain durable*. Dès lors, les indicateurs macroéconomiques cessent d'être les seules valeurs de référence. Leur importance se trouve désormais liée à ce qu'ils apportent à l'amélioration des conditions d'existence des populations. Le développement à contenu essentiellement économique, calculé à partir des indicateurs liés au Produit Intérieur Brut (PIB)², s'efface au profit du développement humain durable, mesurable à partir des indicateurs de l'Indice de Développement Humain (IDH).

L'Indice de Développement Humain est un instrument développé dans les années 1990 par le PNUD (Programme des Nations Unies pour le Développement) pour mesurer le niveau de développement des pays. Il a apporté une nouvelle dimension dans la mesure du développement en prenant en compte

¹ Iulia Nechifor est auteur d'une étude intitulée *Culture, développement économique et tiers monde*, préparée pour le compte de l'UNESCO en 1998.

² Le PIB est un indicateur économique utilisé couramment pour mesurer le niveau de production. Il se définit comme étant la valeur totale de la production interne des biens et services dans un pays donné au cours d'une année donnée par les agents résidents à l'intérieur du territoire national. C'est également la mesure du revenu provenant de la production dans un pays donné. Le PIB et la croissance ont été pendant longtemps les deux indicateurs majeurs de l'analyse économique des pays.

des aspects comme le bien-être individuel et collectif, qui n'étaient pas évalués par les précédents instruments¹.

L'IDH intègre la notion de *développement durable*, comprise comme étant le progrès qui assure la satisfaction des besoins du monde actuel sans compromettre les chances des générations futures de pouvoir satisfaire également les leurs. Cette conception est la conséquence d'une remise en cause progressive de la vision purement économique du développement, car tout développement doit non seulement être au service de l'humain, mais être également capable de satisfaire de façon durable les besoins des générations actuelles et futures.

Cette compréhension du concept de *développement* correspond à celui du *développement socio-économique* tel que nous l'appréhendons dans la présente étude. Nous considérons qu'un développement se détermine par l'existence d'une croissance soutenue et la capacité de celle-ci à satisfaire durablement les besoins sociaux et culturels des populations. Il doit aboutir à l'édification d'une société de progrès, d'équité et de cohésion sociale. Ce développement prend en compte l'interaction économie et société car il est au service de l'humain. C'est vers ce développement que les politiques sociale, économique et culturelle de nos pays devraient être orientées pour offrir, effectivement, aux populations un meilleur cadre d'épanouissement social.

Cette recherche sur l'impact des festivals et des structures de formation en arts vivants s'intéresse à la problématique du développement socio-économique du Burkina Faso. Les indicateurs qui seront considérés dans cette analyse seront, entre autres, ceux du développement humain durable, car la croissance économique ne peut être bénéfique que dans un contexte où elle permet

¹ L'IDH est calculé à partir de trois indices qui sont celui de la santé-longévité, celui du savoir ou niveau d'éducation et celui du niveau de vie.

l'épanouissement de l'être humain. C'est pourquoi elle prend en compte l'ensemble des facteurs qui concourent à l'amélioration des conditions de vie des populations.

Si l'impact des arts vivants sur le développement mérite d'être connu et reconnu, la place que ces arts doivent occuper et le rôle qui devrait être le leur dans les politiques de développement du pays méritent également d'être clairement définis afin de permettre leur réel épanouissement. Jusqu'à ce jour, leur intégration dans les programmes de développement du Burkina Faso n'est pas effective. Pourtant, les faits nous enseignent que le rayonnement artistique et culturel a, de tout temps, été un facteur déterminant dans l'appréciation des civilisations humaines. Celles qui ont été retenues par l'histoire sont celles qui se sont distinguées par leur génie artistique et qui l'ont transmis en héritage aux générations qui ont suivi. Ainsi, les cités comme Athènes en Grèce, Venise et Florence en Italie, Zanzibar, Tombouctou ou Djenné en Afrique, sont des exemples de prospérité soutenue par une expression culturelle intense. Il n'est pas exagéré de dire que la culture et les arts sont les socles sans lesquels aucune civilisation ne peut se construire et rayonner durablement.

Cette recherche qui porte sur la contribution au développement des festivals et des structures de formation en arts vivants s'inscrit dans le champ de l'économie de la culture et, plus spécifiquement, dans la socio-économie des arts du spectacle vivant. Il est donc utile de rappeler comment ce champ s'est constitué et comment il a évolué au cours de l'histoire.

3. REVUE DE LA LITTÉRATURE SUR L'ÉCONOMIE DE LA CULTURE ET DES ARTS VIVANTS

Selon Françoise Benhamou, le développement du champ culturel comme objet de recherche s'est fait en France, traditionnellement, en opposition à

l'argent. L'approche économique des questions culturelles et le rapprochement entre économie et culture y sont récents. Ils ont été rendu possibles grâce à l'expansion de la science économique, aux conditions du développement de la politique culturelle de l'État et à la reconnaissance de nouveaux métiers de la culture. La culture a commencé à être un secteur sur lequel se fondaient des espoirs d'un développement accéléré par la promotion des emplois culturels et la naissance d'une éthique dans la gestion culturelle.

Pendant longtemps, les arts et l'économie ont été perçus comme étant des domaines totalement opposés. Pour les uns, l'art n'était pas un produit marchand pour être attelé à l'économie et, pour les autres, il n'avait pas une capacité de rentabilité économique. Cette opposition dérivait du rôle que l'on assignait à l'art et à l'artiste dans la société. Analysant le cas du Burkina Faso, Jean Pierre Guingané faisait constater que les artistes burkinabè avaient un rapport difficile à l'économique¹. Pour ceux-ci, l'activité artistique n'était pas à assimiler à une activité économique car l'intérêt des arts se trouve ailleurs que dans une quelconque performance économique. Cette vision des choses rejoint quelque peu celle de ceux qui pensent que l'art ne peut pas être un domaine d'investigation économique. Cette idée a prévalu en Amérique jusqu'aux années 1960 et en Europe jusqu'au tour des années 1980. Elle semble perdurer encore en Afrique.

En effet, peu de chercheurs en Afrique se sont intéressés à ce domaine. Ils semblent n'y avoir pas trouvé un grand intérêt. On peut cependant noter qu'à certains niveaux, la prise en compte de la nécessité d'un changement a été ressentie. C'est le cas du Centre Régional d'Action Culturelle (CRAC) de Lomé où la prise de conscience était telle que les programmes ont été revus de sorte à

¹ Jean-Pierre Guingané fait ce constat dans sa thèse d'État intitulée *Théâtre et le développement culturel en Afrique: le cas du Burkina Faso*.

permettre que des inspecteurs de finances interviennent aux côtés des culturels dans la formation des étudiants. Comme le rappelle si bien Dominique Leroy, « *le temps n'est plus, en effet, où le concept de beau était par essence antinomique à l'utile sous prétexte que « l'aspect qualitatif nous élève au-dessus de la durée, du prix et de toute statistique*¹ ».

En Amérique, c'est autour des années 1960 que l'économie de la culture fait ses premiers pas avec les travaux de William J. Baumol et de William Bowen, qui ont mis en exergue la « maladie des coûts² » qui menaçait la survie du spectacle vivant. Elle allait s'affirmer ensuite comme un champ de recherche avec des travaux qui ont marqué la véritable émergence d'une approche économique de la culture. À l'origine, il s'agissait d'un travail dont la finalité était de montrer la nécessité d'un soutien financier au spectacle vivant. Il eut pour conséquence de poser la question de la spécificité des activités artistiques au regard de l'économie. Cette analyse a beaucoup influencé la littérature sur l'économie du spectacle vivant. Selon Françoise Benhamou, elle se répartit sur deux axes majeurs : la contestation de la pertinence de la maladie des coûts et l'étude des modes de subvention des activités culturelles.

Le premier axe relève l'existence de gains de productivité réels dans ce secteur. Ainsi, contrairement à ce que développe William J. Baumol, il a été démontré qu'une meilleure conception des salles de spectacle, la diffusion télévisée ou radiophonique ainsi que les enregistrements font qu'une même

¹ Dominique Leroy. *Economie des arts du spectacle vivant, essai sur la relation entre l'économie et l'esthétique. Economica*, 1980, p.2

² La « maladie des coûts » révélée par William J. Baumol et William Bowen montre la spécificité du domaine du spectacle vivant en matière de productivité. Elle montre, par exemple, que pour jouer le Tartuffe, il fallait en 1664 deux heures et douze acteurs. Quatre siècles plus tard, il faut toujours deux heures et douze comédiens. Pendant ce temps, la rémunération des artistes croît, à la hauteur de l'investissement en capital humain que nécessitent les arts et au rythme de l'évolution des salaires dans les différents secteurs de l'économie. Le coût de production d'une pièce croît au rythme de la productivité, alors que le rendement des artistes n'augmente pas. Bowen et Baumol concluent que cette croissance du coût des spectacles vivants justifie sa dépendance croissante des subventions publiques sans lesquelles il ne survivrait pas.

représentation peut être vue par un nombre de spectateurs très important, ce qui relativise le caractère non reproductible attaché au spectacle vivant. Les industries culturelles fournissent ainsi d'importants financements aux spectacles vivants dont elles tirent la matière de leurs produits. Pour ce courant, l'économie de la culture peut trouver, dans ce domaine, de la matière pouvant créer les bases d'échanges économiques de plus en plus dématérialisés. Voulant remettre en cause la « loi de Baumol », cette approche cherche avant tout à démentir le caractère non reproductible des productions artistiques en invoquant l'industrialisation de la culture qui permet, par la captation, de reproduire en série les créations des spectacles vivants et d'élargir le cercle des publics pouvant y avoir accès.

Cette vision, bien qu'elle soit noble dans son intention, nous semble limitée si l'on conçoit le spectacle vivant comme étant celui produit par au moins un artiste, physiquement présent sur scène. Cependant, nous concevons que ses retombées peuvent engendrer de nouvelles formes de productions comme c'est le cas avec l'industrie culturelle.

Le second axe s'intéresse plus à la manière dont sont gérées les subventions à la culture. Il s'attache donc à justifier la pertinence des subventions en démontrant qu'elles permettent l'accès à la culture à un public plus large en proposant des modes de contrôles afin de s'assurer que les subventions seront utilisées conformément aux intérêts du public. Cette approche qui défend la politique des subventions étatiques en montrant la nécessité de leur maintien et en développant des mécanismes de contrôle de leur utilisation ne peut être appliquée, pour l'instant, à la situation du Burkina Faso où les arts ne sont presque pas subventionnés par les pouvoirs publics.

Dans le cadre de cette recherche et au regard du contexte actuel du Burkina Faso, il ne nous semble pas nécessaire d'adopter l'une ou l'autre des

approches qui ne s'appliquent pas ipso facto à toute situation. L'analyse pourrait s'inscrire, ici, dans une troisième voie qui chercherait à montrer que, même dans un contexte où le spectacle vivant n'est pas subventionné par l'État, les activités artistiques contribuent au développement social et économique. Cela affirmerait, non seulement, la nécessité de porter un regard nouveau sur les capacités socio-économiques des activités culturelles, mais permettrait également de repenser le rôle que les pouvoirs publics et les éventuels mécènes locaux devraient jouer dans leur promotion, surtout dans un contexte mondial marqué par une crise des secteurs traditionnels.

L'importance économique des arts n'a pas été de tout temps la préoccupation des chercheurs, économistes ou non. Elle a connu un intérêt croissant à la suite des travaux des institutionnalistes qui se sont attelés à définir l'importance des arts dans la vie économique. Kenneth Boulding voit dans les arts un moyen de création et de diffusion de l'information et John Galbraith lui, table sur l'importance économique croissante que les arts sont appelés à prendre avec le temps.

Mais, ce sont surtout, relève Françoise Benhamou, « *les travaux de William J. Baumol et de William Bowen sur l'économie du spectacle vivant, ceux de Gary Becker sur la consommation des biens dont le goût s'accroît au fil du temps, et ceux d'Allan Peacock et de l'école du Public Choice qui traceront les voies de la future économie de la culture¹* ». La recherche sur l'économie de la culture restera longtemps partagée entre les résultats contradictoires de ces travaux. « *Tandis que Baumol et Bowen démontrent avec brio que l'économie culturelle est tributaire des subventions publiques, les seconds chercheront à*

¹ Françoise Benhamou. *L'Économie de la culture*. Paris: La Découverte, 2008, p.4

*renouer avec les paradigmes traditionnels de l'économie politique*¹», fait-t-elle observer.

En Europe, c'est à partir des années 1980 que se développe une volonté politique forte qui affirme l'importance économique de la culture. Le lien entre développement économique et dynamisme culturel est désormais fixé et une approche économique de la culture se développe. Les travaux menés ont permis de mieux appréhender le poids économique de la culture et d'étendre le champ de recherche à tous les aspects du secteur des arts et de la culture. Cependant, le développement de l'information quantitative n'a pas permis de répondre efficacement aux attentes d'un système d'information plus précis, plus cohérent et plus interprétatif. Ces études seront donc renforcées par les études d'impact qui se révéleront également incapables d'apporter des réponses définitives à cette problématique. Cela montre les difficultés des approches quantitatives à prendre en compte tous les enjeux du développement des activités culturelles.

Il est clair, comme le mentionne Xavier Dupuis, que « *la problématique de la contribution de la culture au développement ne peut se limiter à l'approche quantitative*² ». Henri Bertoli ne fait-il pas remarquer, à ce propos, que « *la réalité économique est un mixte de relations quantitatives et de relations qualitatives*³ » ? Dès lors, la nécessité d'articuler approches quantitative et qualitative s'impose de façon incontournable et va dessiner une nouvelle orientation de l'économie de la culture, avec une plus grande prise en compte des aspects sociaux. Ainsi, les dimensions historiques et sociales qui n'étaient pas suffisamment intégrées dans les travaux jusqu'à ce moment seront mieux considérées. Une plus grande ouverture aux autres sciences sociales sera

¹ Françoise Benhamou, *Idem*. p.4-5

² Xavier Dupuis. Culture et développement: de la reconnaissance à l'évaluation. UNESCO/ICA, Paris,

³ Cité par Dominique Leroy dans *Economie des arts du spectacle vivant*, Economica, p. 2.

opérée et donnera naissance au concept de « *socio-économie de la culture* ». Pourtant, pendant longtemps, sociologie et culture, à l'instar du couple économie et culture, ont été considérées, là également, comme étant des domaines incompatibles. Il paraissait, en effet, difficile à certains que l'art qui se fonde sur des valeurs telles que l'inspiration, la vocation, le plaisir esthétique, puisse faire bon ménage avec la sociologie dont les investigations portent sur des faits sociaux observables.

Dans l'évolution de la recherche sur le spectacle vivant, les analyses ont donné lieu à l'émergence de notions nouvelles comme la « *surqualité* » avec Xavier Dupuis ou encore les « *structures techno-esthétiques* » de Dominique Leroy¹. L'analyse économique est ainsi devenue partie prenante des représentations de la culture. La notion d'« *entreprise culturelle* » et les pratiques correspondantes, autrefois inacceptables, se sont peu à peu imposées. Au niveau étatique, des actions visant à développer l'offre culturelle ont été menées et les équipements renforcés pour favoriser le développement des produits culturels.

C'est certainement cette implication du politique qui a favorisé la diffusion d'une vision économique de la culture. En effet, l'essor des nouveaux métiers de la culture (administrateurs, techniciens, managers, gestionnaires culturels, etc.) a favorisé la revendication de compétences nouvelles dans le champ culturel qui, bien souvent, ont été empruntées au champ économique : gestion, management, marketing, etc. Les arts et la culture deviennent des activités créatrices d'emplois et porteuses d'intérêts économiques. L'engagement des États et des organismes interétatiques comme l'Union

¹ Pour lui, la notion de « structure techno-esthétique » peut être susceptible à la fois de définir le contenu et la réalité matérielle du produit artistique, de délimiter les relations entre l'œuvre de l'esprit et son résultat vivant, de déterminer enfin la finalité des activités dont l'essence est une production techno-esthétique et non directement le profit opéré par optimisation de processus techno-économique.

Européenne, l'UNESCO, l'OIF et l'UEMOA dans le financement de la culture est fondé sur cette volonté de renforcer le développement par la création de nouveaux emplois. En effet, les fonds qui y sont consacrés ne relèvent pas des programmes spécifiquement culturels mais plutôt des programmes en faveur d'un développement économique par la culture.

Parallèlement à cet engagement institutionnel, la recherche approfondit ses investigations sur la contribution des arts et de la culture au développement. Ainsi, Françoise Benhamou, partant du fait que pour Adam Smith ou David Ricardo, la dépense pour les arts relève de l'activité de loisirs et ne saurait contribuer à la richesse de la nation, montre comment, progressivement, vont émerger les concepts qui forment le socle de l'économie de la culture : effets externes, investissements longs, spécificité de la rémunération incluant un fort degré d'incertitude, utilité marginale croissante, importance de l'aide publique ou privée. Elle en conclut que la culture a connu une évolution dans son approche et dans sa structuration comme champ de recherche si bien que l'on ne peut plus la réduire à une simple activité de loisir sans impact économique. Plusieurs approches seront développées pour conforter cette vision du rôle et de l'impact des arts et de la culture sur le développement.

Selon François Rouet, *«s'interroger sur l'impact économique de la culture est une préoccupation à la fois ancienne et récurrente : portant sur le secteur culturel dans son ensemble, cela prolonge les interrogations sur le poids économique de ce dernier en passant d'une approche statique à une approche dynamique ; s'attachant à des institutions ou à des événements culturels, pareille interrogation renvoie indissociablement au souci de comprendre le rôle de la culture dans le développement local. Elle intéresse aussi la promotion des*

activités culturelles et la légitimité des efforts publics, nationaux comme territoriaux, à leur égard¹».

Considérant ce besoin et partant des premières études dans le domaine en France, notamment celles concernant l'impact du festival d'Avignon sur l'économie de la ville, le ministère français de la culture et de la communication, dans le but d'harmoniser les pratiques, a élaboré les principes devant guider les études d'impact économique en France. Cette démarche montre qu'une étude d'impact requiert une technicité de mise en œuvre, des méthodes et insiste sur la nécessité de prendre en compte la spécificité des territoires, tant sur le plan économique que culturel. L'analyse d'impact porte sur la mesure des retombées d'une activité culturelle donnée sur une zone précise (commune, région, pays).

La recherche sur l'économie ou la socio-économie des arts vivants est assez récente en Afrique et particulièrement au Burkina Faso, même si la réflexion sur la contribution de la culture au développement remonte aux premières années des indépendances. Cela s'explique par le fait que pendant les trois décennies qui ont suivi les indépendances politiques des pays africains, les arts, considérés comme un moyen d'expression de l'identité nationale, ont été l'apanage des nouveaux États indépendants. Les manifestations artistiques s'inscrivaient dans les programmes des ministères chargés de la culture et dans le cadre d'évènements commémoratifs. La culture et les arts constituaient des moyens d'expression utilisés pour célébrer la liberté retrouvée et pour magnifier le génie culturel africain. C'était les grandes périodes des revendications identitaires et des grands projets culturels avec le premier Festival Mondial des Arts Nègres (FESMAN) de Dakar en 1966, le Festival Panafricain (PANAF)

¹Ministère de la Culture et de la Communication. Délégation au développement et à l'action internationale, Département des études, de la prospective et des statistiques. Paris, 2006, p.4.

d'Alger de 1969 et le Festival des Arts et de la Culture (FESTAC) de Lagos en 1977.

Ces grandes manifestations avaient pour ambitions d'exposer au monde entier les richesses culturelles des peuples d'Afrique et de marquer la renaissance culturelle du continent nouvellement libéré du joug colonial. Initiées et coordonnées par des responsables politiques, ces manifestations étaient essentiellement politiques. Cependant, elles ont offert des espaces aux intellectuels qui ont très tôt engagé la réflexion sur l'impact de la culture sur la vie des citoyens. En effet, les actes tels que le Manifeste culturel panafricain d'Alger de 1969 qui avait traité des thèmes comme « *les réalités de la culture africaine ; le rôle de la culture africaine dans la lutte pour la libération nationale et dans la consolidation de l'Unité africaine ; le rôle de la culture africaine dans le développement économique et social de l'Afrique*¹ » sont à inscrire dans ce cadre.

Une étude évaluative² des festivals de théâtre en Afrique Subsaharienne, réalisée en 2003 à la demande de l'AFAA et de la Commission Européenne, montre clairement que les manifestations culturelles contribuent au développement des pays qui les abritent, qu'elles sont sources de création de richesses, d'emplois et de dynamisation de l'activité économique. Elle confirme ainsi les études d'impact menées sur les manifestations artistiques en Europe et en Amérique du Nord³.

¹ Maté Kovacs. *Politiques culturelles en Afrique*. Recueil de documents de référence, AECID, Madrid, 2009, p. 24

² Bruno Airaud, François Campana, Vincent Koala. *Les festivals de théâtre en Afrique subsaharienne*. Paris : AFAA, CE, 2003.

³ Il s'agit d'une série d'études menées sur la thématique par les structures publiques canadiennes et celles réalisées par l'Université de Massachussets dans le cadre de son « Program Evaluation and Economic Impact Analysis », 2003, 2005 et 2007, sous la direction de Clyde W. Barrow.

Analysant l'apport des arts vivants à l'économie, Françoise Benhamou fait remarquer que l'effet multiplicateur des activités culturelles est réel au regard d'un certain nombre d'études menées en Angleterre, au Canada et en France. Se référant à une étude de Sylvie Pflieger sur l'impact économique du festival d'Avignon, elle souligne qu'en France, « *en 1985, en contrepartie d'une subvention de 2 millions d'euros, le festival d'Avignon aurait généré 3,9 millions¹* ».

Il apparaît irréfutable, au regard des travaux menés dans les pays occidentaux et même en Afrique, que les arts et la culture remplissent une fonction socio-économique très importante dans la société. Mais qu'en est-il concrètement du cas précis des festivals et des structures de formation en arts vivants au Burkina Faso ?

4. OBECTIFS ET HYPOTHÈSES DE LA RECHERCHE

Cette recherche qui se fixe pour objectif de mener une étude évaluative de l'impact socio-économique des festivals et des structures de formation d'arts vivants au Burkina Faso vise les objectifs spécifiques suivants :

- évaluer l'impact social des festivals et des structures de formation sur l'individu et sur la collectivité au niveau national ;
- évaluer les retombées économiques des festivals et des structures de formation en arts vivants dans le pays ;
- analyser la contribution des festivals et des structures de formation en arts vivants aux efforts de développement national.

Les hypothèses de recherche formulées sont les suivantes :

¹ Françoise Benhamou, *Op. Cit.* P.88

- les festivals et les structures de formation en arts vivants contribuent à la valorisation de l'individu et à la cohésion sociale au Burkina Faso.
- les festivals et les structures de formation en arts vivants renforcent l'économie du Burkina Faso par un apport en devises et par une dynamisation des secteurs économiques.
- les festivals et les structures de formation en arts vivants participent au développement d'une économie des arts vivants au Burkina Faso.

5. MÉTHODOLOGIE

Cette étude s'inscrit dans le champ de l'économie de la culture et combine trois types d'approches qui sont les suivantes :

- l'économie de la culture qui est un champ de recherche qui s'est formalisé au cours de la seconde moitié du 20^e siècle, d'abord dans les pays anglo-saxons, puis en France, appréhende la culture comme un secteur pouvant se prêter à une investigation économique. Elle emprunte ses outils de lecture à la « *nouvelle microéconomie* »¹. Ce qui nous intéresse particulièrement à ce niveau, c'est le cadre général qu'elle dessine pour donner une consistance au champ de recherche qu'elle fonde.
- l'économie des arts vivants, tout en s'inscrivant dans le vaste champ de l'économie de la culture, se veut une approche ciblée sur les arts du spectacle vivant qui sont une composante importante du champ culturel. Elle est plus pointue et s'intéresse aux aspects économiques de la création, de la distribution et de la consommation des œuvres artistiques. Elle pose les problèmes de développement de la culture en termes économiques et statistiques et fait appel aux méthodes des

¹ Françoise Benhamou, *Op. Cit.*, p.5

sciences sociales pour une analyse renouvelée et approfondie des arts du spectacle¹. La socio-économie des arts vivants en est une variante qui combine approches sociologiques et économiques du spectacle. Elle nous semble, en cela, bien indiquée pour analyser les apports d'une manifestation culturelle sur la société.

- les études d'impact qui ont été beaucoup développées aux États-Unis, en Europe et au Canada pour montrer la force de productivité et les apports multiples du secteur artistique et culturel au développement. Des outils ont été élaborés à cet effet pour renforcer la scientificité de ces recherches qui ont un caractère concret et pragmatique. C'est ce qui sera utile dans cette recherche empirique et fonctionnelle sur les festivals et structures de formation en arts vivants.

La combinaison de ces trois approches nous permettra d'inscrire avec précision notre travail dans le champ de la recherche sur la socio-économie de la culture que nous considérons comme un affinement pratique de l'économie de la culture, tout en les renforçant avec quelques outils d'études d'impact pour construire un cadre d'analyse adapté à la présente recherche.

La démarche retenue s'appuie donc sur les travaux de Richard Demarcy au sujet de la sociologie des arts du spectacle, ceux de Françoise Benhamou sur l'économie de la culture et les recherches de Dominique Leroy sur l'économie des arts du spectacle vivant. Elle sera renforcée par les principes et méthodes développés par Yann Nicolas² pour les études d'impact des arts vivants.

¹ Dominique Leroy. *Économie des arts du spectacle vivant*. Economica, 1980, p.2

² Yann Nicolas est économiste chargé d'études au Département des Etudes, de la Prospective et des Statistiques du Ministère français de la Culture et de la Communication. Il est l'auteur de l'«*Analyse d'impact économique de la Culture. Principes et limites*», publié par le DEPS en 2006. Dans un article intitulé «*Les premiers principes de l'analyse d'impact économique local d'une activité culturelle*» publié par la revue *Cultures Méthodes* en 2007, il rappelle ces principes et précise les conditions de validité d'une étude d'impact économique d'une activité culturelle, qui sont les suivantes : la non prise en compte des dépenses des résidents locaux ; l'exclusion des dépenses des visiteurs occasionnels ; la réalisation des calculs des estimations des coefficients multiplicateurs à l'aide d'un modèle entrée/sortie de l'économie locale ; les estimations des

Enfin, les travaux des chercheurs comme John Hopkings¹, Jacques Defourny et Patrick Develtere² qui préconisent le dépassement des oppositions classiques entre économie d'État et économie capitaliste pour prendre en compte l'économie sociale³, seront exploités pour compléter ce paquet théorique.

Cette étude prenant en compte les démarches d'évaluations d'impacts, nous nous sommes appuyé sur des méthodes qualitatives et quantitatives de collecte et d'analyse des données. Ainsi, quatre méthodes de collecte des données ont été utilisées. Ce sont : l'examen critique des documents théoriques et administratifs, l'utilisation des fiches d'enquêtes, les entrevues individuelles et l'observation directe. Nous avons procédé de la façon suivante :

- la recherche documentaire qui a porté sur l'examen des archives, des bilans, des textes fondamentaux, des rapports et des supports imprimés, numériques ou audiovisuels des festivals et structures de formation en arts vivants. Cette étape a permis d'opérer des clarifications sur les types de manifestations et de structures de formation, ce qui a facilité le choix du corpus d'étude ;
- l'administration de questionnaires écrits aux artistes et au public dans le domaine des arts vivants nous a permis de disposer de données quantitatives et qualitatives de sources directes ;

coefficients à partir des revenus des résidents locaux et non sur les ventes des entreprises locales ; la prise en considération des coûts de l'objet d'étude, dont le coût d'opportunité.

¹ John Hopkings définit le Tiers secteur comme équivalent du secteur à but non lucratif. Une définition qui épouse, à quelques exceptions près, la réalité de l'économie des arts vivants au Burkina Faso dans la mesure où elle part de la notion de proximité et porte sur un ensemble d'actions concernant la combinaison des ressources marchandes, non marchandes (dons et subventions), et non monétaires (bénévolat).

² Jacques Defourny et Patrick Develtere sont des chercheurs qui se sont particulièrement intéressés à l'économie sociale qu'ils considèrent comme étant le tiers secteur de l'économie.

³ L'économie sociale se présente comme étant la troisième voie entre l'économie d'État et l'économie de type libéral. Bien que reconnaissant le marché et recherchant l'intérêt, elle ne se focalise pas sur le profit absolu mais se soucie plutôt de la redistribution des gains, valorisant ainsi l'humain au détriment du capital.

- les entretiens individuels avec les responsables des festivals et des structures de formation nous ont permis de vérifier et de compléter les données recueillies auprès du public et des artistes ;
- l'observation directe, à travers une participation à l'organisation et l'animation des festivals (le FITMO/FAB) et des formations au Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV), nous a permis de vivre directement les difficultés liées au fonctionnement de ces activités artistiques.

Le dépouillement et l'analyse prennent en compte la double caractéristique des données qui sont qualitatives et quantitatives. Une analyse statistique a été appliquée aux données quantitatives, recueillies auprès des responsables de festivals et de structures de formation ainsi que du public. Pour les données qualitatives, une analyse de contenu a été directement appliquée. Il s'agit notamment de mettre en relation les informations recueillies de sources différentes afin de dégager les éléments validant ou infirmant les hypothèses formulées.

Le choix méthodologique opéré nous amène à traiter le sujet en trois parties :

- situation socio-économique et politiques de développement du Burkina Faso.
- festivals et structures de formation en arts vivants au Burkina Faso : nature, répartition, caractéristiques et objectifs.
- socio-économie des festivals et des structures de formation en arts vivants au Burkina Faso.

La première partie consiste essentiellement, en une analyse du contexte socio-économique dans lequel se déploient les festivals et les structures de

formation ainsi que l'examen des politiques socio-économiques et culturelles mises en œuvre dans le pays.

Elle est suivie d'une présentation descriptive qui entend donner une meilleure connaissance de la nature et des spécificités des festivals et structures de formation au Burkina Faso.

Ces deux parties permettent une bonne appréhension de l'objet de notre recherche, des actions déployées et des potentialités existantes. Elles servent ainsi de bases à l'évaluation de la contribution économique et sociale des festivals et des structures de formation au développement.

Notre démarche s'appuie sur une logique qui part de l'exploration de l'environnement et du cadre de l'étude, se renforce par une description de l'objet d'étude pour aboutir à l'analyse de son impact sur la société. Ainsi, la vérification des hypothèses de recherche passe par l'exploration du cadre environnemental des festivals et des structures de formation en arts vivants, l'analyse détaillée de ces activités culturelles ainsi que l'évaluation de leur impact sur le développement national.

**PARTIE I : SITUATION SOCIO-ÉCONOMIQUE ET
POLITIQUES DE DÉVELOPPEMENT DU
BURKINA FASO**

CODESRIA - BIBLIOTHÈQUE

Le Burkina Faso est situé au cœur de l'Afrique occidentale, dans la boucle du Niger et s'étend sur 274 222 km². Limité au Nord et à l'Ouest par le Mali, à l'Est par le Niger et au Sud par le Ghana, le Togo, le Bénin et la Côte d'Ivoire, ce pays d'une population de 14 017 262 habitants (données du Recensement Général de la Population et de l'Habitat 2006) est totalement enclavé sans débouché sur la mer. Moyennement arrosé, le pays vit au rythme d'une alternance entre deux saisons : une saison sèche de septembre à mai et une saison pluvieuse de juin à août.

Au plan historique, trois grandes périodes ont marqué son évolution :

- la période précoloniale qui a été marquée par la subdivision du territoire en royaumes indépendants, totalisant une soixantaine d'ethnies ;
- la période coloniale française au cours de laquelle le territoire a d'abord été intégré à la colonie du Haut- Sénégal- Niger, puis a pris en 1919 le nom de Haute Volta avant d'être disloqué en 1932 et reconstitué en 1947 ;
- la période de l'indépendance politique qui a débuté le 5 Août 1960. Elle a été marquée par une vie politique mouvementée. En effet, c'est après plusieurs expériences de vie constitutionnelle interrompue par des coups d'État et des régimes d'exception (quatre régimes constitutionnels et sept régimes d'exception), que le pays a connu la promulgation de la constitution de 1991 qui marque le début d'un nouveau processus de vie démocratique.

Divisé en 45 provinces réparties dans 13 régions administratives, le Burkina Faso s'est engagé dans un processus de décentralisation depuis l'élaboration des Textes d'Orientation de la Décentralisation (TOD) en 1998,

suivie de l'adoption en 2004 de la loi sur le Code Général des Collectivités Territoriales (CGCT). Ce processus a été parachevé en 2006 par la communalisation intégrale et les élections municipales qui ont permis de doter toutes les collectivités territoriales de conseils municipaux (351 communes dont 49 urbaines et 302 rurales) ou régionaux (13 régions).

Avec une population à forte proportion rurale (77,3%), multi- ethnique et très jeune (environ 46,6 % de la population ont moins de 15 ans), le Burkina Faso a la densité la plus forte des pays sahéliens (44,8 hab. / km²). Il compte deux grandes agglomérations qui sont Ouagadougou (1 475 223 hab.) et Bobo-Dioulasso (489 967 hab.) auxquelles viennent s'ajouter dix villes moyennes dont les principales sont Koudougou, Banfora et Ouahigouya (plus de 70 000 hab. chacune).

Dans le domaine des croyances, trois principales religions sont pratiquées par les populations. Il s'agit de l'islam (52,4%), de l'animisme (25,9%) et du christianisme (20,6%). Malgré cette diversité religieuse, les différentes communautés vivent généralement en harmonie.

Les caractéristiques évoquées peuvent, selon les circonstances, constituer des contraintes comme elles peuvent être des opportunités pour le développement socio-économique du pays. C'est pourquoi la connaissance de la situation socio-économique du pays et des politiques de développement mises en œuvre par l'État, permettra une bonne lecture de la contribution des arts vivants au développement. Il sera alors possible de vérifier l'hypothèse de base selon laquelle les festivals et les structures de formation en arts vivants participent au développement socio-économique du pays et d'en évaluer, si c'est le cas, la portée.

Figure 1: Carte physique du Burkina Faso avec les pays voisins



Source: www.maps.com

CHAPITRE I : SITUATION SOCIO-ÉCONOMIQUE DU

BURKINA FASO

Le Rapport mondial sur le développement humain 2007/2008 classe le Burkina Faso au 176^e rang sur 177 pays au niveau de l'Indice de Développement Humain des Nations Unies. Quand on sait que l'Indice de Développement Humain (IDH) évalue le niveau de développement sur la base de l'espérance de vie, du taux d'alphabétisation des adultes et du taux de scolarisation au primaire, au secondaire, au supérieur ainsi qu'en fonction du revenu réel corrigé, l'on comprend que la situation socio-économique du Burkina Faso n'est pas particulièrement favorable. Comment, dans un tel contexte, les arts peuvent-ils se développer et contribuer au développement du pays ? C'est à cette question que les lignes suivantes répondront après avoir présenté les contextes social et économique du Burkina Faso.

1. CONTEXTES SOCIAL ET ÉCONOMIQUE DU BURKINA FASO

Selon les chiffres issus du recensement général de la population de 2006 le Burkina Faso comptait 14 017 262 habitants. Cette population composée en majorité de jeunes (59,1% ayant moins de 20 ans) et de femmes (51,7%) connaît une accélération de son taux de croissance qui est passé de 2,4% avant 1996 à 3,1% en moyenne par an entre 1996 et 2006. Les indicateurs sociaux révèlent une population à plus de 77% rurale, dont les principales caractéristiques sont la pauvreté, une espérance de vie à la naissance qui est parmi les plus basses du monde (56,7 ans) et un taux d'accès aux soins de santé très faible (38%). En matière d'éducation, la situation n'est pas non plus satisfaisante, 67,8% de taux d'accès au primaire et 25,2% au secondaire, comme l'indiquent les données de l'enquête INSD de 2007 sur les conditions de vie des ménages.

Sur le plan économique, le Burkina Faso appartient au groupe des Pays à faible revenu, c'est-à-dire ceux dont le PIB est inférieur à 750 dollars par habitant. Le revenu par habitant y était estimé à 268 dollars US en 2007.

L'analyse du contexte social et économique du Burkina Faso permettra de cerner avec netteté le contexte dans lequel se déroulent les festivals et les structures de formation qui sont au coeur de cette étude.

1.1. Le contexte social

L'enquête sur les conditions de vie des ménages de 2005 précise que l'incidence de pauvreté au Burkina Faso était de 44,8% en 2005. Cette pauvreté, qui frappe près de la moitié de la population, se traduit au niveau individuel par la non satisfaction des besoins essentiels tels que l'alimentation, l'habillement, le logement, la santé et l'éducation et au niveau collectif, par des facteurs défavorables tels que les famines, les maladies épidémiques, l'absence d'un environnement sécurisant, l'insuffisance d'infrastructures socio-économiques (écoles, marchés, dispensaires), l'enclavement de certaines zones ou encore le manque de moyens de transport. La conséquence de cet état de fait est que seulement 41,3% de la population ont accès au transport public et 54,7% à un marché de produits alimentaires selon l'Enquête burkinabè sur les conditions de vie des ménages de 2007.

Le système éducatif national qui est un héritage de la colonisation française s'est substitué au système traditionnel d'éducation. Composé d'un système formel à trois niveaux (primaire, secondaire et supérieur) et d'un système non formel constitué de l'alphabétisation, il est caractérisé, selon l'enquête INSD de 2005, par un faible taux brut de scolarisation (55,5% au primaire, 19% au secondaire et 3,8% au supérieur) et d'alphabétisation (23,6%), de fortes inégalités entre genres, régions et couches socioprofessionnelles. En effet, cette population en majorité jeune connaît un taux d'analphabétisme de

83,1% en milieu rural et de 38,3% en milieu urbain. Au niveau du genre, le taux d'alphabétisation est de 32,6% pour les hommes contre seulement 19,3% pour les femmes, ce qui influence négativement les politiques de développement.

Il est bien connu que sans une éducation conséquente, les pays sous développés ne pourront prétendre à un authentique développement endogène et durable, encore moins nourrir l'espoir de réduire l'écart qui les sépare des pays industriellement développés.

Au Burkina Faso, le coût moyen de scolarisation d'un enfant au primaire à la charge des parents était estimé, en 2003, à 3500 francs CFA. Ce montant, très élevé pour plus de la moitié de la population, constitue un frein important à l'accès de beaucoup d'enfants à l'éducation. En outre, le système éducatif national connaît, en termes de résultats, de très faibles performances (en moyenne 40% de succès au BEPC et 25% au Baccalauréat) et un taux de croissance très insignifiant (1%). Le taux de déscolarisation y est également très élevé (22,1%), ce qui rend ce système peu performant et inefficace.

Les conséquences du sous-développement sont durement ressenties par les populations burkinabè. En effet, pendant que, dans les campagnes, ces populations sont permanemment confrontées aux aléas climatiques parce qu'entièrement dépendantes de l'agriculture et de l'élevage, en ville, le chômage et la délinquance menacent les jeunes, scolarisés comme non scolarisés. Le chômage au Burkina Faso possède trois traits de caractère essentiels : il est urbain (18,32% à Ouaga et Bobo), il est féminin (26,3% de femmes contre 12,3% au niveau des hommes) et il est jeune du fait que plus de la moitié de la population active a moins de 30 ans et que près de la moitié des chômeurs sont des personnes en quête de leur premier emploi.

L'emploi salarié, qui ne mobilise que 5% de la population active occupée, est également marqué par l'inégalité du Genre comme l'indique l'enquête

INSD 2005 : « *Si, de manière générale, le travail salarié est rare au Burkina Faso, il est encore plus rare dans la population féminine occupée avec un taux de 2,6% contre 7,4% chez les hommes¹ ».*

Les principales causes du chômage au Burkina Faso sont la faiblesse de l'offre d'emplois, les pertes d'emplois dues aux effets des Programmes d'Ajustement Structurel (PAS), la légalisation du bénévolat, la conjoncture économique et l'inadéquation formation/emploi. Les phénomènes comme l'exclusion sociale, le parasitisme social, la délinquance juvénile ou le grand banditisme en sont quelques conséquences visibles.

La résolution de ces problèmes nécessiterait l'exploration de nouvelles sources de création d'emplois. Le domaine de la culture et particulièrement celui des arts vivants pourrait être, à plusieurs niveaux, une voie de salut pour ces jeunes en quête d'un mieux-être. Outre sa grande capacité de sensibilisation et de conscientisation, l'action culturelle peut être promotrice d'emplois et un moyen de valorisation sociale pour cette jeunesse en manque de repère.

Elle pourrait faciliter leur insertion socio-économique dans une société où le travail constitue une valeur fondamentale. En effet, dans la société burkinabè, une personne qui s'illustre par son travail grandit en estime aux yeux de ses pairs et devient un modèle à suivre. À l'opposé, une personne valide qui se distingue par sa paresse ne trouve aucune compréhension dans ce milieu. L'état de chômage devient dans ce contexte une situation dévalorisante et une source d'exclusion sociale pour ceux qui sont touchés par ce phénomène. Le travail est alors un gage d'insertion sociale pour l'individu et de sécurité pour le groupe social. Seules les personnes invalides (physiques ou mentales) peuvent se passer de travail.

¹ INSD. Analyse des résultats de l'enquête annuelle sur les conditions de vie des ménages et du suivi de la pauvreté en 2005. Ouagadougou, p.139.

Malheureusement, l'emploi dans les secteurs public et privé reste très limité et incapable de satisfaire la demande existante. Aussi, se caractérise-t-il par une certaine précarité due aux politiques économiques et sociales libérales adoptées par le pays pour répondre aux attentes des institutions financières internationales. Au Burkina Faso, le travail salarié connaît de sérieuses difficultés. En effet, le secteur public, qui a été particulièrement touché par les privatisations et les licenciements consécutifs à l'adoption des Programmes d'Ajustement Structurel (PAS) dans les années 1990, demeure fragile et le secteur privé connaît en permanence des réductions de personnels, des restructurations et même des fermetures complètes d'entreprises. Si dans les centres urbains, le taux de chômage (18,32%) est très alarmant, en campagne c'est le sous-emploi (21,4%) qui touche de façon inquiétante une bonne partie de cette population essentiellement agricole. À côté des secteurs structurés, existe un secteur informel en pleine expansion mais dont les contours restent difficiles à cerner. Le tableau suivant présente de façon synthétique les principaux indicateurs sociaux du Burkina Faso.

Tableau 1 : Quelques indicateurs sociaux du Burkina Faso en 2005

Désignations	Taux (%)
Taux d'alphabétisation	23,6
Taux brut de scolarisation au primaire	55,5
Taux brut de scolarisation au secondaire	19
Taux brut de scolarisation au supérieur	3,8
Taux de morbidité	10,9
Population active occupée salariée	5
Accès des ménages à l'eau potable	74
Accès des ménages à l'école primaire	65,9
Accès des ménages à un marché de produits alimentaires	55,4
Accès des ménages au transport public	38,2
Indice de pauvreté	44,8

Source : INSD 2005

La précarité sociale dans laquelle baigne le pays est confirmée par le classement IDH du Programme des Nations Unies pour le Développement. De

2000 à 2007, le meilleur rang occupé par le Burkina Faso a été celui de l'année 2000 où il a été classé 169^e sur 172 pays. La suite n'a été que régression ou stagnation comme indiqué dans le tableau ci-après.

Tableau 2 : Classement IDH du Burkina Faso de 2000 à 2007

Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
IDH du Burkina	0,325	0,330	0,302	0,317	0,342	0,370	0,342	0,389
Rang du Burkina	169	173	175	175	174	176	174	176
Nombre de pays classés	172	175	177	177	177	177	177	177

Sources : Rapports sur le développement humain du PNUD et Rapport INSD 2006

Malgré ces difficultés, la société burkinabè connaît une relative stabilité qui est la conséquence de certaines valeurs culturelles traditionnelles comme la solidarité et le partage. Malheureusement, ces valeurs sont en train de s'effriter avec l'urbanisation et la paupérisation croissante qui engendrent une forme d'individualisme.

Avant de procéder à une analyse de l'influence de ces réalités sociales sur le développement de la culture et des arts, nous donnerons un aperçu du contexte économique du pays.

1.2. Le contexte économique

L'annuaire statistique de l'INSD indique des importations totales du Burkina Faso s'élevant à 759,1 milliards de francs CFA en 2007 contre des exportations totales de l'ordre de 223,7 milliards de francs CFA, d'où une balance de paiement très déficitaire. Dans la même période, la direction générale du trésor et de la comptabilité publique estimait la dette publique extérieure du pays à 1 478,3 milliards de francs CFA.

Le Burkina Faso a bénéficié en 2006 de l'annulation de sa dette multilatérale dans le cadre de l'Initiative d'Allègement de la Dette Multilatérale (IADM) et en 2008 de l'aide bilatérale américaine du Millenium Challenge

Account (MCA). Malgré ces faveurs, la situation reste préoccupante comme le souligne une étude de la BAfD et de l'OCDE qui indique que « *selon les prévisions, la dette extérieure en valeur actuelle nette devrait s'élever à 124,2% des exportations en 2008 et 132,8% en 2009...L'encours de la dette, qui va en s'augmentant, devrait s'élever à 23,6% du PIB en 2008, puis 27,5% en 2009¹* ».

En effet, l'activité économique du pays, marquée par une faiblesse du secteur privé (seulement 10% des emplois non agricoles), un coût très élevé des facteurs de production (énergie, transport, matières premières...) et l'absence d'un système de crédit attractif, entravent le développement des différents secteurs de production. Elle est, en outre, caractérisée par une prépondérance du secteur primaire, essentiellement agricole, qui occupe 84,4% de la population active occupée. Viennent après les secteurs tertiaire et secondaire avec, respectivement 12,5% et 3,1% de cette population active.

Voilà quelques caractéristiques de la situation dans laquelle se trouve le pays qui, pourtant, bénéficie, depuis les années 1990, des financements de la Banque Mondiale et du Fonds Monétaire International dans le cadre des Programmes d'Ajustement Structurel (PAS), du Cadre Stratégique de Lutte contre la Pauvreté et de l'initiative PPTE (Pays Pauvres Très Endettés).

Cette situation de pauvreté économique que connaît le pays implique des choix prioritaires en matière d'actions de développement et d'investissements. À ce niveau, le secteur de la culture, considéré comme non générateur de revenus, a toujours été relégué au second plan. Pourtant, il est de nos jours établi que les arts et la culture, bien organisés, contribuent de façon substantielle au développement intégral de la société. *L'Evaluation externe du MASA* réalisée en

¹BAfD, OCDE. Burkina Faso in Perspectives économiques en Afrique. 2008, p.201.

2001¹ et *l'Etude sur l'impact des festivals de théâtre en Afrique* menée en 2003², ont relevé l'importance du potentiel dont disposent ces manifestations dans une perspective de développement économique.

Une des raisons qui pourrait justifier l'échec des politiques de développement dans notre pays réside dans la méconnaissance, par les responsables étatiques, du rôle que peuvent jouer les arts et la culture en matière de progrès économique et social. En effet, comme le fait remarquer le cinéaste Cheick Omar Sissoko³, « *Au plus haut niveau de l'État, on a souvent le sentiment que certains décideurs n'ont pas conscience du rôle que peut jouer la politique culturelle dans le développement politique, économique et social d'un pays* ⁴ ». Cette observation pourrait s'appliquer à la situation du Burkina Faso où la majeure partie des gouvernements qui se sont succédé n'ont pas toujours su accorder à l'attelage culture et développement l'intérêt qui lui revient de fait. Au regard des résultats en matière de soutien et de promotion au développement de la culture, les efforts déployés restent insuffisants. Le fait que le secteur culturel ait toujours été considéré comme économiquement non rentable, justifie, en partie, cela.

Actuellement, cette perception semble avoir évolué, au regard des textes produits ces dernières années par le département chargé de la culture. En effet, depuis le forum national sur la politique culturelle organisé en 1997 à Bobo-Dioulasso, un grand pas a été fait au niveau des textes. Une politique culturelle, qui affirme le rôle incontournable de la culture dans tout projet de

¹ *Évaluation externe du Marché des arts du spectacle africain MASA* -Rapport de synthèse. L'évaluation a été commanditée par l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie et réalisée en septembre 2001 par le Bureau d'Ingénierie Culturelle de la Fête et des Loisirs, ATEMA Conseil, Revue Noire et Kyrnea International.

² Étude réalisée par Bruno Airaud, François Campana et Vincent Koala pour le compte de l'AFAA et de la Commission Européenne en 2003.

³ Cinéaste et ancien ministre de la culture du Mali

⁴ Cheick Oumar Sissoko. *La Politique culturelle du Mali* sur la Site WEB <http://www.maliculture.net>

développement, a été adoptée en 2005. Cette politique culturelle a été abrogée pour donner lieu à l'adoption d'une nouvelle politique culturelle nationale en 2009. Cela montre la volonté des responsables gouvernementaux en charge de la culture de se doter de document d'orientation actualisé en matière d'action artistique et culturelle.

Bien que les efforts fournis montrent qu'une volonté politique commence à exister, il manque jusque-là les mécanismes et les moyens de mise en application des intentions exprimées. À titre d'exemple, la part du budget national consacrée à la culture demeure très faible (0,30% en moyenne). Même s'il faut relativiser le jugement en précisant que l'intervention de l'État dans le secteur de la culture ne se limite pas uniquement à ces investissements directs, il faut reconnaître tout de même que ce très faible taux est révélateur de la faiblesse des ressources consacrées par les pouvoirs publics au développement des arts et de la culture au Burkina Faso.

Si au niveau de l'État, la faiblesse de l'investissement dans les arts et la culture s'explique par le fait que le secteur a été pendant longtemps considéré comme non prioritaire, au niveau des populations, la pauvreté semble en être la principale raison. En effet, à en juger par l'engouement que connaissent les manifestations culturelles lorsqu'elles sont gratuites, l'on trouverait difficilement d'autres explications que celles liées à la faible capacité financière des populations pour justifier la faiblesse de leur contribution. Cela s'explique, nous pensons, par le fait que le revenu moyen journalier de la moitié de la population burkinabè adulte est inférieur à 230 francs CFA¹.

Partant du fait que le coût d'un ticket de spectacle est de 500 francs CFA en moyenne, il faut considérer une privation de trois jours au moins si cette composante de la population veut se payer le luxe d'une soirée au théâtre par

¹ INSD. Analyse des résultats de l'enquête annuelle sur les conditions de vie des ménages. Rapport final 2003.

exemple. Une bonne partie des 55,2% de la population qui vit au-dessus du seuil de pauvreté n'est pas nécessairement mieux nantie quand on sait que, par le jeu de la solidarité, certains membres de ce groupe « privilégié » ont sous leur responsabilité une chaîne de parents dont ils doivent supporter les charges liées à la santé, à l'alimentation et à l'éducation des enfants.

Nous constatons donc que l'environnement socio-économique dans lequel se tiennent les manifestations culturelles au Burkina Faso est très préoccupant. L'on se demande alors quelle peut être l'influence de ces réalités socio-économiques sur le développement des arts vivants dans le pays.

2. SITUATION SOCIO-ÉCONOMIQUE ET DÉVELOPPEMENT DES ARTS VIVANTS

Les réalités économiques du Burkina Faso jouent un rôle ambivalent en matière de développement des arts et de la culture. Elles sont à la fois des contraintes, mais aussi une source de motivation pour les acteurs culturels qui s'investissent énormément dans la promotion des arts et de la culture. À cela s'ajoutent certains facteurs comme la diversité ethnique (environ 60 groupes ethniques) et religieuse (trois principales religions) qui, loin d'être des entraves, constituent les bases d'une grande richesse culturelle. Mais, il existe de nombreuses réalités sociales, géographiques et économiques qui constituent de véritables freins à l'épanouissement des arts et de la culture et qui limitent éventuellement leur contribution au développement du pays.

2.1. Les facteurs défavorables au développement des arts vivants au Burkina Faso

Les indicateurs socio-économiques présentés donnent à voir un contexte peu propice au développement, qu'il soit économique, social ou culturel. En effet, des contraintes comme la faiblesse du Produit Intérieur Brut (PIB) par

habitant, l'incidence considérable de la pauvreté, le faible niveau d'accès aux services sociaux de base (éducation et santé notamment), les inégalités entre genres et l'enclavement géographique constituent des entraves au développement du secteur de la culture.

La faiblesse du PIB par habitant est un indicateur du faible niveau économique du pays. Cette situation est préjudiciable à un bon développement culturel dans la mesure où les moyens nécessaires aux investissements font défaut. Avec un PIB nettement inférieur à 750 dollars US, le pays est très dépendant de l'aide extérieure et des engagements contractés avec les institutions financières internationales. Cet état de fait le soumet au respect d'une certaine politique de développement de type « économiste » dans laquelle la culture n'est pas particulièrement bien considérée. Les Programmes d'Ajustement Structurel et les Cadres Stratégiques de Lutte Contre la pauvreté, conçus et mis en œuvre comme la voie royale de sortie de la situation de pauvreté pour nos pays, font très peu ou pas du tout cas des arts comme moyen de lutte contre la pauvreté. En effet, le Cadre Stratégique de Lutte contre la pauvreté (CSLP) du Burkina Faso, élaboré en 2000, avait complètement occulté le volet culturel. C'est la version révisée de 2003 qui en fait brièvement cas en ces termes : « *le renforcement de la synergie entre les secteurs de la culture et du tourisme et la valorisation du patrimoine écologique en vue de faire du tourisme un secteur de soutien véritable à la croissance économique*¹ ».

Il apparaît clairement que, jusqu'à ce niveau, la perception du rôle des arts et de la culture dans le développement n'est pas encore suffisante pour engager une véritable réforme des politiques de développement. Pourtant, la plupart des pays développés et des pays émergents, dont les modèles sont cités en exemple, en font une donnée essentielle dans leurs politiques de développement.

¹Axe 4 des axes stratégiques du CSLP révisé en 2003.

Comment peut-on expliquer ce paradoxe pour un pays pourtant considéré comme étant un modèle en matière de développement des arts et de la culture en Afrique ? Comment amener certains décideurs publics à comprendre que « ... *la culture en Afrique, c'est le seul domaine où on n'est pas vraiment pauvre ...*¹ ».

Un des maillons faibles du développement de la culture au Burkina Faso est la faiblesse des moyens qui lui sont consacrés par les pouvoirs publics. Si la faiblesse des capacités économiques du pays est une raison, elle ne justifie absolument pas le sort qui est fait au secteur culturel par le budget de l'État. Dans la situation actuelle, la démarche semble assez paradoxale : vouloir réaliser un développement des arts et de la culture à moindre coût. En effet, il semble inconséquent que l'on veuille développer le secteur culturel et qu'on ne puisse pas lui consacrer des moyens adéquats.

La situation économique peu reluisante du pays justifie et accentue la faiblesse du revenu des populations. L'incidence de pauvreté, estimée en 2005 à 44,8%, montre que la capacité de participation de la population au financement de la culture est assez faible. La faiblesse de revenu est doublée d'un fort taux d'analphabétisme et d'une grande ignorance des populations. Cette population qui est le consommateur potentiel des produits culturels connaît également des difficultés liées à la scolarisation des enfants et à l'accès aux soins de santé. Autant de raisons qui ne favorisent pas son implication dans le développement des arts et de la culture.

À cela s'ajoute le fait que la société burkinabè est marquée par une inégalité des genres, particulièrement défavorable à la femme. Une situation qui freine le progrès social et économique quand on mesure le niveau réel de la participation des femmes aux efforts de développement. Une réelle prise en compte des arts et de la culture permettrait, par le travail de sensibilisation, de

¹Werwerê Liking. « L'Expérience du KIYI M'BOK Théâtre » in *Actes du Colloque de Bamako sur le théâtre africain*. p.145.

réduire cette disparité entre les genres et de parvenir à une meilleure implication de toutes les couches de la population aux efforts de développement du pays.

L'enclavement géographique, parce qu'il engendre des difficultés liées à l'accès à la mer, provoque une inflation des prix des produits importés et rend difficile l'exportation des produits culturels locaux. Il constitue une contrainte non négligeable. En effet, cette situation compromet une bonne circulation des produits artistiques et culturels. En somme, la situation géographique du pays porte préjudice à son épanouissement culturel et à la promotion d'une production culturelle compétitive.

Les difficultés de circulation des produits et le manque de moyens financiers limitent la production artistique. Cette faiblesse de la création artistique, en même temps qu'elle affaiblit l'activité culturelle, réduit sa compétitivité sur un marché particulièrement agressif. Cela conduit les consommateurs à se tourner vers les productions étrangères qui, non seulement monopolisent le marché international, mais aussi privent les pays économiquement sous-développés de leurs propres marchés intérieurs.

Cependant, l'enclavement géographique, qui ne doit pas être perçue comme une fatalité, peut être transformée en opportunité pour peu qu'une analyse sérieuse soit conduite dans ce sens. Ainsi, la situation d'« hinterland » peut se révéler propice à l'éclosion artistique et culturelle. Par exemple, les effets de cet enclavement pourraient être amoindris si les populations sont encouragées à consommer en priorité la culture et les produits locaux. Ce qui n'est pas le cas pour l'instant.

En plus de ces contraintes, il convient d'ajouter celles liées à la faiblesse de l'équipement, à l'insuffisance des structures de formation artistique et au manque de soutien de l'État au secteur culturel, surtout privé. Une prise de

conscience de cette réalité et une attention plus accrue au secteur permettraient de mieux valoriser le potentiel existant.

L'un des obstacles majeurs à la promotion des festivals et des structures de formation en arts vivants est l'insuffisance de l'accompagnement institutionnel au niveau national. En effet, la plupart des responsables de festivals et de structures de formation déplorent le manque d'engagement ferme de l'État pour les accompagner dans leurs efforts de promotion des arts. Ce manque d'engagement se traduit parfois par l'indisponibilité des autorités et leur absence à certains grands rendez-vous animés par le privé, alors qu'elles sont omniprésentes au niveau des manifestations publiques. Il y a comme une certaine distance qui est créée entre les activités relevant de l'État et celles initiées par le privé. Un travail est donc à faire, à ce niveau, pour que le secteur public perçoive le privé, non plus comme un concurrent, mais plutôt comme un partenaire dont l'action vient compléter celle de l'État en aidant à développer les secteurs au niveau desquels les pouvoirs publics semblent défaillants. C'est notamment dans le domaine des festivals et des structures de formation où les rares activités émanant de l'État connaissent d'énormes insuffisances dans leur fonctionnement. L'Institut National de Formation Artistique et Culturelle (INAFAC) au niveau de la formation et la Semaine Nationale de la Culture (SNC) au titre des festivals sont des illustrations de cette réalité.

La réaction des acteurs publics face à certains projets artistiques du privé suscite des interrogations sur l'objectivité du traitement appliqué. Certains promoteurs culturels du privé pensent que les dossiers sont traités à la tête du client et non suivant la qualité intrinsèque et la viabilité du contenu proposé. Cette suspicion est favorisée par l'absence de critères de sélection connus de tous, contrairement à ce qui se passe dans le cadre des financements de l'Union

Européenne (Programme cadre d'Appui au Secteur de la Culture¹, Fonds régional pour la promotion de la coopération et les échanges culturels en Afrique de l'Ouest, etc.).

Ce qui est déploré par les acteurs culturels, c'est l'insuffisance de l'accompagnement des activités artistiques. Ils reconnaissent que le manque de moyens évoqué par les gouvernants est réel, mais que cela ne justifie pas tout, dans la mesure où souvent, un simple engagement public des autorités en charge de la culture suffit à convaincre les partenaires de soutenir des projets culturels viables émanant de promoteurs non étatiques. À l'heure où des pays plus nantis se battent pour affirmer et préserver leur « exception culturelle », il est incompréhensible que des institutions publiques, dans des pays en voie de développement, se montrent timides dans le soutien des initiatives culturelles du privé.

L'autre type de contraintes majeures se situe au plan normatif, où les initiatives artistiques et culturelles sont placées à un même niveau fiscal que les sociétés commerciales. Il n'existe aucune exonération ou exemption pour les produits artistiques et culturels tant au niveau de leur circulation à l'intérieur du pays que de leur exportation sur le plan international. Les produits des arts sont lourdement taxés, au point que ce qui devait constituer une source d'entrée de devises, qui contribuerait à renforcer les assises de l'activité culturelle, se trouve bloqué. Comme le relève cette étude commanditée par le Programme de Soutien aux Initiatives Culturelles (PSIC), « *les impôts sont inadaptés, disparates et ne prennent pas en compte la spécificité culturelle. Les coûts élevés d'acquisition*

¹ Le Programme Cadre d'Appui au Secteur de la Culture Composante « Initiatives Culturelles » (PASC-IC) est un programme financé par l'Union Européenne. Il s'inscrit dans le cadre de la convention de financement N°95 96 /BK signée le 22 décembre 2006 entre l'Union Européenne et le Burkina Faso (9 ACP BK 009). Son but est de renforcer la contribution du secteur de la culture au développement économique et social du Burkina Faso. En mars 2010, il a financé, à partir d'un appel à projets, douze projets pour un montant total de 163 700 141 francs CFA.

des matières premières et du matériel technique ajoutés à la fiscalité de porte ne permettent pas aux artistes de se doter en matériel et instruments de musique et rend prohibitif le coût de production des cassettes, CD et DVD. Par ailleurs, le code des investissements n'est pas favorable au développement de l'industrie culturelle¹». Les entreprises culturelles sont soumises à toutes les taxes applicables au domaine commercial. Ce sont entre autres, l'Impôt sur les Bénéfices Industriels, Commerciaux et Agricoles (IBICA), l'Impôt Unique sur les Traitements et Salaires (IUTS), les Impôts sur les Bénéfices non Commerciaux (IBNC), la Contribution du Secteur Informel (CSI) et la Taxe sur la Valeur Ajoutée (TVA), auxquelles il faut ajouter le Tarif Extérieur Commun de l'UEMOA pour les entrées dans le pays ainsi que les frais de douane.

Peut-on raisonnablement considérer, au regard de ces contraintes, que les politiques travaillent à créer les conditions d'un développement des arts et de la culture au Burkina Faso ? Difficile de répondre par l'affirmative quand on sait que jusqu'à ce jour il n'existe pas de référentiel juridique favorable à l'action culturelle et aux emplois artistiques. En effet, le dossier portant sur la réglementation du statut de l'artiste demeure toujours sans solution définitive et les métiers du spectacle ne sont jusqu'à présent pas reconnus dans une classification officielle. Cela ne signifie pas que des efforts ne sont pas fournis. Seulement, l'inexistence d'un statut rend impossible la définition d'un cadre juridique de l'évolution des acteurs du milieu, ce qui les expose à la précarité et à toutes les formes d'abus possibles.

Comment fixer les marges salariales et celles des cachets pour que les travailleurs du secteur culturel ne soient pas laissés à la merci de n'importe quel aventurier ? Sans statut clair, quel recours existe-t-il lorsque les structures

¹ BERCOFF, *Op Cit.* p.45

artistiques sont lésées ? L'évolution dans l'informel favorise l'exploitation des artistes et des autres acteurs du secteur culturel.

La faiblesse de la structuration intérieure (verticale) et extérieure (horizontale) des acteurs du secteur culturel constitue également une des principales faiblesses des festivals et des structures de formation en arts vivants au Burkina Faso. En effet, le manque de moyens et l'amateurisme font que les structures culturelles ne disposent pas toujours de ressources humaines bien outillées pour la gestion des différentes activités. Elles sont obligées de compter sur le bénévolat des artistes ou des membres des associations culturelles. Il s'en suit que les différentes tâches ne sont pas toujours exécutées avec toute la rigueur nécessaire. Ensuite, le bénévolat fait que, d'une édition à l'autre des festivals, les organisateurs changent, ce qui ne permet pas de capitaliser les expériences acquises au cours des éditions précédentes. Pourtant, ces dernières années, le développement de la formation a permis de mettre sur le marché des compétences capables de donner une existence professionnelle aux structures culturelles. Les ensembles artistiques et les entreprises culturelles qui les emploient connaissent déjà une évolution positive au niveau de leur fonctionnement. C'est notamment le cas des festivals comme le Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD), le Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou/Festival des Arts du Burkina (FITMO/FAB), Dialogues de corps, Waga Hip Hop, Jazz à Ouaga et des espaces culturels tels que Gambidi ou le Centre de Développement Chorégraphique. Malheureusement, toutes les structures culturelles ne semblent pas encore prêtes à s'engager dans cette nouvelle démarche.

Bien que le besoin en gestionnaires et administrateurs culturels existe réellement, les produits sortis des structures de formation telles que la filière Arts, Gestion et Administration Culturelles (AGAC) de l'Université de

Ouagadougou et la filière culturelle de l'École Nationale d'Administration et de Magistrature (ENAM) ne sont pas toujours pleinement employés par le secteur culturel. C'est peut-être pour cela que certaines structures de formation ciblent en priorité les artistes professionnels, appartenant déjà à des groupes artistiques, pour leurs sessions de formation. Cela constitue une garantie au niveau de la réinsertion des produits à l'issue de leur formation et un bon réinvestissement des acquis.

Au plan horizontal, la faiblesse structurelle se traduit par le manque de relations de travail entre les différents festivals et structures de formation. Chaque activité semble autosuffisante alors qu'elles rencontrent toutes les mêmes difficultés. La naissance d'une Fédération Nationale des Festivals et Manifestations Culturelles du Burkina Faso sous l'égide du Programme de Soutien aux Initiatives Culturelles (PSIC) avait suscité quelques espoirs qui se sont vite émoussés avec la réalité de l'inaction de cette structure sur le terrain. En fait, elle s'est montrée plus formelle qu'active et elle n'a jamais pu fédérer réellement tous les promoteurs de manifestations culturelles. L'une des raisons de cet échec serait le caractère téléguidé de la mise en place de cette structure. C'est également le cas des structures comme l'Union des Ensembles Dramatiques de Ouagadougou (UNEDO) qui, après avoir travaillé ardemment à la structuration des artistes de théâtre, à la création du festival UNEDO-CB IIT (devenu aujourd'hui FITMO/FAB) et au lancement de la première école de théâtre au Burkina Faso, connaît une certaine léthargie consécutive à la dislocation de certains de ses membres fondateurs (le Groupe de Promotion Théâtrale et l'Ensemble Artistique du Génie Militaire de Ouagadougou) et à l'évolution du paysage artistique burkinabè.

La faiblesse structurelle est également matérialisée par l'inexistence de cadre de concertation entre les acteurs culturels du privé et le ministère en

charge de la culture. Un tel cadre aurait probablement aidé à recadrer les interventions des uns et des autres et à cibler les actions de sorte à créer une synergie et une cohérence entre les activités des différents intervenants. Cette insuffisance semble avoir été identifiée par les rédacteurs de la politique culturelle nationale qui ont préconisé la mise en place d'un Conseil National de la Culture. Malheureusement, ce conseil qui a mis du temps à devenir une réalité¹ n'est pas encore actif sur le terrain.

Ces faiblesses relevées ont pour conséquence une absence de circuits de diffusion des arts vivants. Hormis les festivals qui, par leur engagement dans la décentralisation culturelle, offrent des occasions de tournées à l'intérieur du pays, il n'existe pas de circuit permanent de diffusion des spectacles dans les différentes localités du pays. Les caravanes initiées par le ministère en charge de la culture semblent s'être essouffées après quelques sorties dans certaines villes de l'intérieur et dans les pays voisins. L'absence de circuits actifs de diffusion des arts vivants renforce l'inégalité d'accès aux arts des populations, compte tenu de la concentration de toutes les activités artistiques dans les seules villes de Ouagadougou et de Bobo-Dioulasso. En effet, c'est non seulement dans ces deux villes que l'on rencontre des structures de formation organisées, mais c'est également là que se retrouve la plupart des festivals internationaux du pays.

Malheureusement, les contraintes ne sont pas seulement d'ordre structurel, organisationnel ou juridique. Elles sont aussi et surtout matérielles et financières. En effet, malgré le dynamisme reconnu au secteur culturel burkinabè, ses acteurs rencontrent d'énormes difficultés parmi lesquelles l'insuffisance des ressources et des équipements.

¹ Le décret portant création, attributions, composition et fonctionnement du Conseil national de la culture a été adopté en conseil des ministres le 13 avril 2011 alors que la première proposition sur la création d'une telle structure date de 2005 et a été reprise par la politique Nationale de la Culture de 2009.

L'absence de subventions étatiques régulières et consistantes et la faiblesse des financements publics directs fragilisent les assises des festivals et des structures de formation privés qui sont financés à plus de 70%, selon les études disponibles, par les fonds extérieurs. Elle les rend vulnérables par cette outrageuse dépendance du financement extérieur et précarise en même temps les conditions de travail et d'existence des acteurs évoluant dans le secteur (professionnels comme bénévoles). Nul n'ignore que sans un appui conséquent, les festivals et les structures de formation ne peuvent s'engager pleinement dans la voie de la professionnalisation intégrale. Il est clair que le ministère en charge de la culture possède un faible budget avec des besoins importants, mais cela ne saurait justifier l'inexistence d'une réglementation sur le financement des activités culturelles par l'État. Si l'on reconnaît aux arts une utilité publique, ils devraient pouvoir bénéficier des mêmes égards que ceux accordés par exemple aux partis politiques ou aux médias privés qui disposent de subventions annuelles dont le montant et la répartition sont codifiés par des textes réglementaires.

La plus grande contrainte à laquelle font face les festivals et structures de formation est la faiblesse du budget de la culture et celle de l'enveloppe allouée annuellement par le ministère aux artistes et aux manifestations culturelles (130 millions de francs CFA jusqu'en 2008). Cette faiblesse des ressources étatiques aurait pu être compensée par le financement des partenaires privés locaux s'il en existait qui avaient véritablement foi en la culture et qui s'engageaient à la soutenir. Malheureusement, la contribution de ces partenaires est non seulement faible mais sporadique, si bien qu'aucun projet structurant de grande envergure ne peut être élaboré en comptant sur cette source de financement.

Enfin, les festivals et les structures de formation font face à un manque crucial d'infrastructures de création et de diffusion des spectacles. Si, à

Ouagadougou et à Bobo-Dioulasso, les artistes peuvent disposer de lieux équipés pour l'organisation de manifestations, dans les autres villes du pays, ce n'est pas le cas.

C'est dans ce contexte social particulièrement difficile que se tiennent les manifestations culturelles au Burkina Faso. Un contexte peu favorable qui constitue paradoxalement, dans une certaine mesure, la raison d'être de ces activités culturelles dont le but essentiel est l'amélioration des conditions de vie des populations. Les festivals et les structures de formation se présentent ainsi comme une forme de refus de la misère et une résistance face à des conditions socio-économiques particulièrement précaires.

C'est ainsi que, malgré les contraintes évoquées, le pays connaît un foisonnement culturel qui traduit l'existence d'un potentiel important et d'une volonté affichée à la base de promouvoir la culture. Nous en voulons pour preuve les nombreuses manifestations festivières ayant une audience internationale comme le FITMO, le FITD, les NAK, le festival Jazz à Ouaga, les Récréatrices, le Festival Yeleen, Waga Hip Hop, le FESTIMA et Dialogues de corps, auxquelles s'ajoutent les nombreux festivals locaux et régionaux qui rythment la vie culturelle du pays. À côté de ces manifestations festivières se développent des structures de formation comme le Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV), le Centre de Développement Chorégraphique (CDC) et le Jardin de la Musique Reemdoogo, qui sont des modèles de référence au niveau international. Quelles sont alors les potentialités qui ont pu favoriser cette dynamique culturelle et qui pourraient servir de terreau à l'édification d'une action culturelle nationale viable ?

2.2. Les facteurs favorables au développement des arts vivants au Burkina Faso

Si malgré l'existence d'un contexte socio-économique peu favorable, les arts vivants se caractérisent par un dynamisme très appréciable au Burkina Faso, c'est qu'il existe plusieurs raisons qui justifient cette réalité. Parmi elles, il faut compter la détermination et l'engagement des praticiens et acteurs culturels, l'existence d'un public potentiel, le dynamisme et la jeunesse de la population, le potentiel culturel issu de la diversité ethnique et religieuse, l'image de carrefour culturel dont jouit le pays et les prémices d'une volonté politique naissante au niveau des responsables étatiques.

Allant au-delà des déclarations d'intentions, les acteurs culturels privés ont pris leur responsabilité et ont initié des actions devant apporter des solutions aux problèmes qui se posent à eux. C'est ainsi que les structures comme les espaces culturels et les centres de formation ont vu le jour et se sont développés. De nos jours, des cadres comme l'Espace Culturel Gambidi, le Carrefour International du Théâtre de Ouagadougou, l'Atelier Théâtre Burkinabè, le Centre Djéliya de Bobo, la Fédération du Cartel existent et participent activement à la vie artistique dans le pays.

En effet, l'existence d'espaces culturels et de salles de spectacles constitue, pour un pays, un atout important pour son édification artistique et culturelle. La plupart de ces lieux sont liés à l'existence de festivals qu'ils ont engendrés ou qui les ont engendrés. C'est le cas de l'Atelier Théâtre Burkinabè (ATB) avec le Festival International de Théâtre pour le développement (FITD), de l'Espace Culturel Gambidi avec le FITMO, du Cartel avec les Récréatrales, du centre Djéliya avec le festival de conte Yeleen ou encore du CDC avec les Rencontres Chorégraphiques Dialogues de Corps.

Les espaces privés sont renforcés par l'existence de structures étatiques nationales ou étrangères qui contribuent à renforcer les bases de l'action culturelle. Ces structures sont soit une émanation du pouvoir public national (Maison du Peuple, CENASA), soit le produit d'un partenariat public-privé (CDC), soit le fruit de la coopération culturelle décentralisée (Reemdoogo) ou encore la propriété des représentations diplomatiques dans le pays (Centres Culturels Français de Ouagadougou et de Bobo-Dioulasso, Bureau de liaison de l'Institut Goethe, Centre Culturel Américain, Centre Culturel Lybien, etc.).

Le paysage culturel national compte, actuellement, une quarantaine d'espaces et de lieux actifs qui peuvent être répartis en deux grandes catégories : les grands espaces ou lieux qui se reconnaissent à travers leur structuration, leur budget (plus de 10 millions de francs CFA), leur solide expérience en matière d'organisation de spectacles ou d'évènements culturels, leur capacité d'accueil et leur renommée au plan local et international. Dans cette catégorie, se trouvent des lieux comme l'Espace Culturel Gambidi, l'Espace ATB, le Centre Culturel Français-Georges Méliès, le Centre Culturel Américain, le Centre de Développement Chorégraphique, le Carrefour International du Théâtre de Ouagadougou, le Centre National des Arts du Spectacle et de l'Audiovisuel (CENASA), le Théâtre de l'Amitié de Bobo-Dioulasso, le Centre Culturel Français- Henri Matisse et l'Espace Rencontre des Jeunes de DAFRA.

Dans la perspective de développement artistique et culturel viable, la mise en réseau de ces espaces constitue une chance certaine d'édification d'une économie culturelle solide. Il s'agirait de donner à ces différentes structures les moyens de jouer pleinement le rôle de locomotive qui pourrait leur être assigné.

Les autres espaces constituent des structures de moyenne ou de petite envergure. Il s'agit des lieux comme le Centre Djeliya de Bobo-dioulasso, l'Espace Rencontre de Tanghin, la Maison des Jeunes Larlé Naaba Anbga du

secteur 10 de Ouagadougou, la Maison des Jeunes et de la culture de Ouahigouya, le Centre populaire des loisirs de Tenkodogo et le Théâtre populaire de Koudougou. Ces lieux culturels disposent d'une administration faiblement structurée, possèdent des capacités d'accueil limitées et fonctionnent avec des budgets inférieurs à dix millions de francs CFA l'an. Cependant, leur situation géographique, généralement au cœur des quartiers populaires, leur confère une certaine légitimité. Un soutien adéquat pourrait leur permettre de jouer un rôle de relais dans la démocratisation de l'offre culturelle au niveau des populations des quartiers et des localités de la périphérie. Elles sont incontournables dans une planification sur le long terme, qui voudrait développer à la fois l'offre, la demande et la consommation des biens et services culturels.

L'engagement des acteurs culturels s'est traduit également par la création de structures fédératives guidées par de nobles ambitions, même si certaines d'entre elles n'ont pas connu le succès souhaité. C'est ainsi que la Fédération Nationale du Théâtre, l'Association Burkinabè des Chorégraphes et Danseurs et la Fédération des Festivals et des Manifestations Culturelles du Burkina Faso ont vu le jour à côté de celles qui, comme l'UNEDO créée en 1981 et le CB-IIT né en 1987, existent depuis plus deux décennies.

Cette détermination constitue une force qui permet de transcender certaines contraintes pour œuvrer au développement des arts vivants dans le pays. C'est cet engagement qui a donné naissance aux différentes associations et manifestations culturelles publiques ou privées qui font la renommée du pays. Toutes les manifestations culturelles qui ont marqué et qui continuent de rythmer la vie culturelle nationale, exception faite de celles lancées par la Révolution, ont été, à l'origine, des initiatives du secteur privé.

Le développement de la formation artistique structurée ces dernières années est à inscrire dans cette dynamique qui permet de doter les structures culturelles de praticiens et de gestionnaires formés, capables de leur permettre de renforcer leurs bases structurelles et de s'engager davantage dans la professionnalisation.

Ces actions sont renforcées par l'existence d'un public potentiel, ce qui constitue un atout important. En effet, si l'on considère, d'une part, l'intérêt que ce public porte aux différentes activités culturelles et les efforts qu'il fournit pour y prendre part, nous pouvons reconnaître l'importance de sa contribution au développement artistique. Bien qu'il soit parfois handicapé par le manque de moyens, son engouement montre qu'il existe des consommateurs pour les produits culturels. Une des actions à entreprendre serait de travailler à leur donner les capacités de participer pleinement aux efforts déjà entrepris. D'autre part, la forte proportion de jeunes et le taux d'accroissement naturel de 3,42% (INSD, RGPH 2006) qui caractérisent la population burkinabè permettent de disposer, à tout moment, de ressources humaines susceptibles de participer à la mise en œuvre de toute initiative de développement culturel. L'existence en soi de cette ressource est un atout non négligeable qu'il convient de prendre en compte dans toute entreprise de développement. En outre, la diversité ethnique qui compose cette population est une source intarissable d'inspiration pour la construction d'une vie artistique dynamique et d'une société multiculturelle. Chaque groupe culturel possède, en plus des valeurs communes, des richesses spécifiques liées à sa propre histoire, à ses traditions et à ses croyances. De plus en plus, la volonté de valoriser ces richesses s'affirme de façon évidente. Cette réalité est observable au niveau des différents festivals qui sont organisés dans les villes et villages du pays (Warba de Zorgho, Liwaga de Séguénéga, Wedbindé de Kaya, Djenka de Garango, Lutte de Tougan, Masques de Dédougou ou de Boulsa, etc.). Il en est de même de la cohabitation entre

différents groupes ethniques dans les grandes villes. Cela crée les conditions d'un partage de valeurs et d'édification d'une culture commune, qui est la synthèse des apports des uns et des autres.

Quant à la diversité religieuse, elle présente l'avantage de permettre aux uns et aux autres de mieux se connaître, d'échanger et de se tolérer mutuellement. Le fait que les membres des différentes communautés religieuses vivent ensemble, dans le même milieu, est une opportunité pour un développement culturel harmonieux de la société.

Le Burkina Faso est un creuset de cultures séculaires ouvertes au monde. Ce riche patrimoine culturel lui a conféré la réputation de pays d'hommes intègres et travailleurs. Les manifestations culturelles existantes en font un exemple de développement artistique et culturel. C'est à juste titre que Ouagadougou est considérée comme une capitale culturelle. Ces atouts sont très importants dans la perspective d'une action visant à développer une dynamique artistique et culturelle nationale. Bien de partenaires ont été séduits par les efforts fournis par les praticiens pour tenir la dragée haute malgré les difficultés rencontrées. Efforts que les responsables politiques semblent vouloir soutenir avec l'adoption d'une politique nationale de la culture qui entend faire de la culture le socle du développement du pays.

En guise de conclusion à ce chapitre, nous dirons que cette présentation du contexte social et économique dans lequel se déploient les festivals et les structures de formation en arts vivants aide à bien percevoir les difficultés économiques et sociales que rencontrent les populations et les acteurs culturels dans leur volonté de promouvoir le secteur culturel. Elle nous permet également de relever les potentialités dont dispose le pays dans la perspective d'un développement des festivals et des structures de formation en arts vivants.

Le chapitre suivant abordera les politiques publiques déployées pour sortir le pays de sa situation de pays pauvre très endetté et pour l'engager dans la voie d'un développement durable. Il s'intéressera particulièrement à la place accordée aux arts et à la culture dans ces politiques.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

CHAPITRE II : POLITIQUES DE DÉVELOPPEMENT DU BURKINA FASO

Au niveau des politiques économiques, le Burkina Faso a été marqué par trois périodes phares depuis son accession à l'indépendance politique. Ainsi, durant les deux premières phases, qui couvrent la période allant de 1967 à 1995, la planification a été adoptée comme moyen de promotion économique et sociale: « *Le système de planification au Burkina Faso a connu deux périodes majeures. Celle des plans-projets qui va de 1967 à 1981 et celle des plans par objectif qui va de 1986 à 1995* ¹ ». Au cours de la période 1986-1995, le pays s'est engagé dans les Programmes d'Ajustement Structurel (PAS), s'inscrivant ainsi dans une plus grande libéralisation de son économie avec la mise en œuvre d'une politique de privatisation et de désengagement de l'État de certains secteurs économiques.

Si cette nouvelle politique économique a permis l'assainissement du cadre macro-économique, elle n'a pas eu un impact très positif au plan social car la misère et la pauvreté n'ont cessé de croître dans le même temps. Comme le mentionne l'Étude Nationale Prospective « Burkina 2025 », cette politique a « *eu pour conséquences le paradoxe que constitue l'aggravation de la pauvreté dans un contexte de croissance économique où étaient assurés les fondamentaux de l'économie. En effet, à côté du rétablissement des équilibres économiques et de l'assainissement des finances publiques avec les programmes d'ajustement, près de 9 Burkinabè sur 20 vivent dans la pauvreté* ² ». Une analyse que vient corroborer les résultats de l'Étude diagnostique sur la situation socio-

¹ Ministère de l'Économie et des Finances. *Stratégie de Croissance Accélérée de Développement Durable 2011-2015*. p.9.

² Conseil National de Prospective et de Planification Stratégique. *Étude nationale prospective « Burkina 2025 »*. Rapport général, Avril 2005, p.1-2.

*économique du Burkina Faso de 2000 à 2009*¹. En effet, rapporte Le Pays, quotidien burkinabè privé d'information, «*Selon la Cellule permanente*², en 2007, le pourcentage estimé de personnes ayant un niveau de consommation inférieur au seuil de pauvreté est de l'ordre de 16,6% en ville et 49,1% en campagne, soit 42,7% en moyenne sur l'ensemble du territoire. Ces données indiquent clairement que les indicateurs de pauvreté au Burkina sont toujours au rouge. ³». Voici la preuve, si besoin en était, que la croissance économique telle que voulue par les économies libérales, prônée par les institutions internationales et adoptée à bras ouverts par les pays comme le Burkina Faso, n'a pas pu assurer aux populations un développement socio-économique équilibré. Plus les finances publiques sont assainies et les fondamentaux de l'économie assurés, plus la pauvreté semble progresser et les conditions de vie des populations se détériorer gravement.

Il est évident que ce n'est pas par une simple accumulation des richesses financières que les pays sous-développés émergeront ou que le Burkina Faso deviendra la « *nation solidaire, la nation de justice et de paix* » souhaitée. Plus qu'une simple production de richesses, le développement doit être appréhendé comme une situation qui crée les conditions d'un épanouissement de l'ensemble des populations à travers l'existence d'une production de qualité soutenue par des mécanismes fiables d'une répartition équitable des ressources. Partant de là, la nécessité de replacer l'homme au cœur des politiques de développement se pose avec acuité. Et cela n'est possible que par la valorisation des arts et de la culture, fondement de toute existence en société. Tout comme les individus, les

¹ Ministère de l'Economie et du Développement, *Étude réalisée en prélude à l'élaboration et à la mise en œuvre de la stratégie de croissance accélérée et de développement durable (SCAAD), Ouagadougou, 201.*

² Cellule permanente de la stratégie de croissance accélérée et du développement durable (SCADD). La SCAAD est le nouveau référentiel en matière envisagé par l'État burkinabè en lieu et place du Cadre Stratégique de Lutte contre la Pauvreté qui, après une décennie de mise en œuvre ponctuée par des révisions périodiques, n'a pas produit les résultats escomptés.

³ Tiabrimani Nading. « Pauvreté au Burkina, les indicateurs au rouge » in *Le pays* n°4665 du 26 juillet 2010.

sociétés, quel que soit leur degré de richesse économique, courent le risque de mourir, si le bon diagnostic n'est pas fait et le traitement adéquat appliqué à temps.

Pour sortir de ce contexte socio-économique peu reluisant, le Burkina Faso a adopté depuis quelques années et mis en œuvre des réformes structurelles avec l'accompagnement des partenaires au développement. Ces réformes visent essentiellement l'amélioration de la gestion des finances publiques, la libéralisation de l'économie nationale et une plus grande ouverture sur l'extérieur. C'est ainsi qu'à l'issue du sommet de Copenhague de 1995 qui a prôné la lutte contre la pauvreté, le gouvernement burkinabè s'est engagé, à travers l'adoption de mesures diverses, à réduire le fléau. Engagement qui a généré la Lettre d'Intention de Politique de Développement Humain Durable (LIPDHD), mais dont les résultats au plan social sont restés en deçà des résultats escomptés qui étaient, entre autres, la sécurité dans les domaines économique, sanitaire, alimentaire, environnemental, individuel et politique. La crise sociale s'est donc approfondie et la pauvreté s'est accentuée. C'est alors que le Burkina Faso va procéder à l'élaboration de son document cadre stratégique de lutte contre la pauvreté. Ce cadre stratégique de lutte contre la pauvreté est un instrument élaboré sur recommandation de la Banque Mondiale et du FMI en vue de servir de cadre à leur partenariat avec le pays : *« Dans la nouvelle formule, la stratégie propre au pays serait présentée dans un cadre stratégique de lutte contre la pauvreté (CSLP) qui devrait devenir un instrument clé dans les relations entre les pays et la communauté des donateurs. Ce document serait soumis aux Conseils d'administration de la Banque et du FMI pour approbation et servirait de base pour les prêts concessionnels de la Banque et du FMI au pays ainsi que pour l'allègement de la dette au titre de l'Initiative PPTE¹ ».*

¹ Référentiel de 1999 du FMI et de la Banque Mondiale pour l'élaboration des CSLP

Comment se présente le cadre stratégique de lutte contre la pauvreté du Burkina Faso et quelle place ce programme politique et économique accorde-t-il aux arts et à la culture ?

1. CADRE STRATÉGIQUE DE LUTTE CONTRE LA PAUVRETÉ

L'élaboration d'un Cadre Stratégique de Lutte Contre la Pauvreté, sous l'instigation de la Banque Mondiale et du FMI, trouve sa justification dans le fait que « *malgré d'importants efforts consentis pour promouvoir les services sociaux essentiels de base (éducation de base, santé de base y compris santé de la reproduction, eau potable, nutrition, hygiène et assainissement.), le Burkina Faso souffre toujours d'un large déficit social ... En effet, bien qu'en net progrès, le taux de scolarisation est l'un des plus faibles de la sous-région (41% de taux brut de scolarisation en 1998-99 dont environ 35% pour les filles). La situation sanitaire se caractérise par une morbidité et une mortalité (notamment infantile et maternelle) très élevées imputables aux maladies infectieuses et parasitaires et à l'expansion rapide de l'infection à VIH...*

Cette situation de déficit social, d'extrême pauvreté et de vulnérabilité de la population burkinabè face aux crises de toute nature, constitue un handicap majeur à toute initiative de développement durable.¹ ».

Analysant toujours la situation socio-économique du pays, le cadre stratégique conclut que la pauvreté au Burkina Faso est due essentiellement à :

- une économie peu compétitive, croissant à un taux modeste qui ne permet pas de dégager des revenus et de créer des emplois pour une large partie de la population et qui n'engendre pas non plus suffisamment de ressources pour l'État, lui permettant d'assurer la fourniture des services sociaux et économiques de base ;

¹ Ministère de l'Économie et du Développement. *Cadre Stratégique de Lutte contre la Pauvreté*. 1999, p.5

- une population peu alphabétisée et peu scolarisée, bénéficiant de peu de soins et soumise au risque du SIDA ;
- une insuffisante capacité de formulation des stratégies et priorités de programmation des investissements ;
- une faible efficacité des services publics et une coordination insuffisante de l'aide extérieure.

Ce cadre stratégique devait permettre de « *centrer la stratégie de développement économique sur un meilleur impact des politiques publiques et sur la nécessité d'accroître le pouvoir d'achat des populations les plus défavorisées et de leur offrir un meilleur cadre d'épanouissement social*¹ ». Mais, pour atteindre ces objectifs, il fallait, au préalable lever les obstacles qui se dressent sur la voie du développement. Ces contraintes, identifiées par plusieurs études commanditées par le gouvernement et ses partenaires au développement, sont la faiblesse du capital humain, l'insuffisance d'infrastructures de développement économique, l'insuffisance des capacités nationales et le faible degré d'ouverture de l'économie sur l'extérieur.

Afin de lever ces obstacles, quatre axes stratégiques ont été dégagés pour servir d'orientation à la réalisation des objectifs de ce cadre stratégique. Ils visent à accélérer la croissance et la fonder sur l'équité, à garantir l'accès des pauvres aux services sociaux de base, à élargir les opportunités en matière d'emplois et d'activités génératrices de revenus pour les pauvres et à promouvoir la bonne gouvernance.

Pour la réalisation des objectifs de développement, quatre secteurs prioritaires ont été identifiés. Il s'agit de l'éducation, de la santé, de l'eau et de l'agriculture.

¹ Ministère de l'Économie et du Développement, *Op. Cit.*, p. 5-6

Une des clefs de succès de cette réforme serait l'implication des partenaires financiers dont l'intervention garantirait la disponibilité des ressources indispensables à la réalisation des objectifs visés. Selon le cadre stratégique, les projections macro-économiques envisageaient une croissance de croisière de 8% l'an à partir de 2003. Elles s'appuyaient sur une série d'hypothèses qui prévoyaient un accroissement de l'investissement public et privé résultant d'un accroissement de l'aide publique étrangère et de l'investissement privé direct étranger et national. Cette attente est soulignée avec force dans le document cadre stratégique : « *Compte tenu de la modicité des ressources propres de l'État et de la nécessité d'assurer les équilibres financiers internes et externes, cet investissement ne pourrait être réalisé que par une aide extérieure plus substantielle et plus efficace*¹ ».

Les sources de financement sont essentiellement les apports bilatéraux et multilatéraux des partenaires au développement et les fonds générés par l'Initiative PPTE. L'État envisage pour ce faire de dessiner un nouveau type de relation avec les partenaires au développement ; un partenariat dans lequel ces derniers devraient insérer leurs appuis dans le cadre des stratégies et politiques définies par le gouvernement et non développer des programmes parallèles.

Cela semble difficile à obtenir dans la mesure où ce ne sont pas ces partenaires qui cherchent absolument à soutenir le Burkina Faso mais plutôt l'État burkinabè qui sollicite leur aide. Il est bien connu que « *la main qui demande est toujours en dessous de celle qui donne* ». Les conditionnalités qui accompagnent le soutien économique et financier des partenaires au développement sont toujours définies par les parties prêteuses ou donatrices. Rien pour l'instant ne montre que cette donne peut être inversée, surtout que les politiques de développement qui sont mises en place comptent absolument sur

¹ Ministère de l'Économie et du Développement, *Op. Cit.*, p.34

ces accompagnements pour être réalisées. En effet, « *le Burkina Faso est tributaire des financements extérieurs qui couvrent près de 80% des besoins de financement des projets et programmes d'investissement public. Le pays doit compter sur la générosité de ses partenaires au développement même pour les dépenses de souveraineté (élection par exemple). Une telle situation de dépendance financière limite singulièrement la souveraineté nationale et rend le pays très vulnérable et exposé au chantage au triple plan économique, financier et politique*¹ ».

Il est indéniable qu'un État qui ne possède que 20% de contrôle sur ce qui constitue son économie ne peut être qu'à la merci des caprices de ses tuteurs financiers et économiques. De quelle souveraineté peut-on se prévaloir si l'on ne travaille pas à réduire cette dépendance outrageuse de l'extérieur ? Quelle politique authentique, quelle indépendance peut-on revendiquer sans courir le risque de se voir fermer les robinets de l'aide extérieure ? Dans ce contexte, envers et contre tous, les gouvernants livrent leurs pays aux bailleurs de fonds qui en font des champs d'expérimentation de toutes leurs lubies pendant que les populations continuent de croupir dans la misère et la pauvreté. Jean-Pierre Guingané fait, à ce propos, cet amer constat : « *En Afrique, la crise économique a apporté beaucoup de perturbations en révélant au grand jour la fragilité et la précarité des moyens mis en œuvre par les États pour assurer le développement. Elle a éclairé d'un jour nouveau les systèmes de gestion dont la plupart sont devenus accumulateurs de pauvreté faute de pouvoir, comme on l'espérait, générer des richesses*² ». En effet, la plupart des programmes adoptés pour sortir

¹ Conseil National de Prospective et de Planification Stratégique. *Etude nationale prospective « Burkina 2025. Rapport général*, Avril 2005, pp. 12-13.

² Jean-Pierre Guingané. « Le Théâtre comme moyen de mobilisation pour le développement » in *Théâtres africains, Actes du colloque sur le théâtre africain*, 14-18 novembre 1988 à Bamako, éditions Silex, Paris, 1988, p. 132.

le pays de la pauvreté n'ont par permis d'atteindre les objectifs qui leur ont été assignés.

Le Cadre Stratégique de Lutte contre la Pauvreté (CSLP) a été révisé à plusieurs reprises avec le souci de le rendre plus opérationnel et plus performant. Malgré ces révisions, l'État conclura, au bout d'une décennie de mise en application, à la nécessité d'une revue en profondeur du cadre stratégique et à son remplacement par un nouveau référentiel. Ce qui montre encore une fois, que les programmes envisagés n'étaient pas nécessairement les mieux adaptés.

Le levier culturel et artistique qui aurait permis à nos pays de s'ouvrir une brèche d'air pur ne semble pas intéresser les gouvernants qui, dans leur grande majorité, perdurent dans l'erreur de croire que c'est en s'endettant toujours et davantage qu'ils parviendront un jour à sortir le pays de sa situation d'endetté chronique. Pourtant, certaines analyses montrent que « *l'érosion des valeurs traditionnelles d'intégrité et de dignité¹* » est l'une des causes essentielles du déclin économique du pays. À celle-ci, il faut ajouter « *la régression des valeurs culturelles nationales...due en partie à une diffusion médiatique largement favorable à l'extérieur et à une quasi-absence d'une politique culturelle indiquée²* ». Mais malheureusement, cela n'a pas encore entraîné une prise de conscience du rôle que peuvent jouer les arts et la culture dans ce contexte particulièrement critique. La conséquence est que l'on continue de négliger, sinon d'ignorer royalement le secteur des arts et de la culture qui, à l'image du pays, est contraint de dépendre des bailleurs de fonds extérieurs. Cela constitue une réelle entrave à sa valorisation et à sa promotion.

¹ Conseil National de Prospective et de Planification Stratégique. *Etude nationale prospective « Burkina 2025. Rapport général*, Avril 2005, p.13.

² Conseil National de Prospective et de Planification Stratégique, *Op. Cit.* p.19

Indépendamment des cadres stratégiques de lutte contre la pauvreté, les gouvernements qui se succèdent à la tête du pays, depuis les années 1991, élaborent et mettent en œuvre des programmes de politique générale qui sont présentés aux députés de l'Assemblée Nationale avant leur exécution. Une brève revue des programmes présentés entre 2006 et 2009 permet de mesurer le niveau de prise en compte des arts et de la culture dans les programmes étatiques.

2. DÉCLARATIONS DE POLITIQUE GÉNÉRALE

Les déclarations de politique générale des premiers ministres au cours des années 2006, 2007 et 2009 reprennent, avec plus ou moins de précisions, le contenu de ce cadre stratégique qui constitue le référentiel de base de la politique socio-économique du pays. Elles visent d'une part à satisfaire à l'article 116, alinéa 1 de la Constitution du Burkina Faso qui stipule que « *le Premier ministre peut, après délibération du Conseil des Ministres, engager devant l'Assemblée Nationale la responsabilité du Gouvernement sur un programme ou sur une déclaration de politique générale.*¹ »

Dans sa déclaration de politique générale présentée le 30 mars 2006 devant l'Assemblée Nationale du Burkina Faso, Paramanga Ernest Yonli a abordé de façon laconique la culture, traduisant ainsi la valeur qui lui est accordée dans cette politique dont le maître-mot reste la croissance économique. Ainsi, l'on retiendra que « *la mise en synergie de la culture et du tourisme a été un choix pertinent dont les résultats sont visibles et satisfaisants. En raison de l'importance croissante de ce secteur, mon Gouvernement travaillera à consolider les acquis et à ouvrir de nouvelles perspectives. Nous mettrons un accent particulier sur la promotion de nouveaux produits, à travers la valorisation du potentiel éco-touristique et agro-touristique qui présente un*

¹ Extrait de l'article 116, alinéa 1 de la Constitution du Burkina Faso adopté par référendum le 2 juin 1991. Dans la pratique, ces déclarations sont suivies de questions mais ne donnent pas lieu à un vote.

*intérêt grandissant*¹». La culture ici n'est qu'un alibi pour le développement du tourisme qui, aux yeux du gouvernement de l'époque, était porteur d'espoir. Il s'agit donc, dans l'esprit de cette déclaration, de travailler au développement du secteur touristique par une valorisation de son potentiel. La culture ici, est considérée, au mieux, comme un simple produit touristique.

Le seul engagement lié au secteur culturel qui transparaît dans cette déclaration, c'est celui de donner une place au cinéma pour conforter la place de plaque tournante du cinéma africain dévolue au pays. En clair, la culture est phagocytée par le tourisme qui, semble-t-il, est source de richesse économique sans qu'une analyse approfondie ne permette de dire lequel de ces deux secteurs (culture et du tourisme) a un effet d'entraînement sur l'autre dans un pays enclavé où il n'existe point de belles plages pouvant attirer des visiteurs.

Un an après ces propos du Premier Ministre de l'époque, le nouveau gouvernement du nouveau Premier Ministre Tertus Zongo ne changera pas de tempo. En effet, dans sa déclaration de politique générale du 4 octobre 2007, il rappellera ceci : « *Notre objectif ici est de faire du Burkina Faso une destination d'un tourisme du cœur, celui que peut inspirer la promotion des valeurs intrinsèques du Sahel. Pour cela, nous exploiterons la notoriété des manifestations à fort potentiel touristique comme le FESPACO, le Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO) et le Salon International du Tourisme et de l'Hôtellerie de Ouagadougou (SITHO). Cette vision basée sur l'écotourisme, l'agrotourisme et le tourisme culturel se reflétera bientôt dans de nouveaux produits que nous mettrons sur le marché.* »².

Pourtant, dans le même propos, il lançait fort judicieusement que « *nous devons revenir d'urgence aux valeurs séculaires qui constituent le socle des*

¹ Déclaration de politique générale du premier ministre Burkinabè Paramanga Ernest Yonli en mars 2006.

² Déclaration de politique générale du premier ministre Burkinabè Tertus Zongo en octobre 2007

vieilles civilisations de notre pays, mais nous devons également nous libérer de la dictature de nos mauvaises habitudes. Nous devons cesser de gémir contre les défis et les transformations que nous impose la mondialisation, et tenter plutôt d'en saisir les opportunités. Et croyez-moi, celles-ci sont nombreuses pour un peuple travailleur et créatif comme le peuple burkinabè. Nous devons désormais prendre notre destin en main, et devenir les sujets de notre propre histoire, au lieu de continuer d'être les objets des fantasmes des autres. Nous devons et nous pouvons vaincre le scepticisme et le fatalisme, à condition, bien évidemment, de croire en nous-mêmes. Le ciel devrait être la seule limite à nos rêves et à nos actions¹». L'on se serait attendu, après une telle déclaration, à une politique innovante qui tranche d'avec une économie dont la structure « n'a pratiquement pas changé depuis un demi-siècle² » pour nous engager vers des horizons nouveaux dans lesquels la culture et les arts joueraient pleinement leur rôle de moteur de développement socio-économique durable. Mais au lieu de cela, nous nous retrouvons sur les sentiers battus, considérant la culture comme un simple levier de développement au service du tourisme. En réalité, au sommet de l'État, l'on ne réalise pas, jusqu'à ce moment, les potentialités dont regorgent les arts et la culture dans nos pays, encore moins leur capacité de contribution à la réalisation d'un véritable développement socio-économique.

Ainsi, le Premier Ministre Tertus Zongo précisera les orientations essentielles de son gouvernement qui sont l'édification d'une économie ouverte et compétitive, porteuse de croissance de qualité, d'emplois ; la création de conditions d'épanouissement, la valorisation du capital humain ; le renforcement de l'autorité de l'État, la promotion d'une gouvernance partagée ; et le rayonnement international du Burkina Faso, son leadership dans le concert des

¹ Tertus Zongo, *Idem*.

² Tertus Zongo, *Idem*.

nations. Ce dernier point, qui aurait pu se fonder sur la politique culturelle du pays, n'en dit aucun mot. Pourtant, le rôle que les arts et la culture ont joué et continuent de jouer dans le rayonnement du Burkina Faso en Afrique et dans le monde est immense.

La déclaration de politique générale du Premier Ministre Tertus Zongo, faite le 29 mars 2009, ne fera que confirmer cette vision qui fait du secteur culturel un appendice du tourisme et de l'hôtellerie. En effet, abordant encore une fois le domaine culturel, le Premier Ministre déclarera que « *les industries culturelle, touristique et hôtelière constituent un triplet indissociable. Elles sont réputées aujourd'hui être un véritable adjuvant au renforcement de la vitalité et à l'amélioration de la compétitivité de l'économie nationale. Elles ont pour attribut de mobiliser et de favoriser la consommation*¹ ». Au regard de ces propos, la culture n'apparaît pas comme un secteur autonome, un sujet central pouvant avoir un impact sur les différents secteurs du développement national, mais plutôt comme un adjuvant à la compétitivité de l'économie nationale.

Il est clair que l'option d'une politique libérale engagée par les autorités politiques commande des actions allant dans le sens d'une plus grande implication de notre pays dans le marché mondial. Mais cette implication exige une politique et des moyens financiers adéquats que la dépendance du pays vis-à-vis des institutions internationales et des financements des partenaires bilatéraux ne peut garantir, dans le contexte actuel marqué par une récession économique mondiale qui laisse prévoir une réduction drastique des moyens alloués au développement du continent africain.

¹ Déclaration de politique générale faite le 27 mars 2009 par le Premier ministre Burkinabè, Tertus Zongo

La logique dans laquelle le pays s'est engagé semble exclure, sinon accorder peu de place à la contribution des activités artistiques au développement économique. Au regard des axes et stratégies envisagées, la culture et les arts ne paraissent pas être des secteurs capables d'insuffler une dynamique socio-économique favorable à l'émergence du pays. C'est probablement une des raisons pour lesquelles le soutien de l'État à ce secteur est des plus faibles, comme le témoigne la part de 0,30 % que le budget national consacre à la culture par an.

Conscients de cette réalité, les promoteurs des activités artistiques et culturelles s'orientent vers d'autres sources de financement qui leur permettent d'assurer la tenue de leurs différentes manifestations. Ces manifestations privées développent des initiatives qui méritent d'être analysées dans le contexte actuel où l'État burkinabè a opté pour une politique d'économie de marché.

Ainsi, les artistes, se sentant abandonnés par les pouvoirs publics, se retrouvent contraints, à leur corps défendant, d'aller mendier aux guichets de ceux qui tiennent déjà entre leurs mains l'économie et la politique de leur pays, ce qui constitue un risque grave pour la sauvegarde et la valorisation de l'authenticité de notre patrimoine culturel et artistique. Aussi triste et malheureux qu'il soit, ce constat est réel et il s'observe à trois niveaux essentiellement.

D'abord, au niveau de la création artistique qui s'oriente de plus en plus vers la satisfaction des goûts étrangers. C'est le moyen le plus sûr d'obtenir un financement pour la création (financement des projets de création ou de co-création), mais aussi d'avoir des possibilités de tournées à l'extérieur du pays et du continent. Le souci de l'ancrage culturel, de la valorisation de notre patrimoine culturel, du développement de notre culture séculaire dans le sens de nous conduire vers une ouverture de partage effectif se dissipent pour laisser

place à un snobisme et à la promotion du « folklorique » et de l'exotique, juste bon à satisfaire des goûts singuliers, mais sans lendemain pour l'histoire et la culture africaines. Pourtant, l'Afrique est une source reconnue de richesses culturelles immenses. Des richesses qu'il faut urgemment préserver pour éviter qu'elles ne disparaissent à jamais.

Le second point qui rejoint et complète le premier, concerne la langue du spectacle. Plus personne ne veut produire un spectacle en langue nationale car nul ne veut courir le risque de se confiner à évoluer au plan local. Cette situation fait que, de plus en plus, les programmes des festivals organisés au Burkina Faso ne peuvent plus compter sur des spectacles de qualité produits dans les langues du terroir, ce qui exclut du même coup près de 80% de la population qui ne se sent pas prise en compte. Même si le théâtre, la danse ou la musique n'ont pas besoin d'être dans une langue donnée pour être compris du public, reconnaissons que ces spectacles lui sont plus accessibles quand ils utilisent les mêmes codes que lui. Nous ne pouvons non plus ignorer que la langue est, avant tout, un véhicule d'identité et de valeurs culturelles. En effet, il est connu que la langue n'est pas qu'un outil de communication car, au-delà de la communication, elle est l'expression des valeurs, des émotions et des pratiques d'une communauté. C'est en ce sens qu'elle est un élément essentiel de la diversité culturelle comme le rappelle constamment l'UNESCO. À un moment où l'on prône l'intensification de l'enseignement des langues nationales dans le système éducatif burkinabè, ce délaissement de nos langues nationales se présente comme un paradoxe de plus dans la politique du pays.

Enfin, le troisième point concerne la formation des acteurs culturels et des artistes. Si de plus en plus des initiatives sont développées au niveau local pour permettre à ces derniers de bénéficier de formation de qualité sur le continent et particulièrement au Burkina Faso, les soulageant ainsi des pénibles efforts qu'il

leur fallait déployer pour avoir une formation à l'étranger, force est de reconnaître que la formation au niveau local reste dominée et dictée de l'extérieur. Elle est non seulement assurée par l'expertise extérieure qui n'a pas toujours prise sur les réalités socioculturelles du milieu africain et ne peut de ce fait pas aider les stagiaires à les maîtriser et à en faire une base de recherche personnelle. Cette expertise est parfois imposée par les partenaires internationaux qui financent les formations. C'est non seulement le moyen le plus sûr pour ces « *amis qui nous aident* » d'offrir des emplois temporaires à leurs artistes, mais aussi d'inculquer à la jeune génération leur vision du monde, leurs valeurs culturelles. Encore une fois, cette situation est source d'interrogation et mérite que l'on s'y intéresse si nous voulons bâtir un avenir qui tienne compte de la culture africaine.

La valorisation économique du secteur culturel n'a de sens que si elle prend en compte les aspects socioculturels, humains et politiques que recouvrent les productions culturelles. C'est à ce prix que l'on évitera de tomber dans une forme de « marchandisation » des produits artistiques pour considérer leur spécificité et leur valeur réelle.

Comme nous le constatons, les déclarations de politique générale des chefs de gouvernement ne font pas une large place aux questions culturelles qui sont traitées comme des questions subsidiaires. Mais, en 2005, le gouvernement burkinabè s'est doté d'un premier texte de politique culturelle. Cette politique culturelle a été remplacée, en 2009, par une nouvelle politique nationale de la culture. Il serait nécessaire de se référer à ces politiques nationales sectorielles concernant les arts et la culture pour mieux juger de l'intérêt que l'État accorde au développement du secteur culturel.

CHAPITRE III : POLITIQUES CULTURELLES DU BURKINA

FASO

Au Burkina Faso, l'élaboration des politiques culturelles structurées est très récente. Elle date de 2005 avec la codification de la première loi de politique culturelle du Burkina Faso qui est le résultat de plusieurs rencontres internationales et nationales.

Au plan international, le Burkina Faso a pris part à des rencontres comme la Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Afrique (AFRICACULT) organisée à Accra par l'UNESCO et l'OUA en 1975, la Conférence mondiale sur les politiques culturelles (MONDIACULT, Mexico 1982), la Conférence internationale sur les politiques culturelles pour le développement tenue en 1998 à Stockholm¹, la Conférence panafricaine sur les politiques culturelles organisée à Lomé en 1998, et a adopté différents instruments normatifs internationaux qui ont motivé son engagement dans l'élaboration et la mise en œuvre d'une politique culturelle structurée.

Au niveau national, ce sont les différentes rencontres organisées en écho à cette mobilisation internationale qui ont permis l'élaboration de la politique culturelle nationale en 2005. Mais avant cela, les différents régimes, qui se sont succédé à la tête du pays, ont développé des actions culturelles qui s'inscrivaient dans leur orientation politique et dans leur vision de la culture.

¹ Cette conférence avait pour objectifs de contribuer à l'intégration des politiques culturelles dans les stratégies de développement humain aux niveaux international et national d'une part, et d'autre part, de renforcer la contribution de l'UNESCO à la formulation des politiques culturelles et à la coopération culturelle internationale.

1. EVOLUTION DES POLITIQUES CULTURELLES AU BURKINA FASO

Dans un article intitulé *Panorama des Politiques culturelles du Burkina Faso (1960-1991)*¹, Babou Eric Benon distingue entre 1960 et 1991, trois périodes dans l'évolution des politiques culturelles au Burkina Faso : la première, de 1960 à 1970, est caractérisée par une gestion patrimoniale de l'héritage colonial, la seconde qui va de 1971 à 1982 est marquée par le nomadisme de l'administration culturelle et la dernière (1983 à 1991) est une période de stabilité et de développement des structures d'animation et de diffusion culturelle.

Ce découpage, bien que justifiable, mérite à notre sens quelques réajustements. Ainsi, la première période qui va de 1960 à 1970 pourrait être prolongée jusqu'en 1971 pour correspondre à l'année d'apparition du mot « culture » dans le paysage institutionnel à travers le découpage ministériel, ce qui constitue une étape importante dans l'évolution de la politique culturelle institutionnelle du Burkina Faso. En outre, la troisième période, de 1983 à 1991, nous semble quelque peu difficile à justifier même si entre 1987 et 1991, il n'y a rien eu de significatif en matière de politique culturelle. Il convient tout de même de retenir que l'expérience révolutionnaire a pris fin en 1987 et la période entre 1987 et 1991 a été un moment de reniement et de remise en cause de certains choix du pouvoir révolutionnaire. Il nous semble plus logique de considérer les quatre années de la révolution, de 1983 à 1987, comme une période à part entière.

Pour notre part, l'histoire des politiques culturelles du Burkina Faso peut être subdivisée en quatre périodes phares allant des indépendances politiques à

¹ Babou Eric Benon. « Panorama des politiques culturelles du Burkina Faso (1960-1991) » in *Burkina Faso, Cent ans d'histoire, 1895-1995*, pp.1949-1984.

nos jours. Ce découpage prend non seulement en compte le temps écoulé entre 1991 et 2008, mais donne également du sens aux différentes périodes tout en mettant un lien entre elles.

1.1. Des Indépendances politiques (1960) à la création d'un département ministériel en charge de la culture et de l'éducation (1971)

Cette période des Indépendances a été marquée au niveau africain par l'émergence des grands ensembles artistiques nationaux. Au niveau du Burkina Faso où l'État n'a pas suivi ce mouvement général, il n'y a pas eu de troupes artistiques de type Théâtre national, Ensemble instrumental national, Ballet national comme cela a été le cas en Côte-d'Ivoire, au Mali ou en Guinée. Les activités animées par l'État étaient essentiellement celles des Maisons des Jeunes et de la Culture avec, notamment, les « Journées Culturelles du Ministre de la Jeunesse » qui tenaient lieu de festival pluridisciplinaire. Sur cette période, Jean-Pierre Guingané fera remarquer qu'on « *observe d'une part, l'absence des pouvoirs publics sur le terrain culturel, et d'autre part, une floraison d'associations privées*¹ ». Le vide laissé par l'État a donc été occupé par les associations de la société civile dont les plus connues étaient l'Association Voltaïque pour la Culture Africaine (AVCA) du Pr Joseph Ki-Zerbo créée en 1963 et le CALAHV créé le 27 décembre 1966 dans la ligne de la négritude, sous la direction d'Augustin Sondé Coulibaly. Le CALAHV se manifestera par l'organisation de quinzaines littéraires et artistiques, des manifestations festivières, qui disparaîtront avec la cessation d'activités de l'association en 1972.

La grande manifestation culturelle qui a vu le jour au cours de cette période reste incontestablement la Semaine du cinéma africain en 1969, qui

¹Jean-Pierre Guingané. « Les politiques culturelles. Esquisse de bilan » *in* *Le Burkina entre révolution et démocratie*, p.78

deviendra plus tard le FESPACO. Initiative privée au départ, elle sera par la suite récupérée par l'État burkinabè. Par ailleurs, le Burkina Faso a été présent aux grands rendez-vous interafricains de l'époque, à savoir le premier Festival Mondial des Arts Nègres (FESMAN) de Dakar en 1966, le premier Festival Panafricain (PANAF) d'Alger de 1969 et le Festival des Arts et de la Culture (FESTAC) de Lagos en 1977.

Cette période a également vu la création au Burkina Faso, en 1962, d'un musée national, même si celui-ci n'aura qu'une existence de pure forme. D'une manière générale, cette première décennie d'indépendance a été marquée par une politique culturelle timide de l'État qui ne s'est pas engagé véritablement dans la promotion des activités artistiques.

1.2. De la création d'un ministère de l'Éducation et de la Culture (1971) à l'avènement de la révolution (1983)

Sur le plan continental, cette période marque le début d'un processus de réflexion sur les politiques culturelles étatiques avec l'appui des institutions internationales telles que l'UNESCO et l'OUA. Au Burkina Faso, elle commence avec la création d'un département en charge de la culture.

Mais la création d'un Ministère de l'Éducation et de la Culture, conformément aux recommandations des organismes internationaux et interafricains, n'a pas changé immédiatement la donne sur le terrain de l'action culturelle nationale. Le nouveau ministère créé va se contenter de gérer les affaires courantes sans grande prétention. En 1972, intervient, tout de même, la création de la direction des arts, des lettres et du patrimoine culturel et la décision de l'État d'institutionnaliser la Semaine du cinéma africain (qui deviendra le FESPACO). Deux années auparavant, une décision importante avait été prise, consacrant la nationalisation des salles de cinéma qui étaient, jusqu'à cette période, gérées par des sociétés européennes (la Société

d'Exploitation Cinématographique Africaine-SECMA et la Compagnie Africaine Cinématographique Industrielle et Commerciale- COMACICO). Ces initiatives prises et l'organisation des semaines de la jeunesse, des semaines régionales et du Prix du ministre de la jeunesse et des arts vont permettre un léger retour de l'État sur le terrain de l'action culturelle.

D'une façon générale, l'instabilité politique qui a caractérisé le pays au cours de cette période a imposé à la culture un nomadisme au rythme des changements de gouvernements. Elle a tantôt été rattachée à l'éducation, tantôt à la jeunesse et au sport ou encore à l'information et à la communication. C'est seulement en 1982, sous la forme d'un secrétariat d'État qu'elle a eu une existence autonome, mais l'expérience a été brusquement interrompue par un coup d'État militaire en novembre de la même année. Cette instabilité institutionnelle qu'a connue l'administration culturelle a certainement été préjudiciable au développement d'une action culturelle suivie et cohérente. En effet, comme le souligne avec pertinence Babou Eric Benon, « *cette instabilité chronique a lourdement hypothéqué les efforts de promotion d'une culture nationale riche de ses diversités et particularismes. L'absence de suivi et de concertation se manifeste à travers le caractère fragmentaire et décousu de l'action culturelle publique.*¹ ». C'est dans cette ambiance qu'interviendra, en août 1983, la proclamation de la Révolution Démocratique et Populaire au Burkina Faso.

1.3. Du déclenchement de la révolution (1983) à la fin de l'expérience révolutionnaire (1987)

C'est l'avènement du Conseil National de la Révolution au pouvoir en 1983 qui va radicalement changer la situation par une implication affirmée de l'État

¹ Babou Eric Benon, *Op. Cit.* p.1956

dans l'action culturelle. Le discours d'orientation politique du 2 octobre 1983 va donner la vision idéologique et la politique culturelle de l'État révolutionnaire. La culture se voit désormais dotée d'une orientation claire et placée au cœur de l'action politique.

Pour le pouvoir révolutionnaire, la culture dans la société démocratique et populaire devait « *revêtir un triple caractère : nationale, révolutionnaire et populaire. Tout ce qui est anti-national, antirévolutionnaire et anti-populaire devra être banni*¹ », ce qui signifie que les artistes devaient s'inscrire dans une logique de promotion des idéaux révolutionnaires. Par exemple, les chanteurs devaient « *chanter le passé glorieux de notre peuple mais aussi son avenir radieux et promoteur*² ».

Si l'on peut légitimement supposer que cet interventionnisme étatique participe d'une volonté de conditionnement des créateurs qui devaient tous s'inscrire dans la vision politique de la Révolution, il faut, à l'opposé, reconnaître qu'il a eu un effet incitateur sur le développement de l'offre artistique dans tout le pays sous forme de popularisation de la consommation des arts. Les coûts d'accès aux spectacles ont été réduits, afin de permettre l'égal accès de toutes les couches sociales aux productions artistiques. De nouvelles manifestations, plurielles et populaires, furent créées et les anciennes bénéficièrent d'un intérêt particulier de la part de l'État.

Cette logique interventionniste révolutionnaire a donc eu pour effet positif la diffusion des arts, une incitation à la production et à la consommation par une réduction des coûts d'accès. La culture, qui avait une dimension politique indéniable, devait être le ciment de la cohésion sociale et de la solidarité nationale et servir de vitrine au rayonnement extérieur du pays. Elle était, pour

¹ Discours d'orientation politique du 2 octobre 1983

² Jean-Pierre Guingané, *Op. Cit.* p.81

le régime révolutionnaire du Conseil National de la Révolution, un facteur de mobilisation nationale et une arme de combat pour l'avènement d'une société démocratique et populaire. La culture était célébrée en tant que moyen de libération et de décolonisation mentale des individus et de la collectivité.

Cette foi en la culture a été matérialisée par la création d'un ministère plein de la culture et l'organisation à l'échelle nationale de conférences-débats et des séminaires de réflexion sur la culture (Séminaire national sur la culture organisé du 22 au 28 avril 1985 à Matourkou, conférences-débats organisés pendant la SNC, etc.). C'est dans cette effervescence que sera créée en 1985 la première école artistique publique sous la dénomination d'« Académie Populaire des Arts ». Elle deviendra, par la suite, l'Ecole de Musique de Ouagadougou, puis Institut National de Formation Artistique et Culturelle (INAFAC). Ces actions seront renforcées par l'organisation de la Semaine Nationale de la Culture (SNC) à partir de 1983 et la création du Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO) dont la première édition se tiendra en 1988, une année après la fin de la Révolution.

La Révolution a également développé une politique de participation populaire par une mobilisation des populations autour des projets culturels et l'implication de tous les corps de métiers et de toutes les couches socioprofessionnelles à la réalisation des programmes culturels. Ainsi, les anciens, les jeunes, les femmes et les militaires qui n'étaient pas des acteurs habituels des scènes artistiques vont se retrouver sous les feux de la rampe avec la création d'ensembles artistiques de jeunes, de femmes, de militaires ou des anciens.

Une véritable effervescence populaire va marquer l'action culturelle nationale sous le régime révolutionnaire. Sita Tarbagdo écrit, à ce propos, que « *le CNR attend des artistes qu'ils assurent la démocratisation de l'accès à la culture et la participation de tout le peuple à la vie culturelle perçue comme une exigence de justice, une arme de combat pour une indépendance effective, un instrument de l'affirmation de l'identité culturelle.* ¹ »

C'est aussi avec la révolution que la politique d'érection des monuments a été développée à Ouagadougou et dans les autres villes du pays. La plupart des monuments que l'on rencontre dans les centres urbains du Burkina Faso datent de cette époque. Le Monument Yennega, la Porteuse d'eau, la Bataille du rail, la Mère et l'enfant, le paysan, le Monument aux artistes, la Danse et le Monument de la femme sont quelques unes des réalisations de la Révolution. Cette politique d'érection des monuments traduit la volonté du pouvoir révolutionnaire d'inscrire la culture dans le quotidien des populations et d'œuvrer à la valorisation du patrimoine culturel national par l'affirmation d'une identité assumée. La période révolutionnaire fut également celle des grandes ambitions et des idéaux panafricanistes avec la création de l'Institut des Peuples Noirs (IPN). En effet, l'IPN a été créé en 1985 à l'initiative des autorités burkinabè et avec le soutien du PNUD et de l'UNESCO. Ses principaux objectifs, à sa création, étaient entre autres :

- faire connaître et valoriser le patrimoine culturel des peuples noirs: *inventaire et promotion des acquis scientifiques, culturels et artistiques des peuples noirs.*
- créer un cadre de recherches et d'échanges sur les peuples noirs,

¹ Sita Tarbagdo in *Carrefour Africain* n° 881/882, 10 mai 1985, p.23-25

- encourager et stimuler la créativité culturelle artistique scientifique et technique du monde noir
- contribuer à l'émergence d'une nouvelle conscience historique dans le monde noir.

L'IPN a suscité d'énormes espoirs au sein de la communauté africaine et de la diaspora mais il n'a pas véritablement survécu au régime du Conseil National de la Révolution qui l'a engendré. L'Institut n'a pas été fermé mais il semble avoir été plongé dans un profond sommeil.

Dans le domaine spécifique des arts vivants, l'État va entreprendre la création et l'équipement d'ensembles artistiques musicaux. C'est ainsi que des groupes tels « Les Petits chanteurs aux poings levés », les « Colombes de la révolution », ou encore les orchestres militaires et corporatistes vont se faire connaître dans tout le pays et même hors des frontières nationales. Une politique de construction d'infrastructures culturelles (Théâtre Populaire, Centres Populaires de Loisirs...) va accompagner ces actions pour donner aux quartiers des villes et villages du pays la possibilité de développer des activités culturelles et d'accueillir des manifestations artistiques. Une véritable politique de diffusion et de démocratisation culturelles était ainsi mise en marche.

En somme, la politique culturelle appliquée sous le régime révolutionnaire était exceptionnelle en ce sens qu'elle prenait en compte tous les arts et qu'elle était mise en œuvre avec les moyens propres de l'État. En outre, les attentes du régime révolutionnaire vis-à-vis des hommes de culture étaient clairement indiquées : *« Que les écrivains mettent leur plume au service de la révolution. Que les musiciens chantent non seulement le passé glorieux de notre peuple mais aussi son avenir radieux et prometteur. La révolution attend de nos artistes qu'ils sachent décrire la réalité, en faire des images vivantes, les exprimer en*

*notes mélodieuses tout en indiquant à notre peuple la voie juste conduisant vers un avenir meilleur. Elle attend d'eux qu'ils mettent leur génie créateur au service d'une culture voltaïque, nationale, révolutionnaire et populaire.*¹».

Si l'on peut reprocher au régime révolutionnaire l'imposition faite aux artistes de s'inscrire dans la logique d'une culture politiquement et idéologiquement orientée, l'on reconnaît néanmoins qu'il a été un pouvoir public qui a réellement cru aux arts et à la culture comme moyens de transformation qualitative de la société.

La disparition tragique, le 15 octobre 1987, de Thomas Sankara met fin à cette expérience culturelle impulsée par la révolution. Une expérience qui était, sur bien de points, inspirée des modèles socialistes mais réadaptée aux réalités socio-économiques nationales. Cette période de 4 ans aura été la plus active et la plus significative au niveau de l'intervention de l'État dans la vie culturelle nationale, une intervention étatique marquée par la définition d'une vision politique claire et une prise d'initiatives en matière d'action culturelle. De cette période, l'on retiendra surtout les grandes manifestations populaires dans les villes et villages du pays (les Djanjoba), la célébration quasi-nationale des fêtes nationales, notamment le 4 Août, date de la prise de pouvoir par le régime révolutionnaire. Dans toutes ces manifestations, les arts du spectacle vivant, traditionnels et modernes, étaient à l'honneur. En effet, cette politique audacieuse a permis d'agir sur toutes les composantes d'une politique de développement des arts vivants. C'est ainsi qu'une politique de formation a été développée à travers les stages, les ateliers et les séminaires. Elle devait nourrir celle de la création et de la diffusion artistiques qui avaient été renforcée par la création d'ensembles artistiques, l'édification de salles de spectacle, le lancement de festivals et la réduction des prix d'entrée aux spectacles.

¹ Conseil National de la Révolution, *Discours d'orientation politique*, Ouagadougou, 1983.

1.4. De la fin de la révolution (1987) à l'ère des politiques culturelles nationales structurées

Il faut relever que la politique du Front populaire qui a succédé au régime révolutionnaire n'a pas pris de grandes initiatives. Dans le meilleur des cas, elle s'est contentée de poursuivre, sans enthousiasme, les actions entreprises sous la révolution. Dans les cas extrêmes, l'action a consisté en une tentative d'effacement de la mémoire de l'ère révolutionnaire.

L'avènement de la quatrième République, consécutif à l'adoption d'une nouvelle constitution en 1991, s'est traduit par un retour à un environnement culturel de type libéral et à une plus grande prise d'initiatives du privé. L'État se contentait de gérer les manifestations héritées des régimes précédents avec cependant une rupture d'avec la logique d'une politique culturelle « orientée », développée sous la révolution. Dès cet instant, les discours officiels vont prôner la nécessité d'insérer la culture dans les programmes gouvernementaux. Mais ces vœux tarderont à se réaliser.

Un forum organisé à Bobo-Dioulasso du 28 au 31 mai 1997 va débattre des enjeux d'une politique culturelle nationale. Il a été suivi en 2002 de l'adoption d'un plan d'action sur la culture dont les besoins de financement étaient chiffrés à 3.244.300.000 de CFA. Dans ce programme, 750 000 000 CFA devaient être investis dans le théâtre et la danse, les deux arts du spectacle vivant pris en compte, le volet musical ayant été limité à la musique enregistrée. Les 2/3 de cette somme devaient aller à l'aide à la création, au soutien institutionnel des espaces culturels privés de théâtre, à l'aide à la formation théâtrale, à la médiatisation et à la promotion des activités théâtrales. Le 1/3 restant prenait en compte la création du Centre de Développement Chorégraphique (CDC), l'aide à la création et à la diffusion, ainsi que le soutien à la recherche sur la danse.

Malheureusement, ce programme ambitieux n'a pu être entièrement réalisé faute de moyens.

Cette quatrième étape de l'évolution des politiques culturelles au Burkina Faso correspond, en partie, à la décennie du développement culturel de l'UNESCO (1988-1997). C'est au cours de cette période, en 1992, que le PNUD a lancé le concept de développement humain durable qui va bouleverser certaines certitudes en confortant l'existence d'une interdépendance entre culture et développement. En 1998 la Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles pour le développement tenue à Stockholm soulignait que *« la politique culturelle étant l'une des principales composantes d'une politique de développement endogène et durable, devait être mise en œuvre en coordination avec d'autres domaines sociaux dans une approche intégrée. Toute politique pour le développement doit être profondément sensible à la culture elle-même. »*

Sur le plan de l'action artistique, cette période coïncide avec la participation des troupes théâtrales burkinabè au Festival des Francophonies en Limousin créé en 1984. Organisé tous les ans à Limoges, cette rencontre théâtrale va marquer plusieurs générations d'artistes du continent noir. Limoges sera le lieu des retrouvailles des créateurs de l'Afrique francophone. Comme le souligne Pierre Médéhouégnon, *« Limoges constituait donc un espace transversal de rencontres et de travail pour les comédiens et les artistes venus de partout et favorisait le brassage des cultures du Nord et du Sud à travers les échanges et la mise en commun des pratiques des arts de la scène.¹ »*

Les principales troupes théâtrales burkinabè (l'Atelier Théâtre Burkinabè de Prosper Kompaoré et le Théâtre de la Fraternité de Jean-Pierre Guingané)

¹ Pierre Médéhouégnon. Le Théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (Historique et analyse). Cotonou : CAAREC Editions, p.311.

participaient régulièrement aux festivals organisés en Europe mais très peu de possibilités leur étaient offertes pour s'exprimer au niveau africain où il n'existait pas de cadre semblable de rencontre artistique.

Les troupes travaillaient dans la perspective de participer à des festivals comme Limoges, Avignon, Mantes-la-Jolie, etc. Faisant le constat de cette situation et capitalisant les expériences acquises dans les festivals européens et particulièrement à Limoges, les hommes de théâtre burkinabè vont créer les premiers festivals indépendants dans le but d'offrir aux artistes africains un lieu de rencontre sur le continent et au public burkinabè l'occasion de voir les productions artistiques d'Afrique et d'ailleurs. C'est tout logiquement que les premiers festivals indépendants créés au Burkina Faso ont été des festivals de théâtre: le FITD en 1988 et le FITMO en 1989.

L'exemple du théâtre va susciter des initiatives au niveau des autres domaines artistiques. C'est ainsi qu'à partir des années 1990, le Burkina Faso va connaître son printemps des festivals avec la création de Jazz à Ouaga en 1992, des Nuits Atypiques de Koudougou (NAK) et du Festival des Masques et des Arts de Dédougou (FESTIMA) en 1996, du festival Yeleen en 1997, des Récréatrices en 2000, etc.

Les années 2000 vont voir la mise en place des PSIC financés par l'Union Européenne, ainsi que l'adoption de la plupart des textes normatifs qui régissent actuellement l'exercice des activités culturelles et artistiques au Burkina Faso. Malgré l'absence d'un document cadre de politique culturelle, la vie nationale a été révélatrice d'une vie culturelle intense et d'un foisonnement d'initiatives diverses.

C'est également à partir des années 2000, au moment où l'INAFAC (créé en 1985) et l'Ecole de Théâtre de l'UNEDO (ouverte en 1990), commençaient à décliner, que les activités de formation dans les arts vont être relancées. L'État

autorise, en 2004, l'ouverture d'une section de formation d'administrateurs culturels à l'Ecole Nationale d'Administration et de la Magistrature (ENAM) accessible par voie de concours. Avant cela, l'Université de Ouagadougou avait déjà ouvert, en 2003, une filière professionnelle de formation supérieure en Arts, Gestion et administration Culturelles (AGAC). Mais, c'est surtout le privé qui va renforcer cette offre de formation dans les arts avec l'ouverture des écoles de théâtre de l'Atelier Théâtre Burkinabè (ATB) et du Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV). Ces exemples seront suivis par le Centre de Développement Chorégraphique (CDC), une structure semi-étatique spécialisée dans la danse contemporaine.

Cette période est marquée par de nombreuses concertations à vaste échelle sur les arts et la culture qui vont aboutir, en 2005, à la rédaction d'une politique culturelle nationale.

Bien que les intentions ne soient pas toujours suivies d'actions, nous pouvons dire que l'adoption d'une politique culturelle traduit une prise de conscience progressive des responsables étatiques du rôle que peut jouer la culture dans le développement national. Cependant, quelques observations méritent d'être faites sur ces politiques culturelles qui ont été adoptées dans le pays.

2. ANALYSE DES POLITIQUES CULTURELLES NATIONALES DU BURKINA FASO

Les politiques culturelles découlent de la vision que les gouvernants ont de la culture, du type de politiques de développement qu'ils entendent mettre en œuvre et de leur perception de la place et du rôle de la culture dans le développement. L'analyse des politiques culturelles devrait tenir compte de ces paramètres, surtout dans un contexte où les politiques culturelles structurées n'ont pas toujours existé.

Au regard de cela, un certain nombre d'éléments essentiels requièrent notre attention dans cette analyse critique des politiques culturelles. Il s'agit avant tout de l'orientation politique retenue, matrice fondamentale de toute politique cohérente dans la mesure où elle concerne le choix des valeurs à promouvoir, ensuite des programmes d'action proposés et des ressources prévues pour leur mise en œuvre (les activités et leur financement), de la planification (l'échéancier) et des structures mises en place, de la coopération culturelle et enfin des résultats attendus ainsi que des critères d'évaluation.

La présente analyse considérera deux grandes étapes de l'évolution de la politique des arts et de la culture au Burkina Faso : la situation avant 2005 caractérisée par l'absence de référentiels spécifiques en matière de politique culturelle et celle d'après 2005 qui connaît l'existence de deux documents cadres de politique culturelle adoptés en 2005 et en 2009.

2.1. Les politiques culturelles avant 2005

Avant 2005, ce qui tenait lieu de politiques culturelles nationales était décliné à travers les programmes de gouvernement ou simplement matérialisé par des activités culturelles sur le terrain. Si le discours d'orientation politique du 2 octobre¹ qui fait office de programme de gouvernement du régime révolutionnaire énonce clairement les intentions politiques du pouvoir en matière de culture, il n'en a pas été ainsi avec les régimes précédents dont les programmes ne laissaient pas percevoir une orientation claire en dehors de l'affirmation du patriotisme et de la fierté nationale. Critiquer de telles politiques culturelles reviendrait à relever leurs défaillances mais aussi leurs réussites, en termes de réalisations sur le terrain, ce qui s'avère difficile, voire impossible,

¹ Le Discours d'Orientation Politique (DOP) prononcé le 2 octobre par le Capitaine Thomas Sankara, président du Conseil National de la Révolution est une déclaration de politique générale. Bien qu'une large place ait été consacrée aux intentions du gouvernement en matière de culture, ce document ne tient pas lieu de politique culturelle nationale.

dans la mesure où les objectifs de ces politiques n'ont pas toujours été clairement énoncés pour permettre d'en faire une évaluation précise. Cela ne veut pas dire que le pays n'a pas connu, au cours de cette période, une vie culturelle active.

Convenons avant tout que l'existence d'une politique culturelle structurée dans un pays n'est pas nécessairement synonyme d'un dynamisme culturel national. La preuve en est que certains États, jusqu'à ces dernières années, n'ont pas élaboré de document de politique culturelle (le Sénégal par exemple), mais connaissent un rayonnement culturel appréciable pendant que d'autres, bien qu'ils en disposent, ne connaissent pas une vie culturelle dynamique. Cette équivoque levée, il faut reconnaître que l'existence d'une politique culturelle nationale traduit tout de même une volonté d'organisation et de gestion de la vie culturelle du pays. Elle marque généralement une évolution qualitative dans la prise en compte de la culture et des arts dans les politiques de développement d'un pays.

Jusqu'en 2005, la vie culturelle au Burkina Faso a été marquée par une absence de politiques culturelles structurées. Cependant l'action culturelle entreprise par les régimes successifs a permis la réalisation et la pérennisation de grandes initiatives étatiques dont le Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO) créé en 1969, la Semaine Nationale de la Culture (SNC) dont la première édition s'est tenue en 1983 et le Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO) ouvert en 1988. Mais, en l'absence de politiques culturelles structurées les actions initiées se sont caractérisées par un manque de cohérence entre elles. Prenant conscience de cet état de fait, les acteurs culturels étatiques et privés vont engager la réflexion devant conduire à l'élaboration d'une politique culturelle structurée. C'est dans ce cadre qu'il faut inscrire le séminaire national sur la culture organisé du 22 au

28 avril 1985 à Matourkou. À l'ouverture de cette instance de réflexion, le Ministre de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique de l'époque dira, dans son discours, que « *le Conseil national de la Révolution et le gouvernement révolutionnaire accordent une importance capitale à ce séminaire pour l'élaboration d'une politique culturelle conséquente*¹ ». Ce séminaire national sera suivi de plusieurs rencontres de réflexion parmi lesquelles, le séminaire sur la SNC en 1993, la réflexion sur le FESPACO en 1993, les journées de réflexion sur la musique burkinabè en 1997, le forum national sur la culture en 1997, les états généraux du cinéma burkinabè en 1997 ainsi que les séminaires de 2001 et de 2004 sur le statut de l'artiste. Les politiques culturelles codifiées de 2005 et de 2009 sont une suite logique de ce mouvement d'ensemble engagé depuis les années 1974, avec la tenue du séminaire de réflexion sur l'action culturelle.

2.2. La politique culturelle nationale de 2005

Cette politique culturelle est le résultat des travaux antérieurs qui ont permis d'aboutir à la rédaction du plan d'actions pour la culture de 2002, suivi en 2004 de la loi d'orientation du cinéma et de l'audiovisuel, du forum sur les langues nationales et du projet d'orientation de la culture. C'est au terme de ce parcours et faisant suite à la publication du *Livre blanc sur la culture* en 2001, que le document de politique culturelle du Burkina Faso sera adopté en conseil de ministres le 11 mai 2005 et rendu public par décret n° 2005-353/ PRES/ PM/ MCAT du 29/06/2005. Il est une somme de réflexions sur les principes, l'existant, les atouts et les contraintes ainsi que les perspectives de développement de la culture burkinabè. Il constitue en cela une base pouvant orienter l'action culturelle nationale.

¹ Salaka Sanou. « La problématique de l'édition littéraire au Burkina Faso » pp 125-136 in *Langues et Littératures*. Saint-Louis : Université Gaston Berger, 2005, P.129

Structurée autour de 11 parties, cette politique culturelle se voulait une orientation générale de l'action culturelle au Burkina Faso dont la finalité était de « *permettre à la culture de contribuer efficacement au développement humain durable du Burkina Faso*¹ ». Elle s'est fondée sur la logique de l'État garant de l'élaboration et de la mise en œuvre de la politique culturelle : « *Les principes administratifs et opérationnels ainsi que les moyens financiers de la politique culturelle du Burkina Faso relèvent de la responsabilité de l'État.*² ». Elle envisage de couvrir douze domaines d'activités parmi lesquels les arts du spectacle, la promotion culturelle, la protection des artistes, la formation artistique et culturelle, la coopération culturelle, le financement de la culture et la recherche.

S'il est indéniable que l'adoption de cette politique culturelle constitue une avancée importante dans la prise en compte de la culture et des arts par les politiques publiques, il n'en demeure pas moins que quelques insuffisances peuvent être relevées dans le document produit. En effet, la politique culturelle proposée est restée assez généraliste et ne fournit pas suffisamment de repères pouvant permettre un suivi de sa mise en œuvre. En outre, cette politique ne présente, de façon précise, aucune planification des actions à mener, aucune indication sur les ressources nécessaires à sa réalisation ni sur les indicateurs à partir desquels elle pourrait être évaluée. Elle n'offre pas non plus une perception claire de l'orientation idéologique ou du modèle économique qui fonde ses choix. Enfin, les moyens à déployer et les sources de mobilisation de ces moyens ne sont pas suffisamment étayés. Autant de faiblesses qui amènent certains acteurs culturels à se demander si cette politique culturelle n'a pas freiné l'élan amorcé par le Forum National de 1997 qui était allé plus loin dans

¹ Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme. *Politique culturelle du Burkina Faso*. MCAT, 2005.

² Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme, *idem*.

son analyse situationnelle et dans les perspectives dégagées. En effet, ce forum, organisé après les rencontres sectorielles sur la SNC (1985 et 1993), sur le FESPACO (en 1993) et les journées de réflexion sur la musique burkinabè (1997), a été un cadre d'expression libre et ouvert à toutes les couches sociales. Il en est sorti une volonté populaire de prendre en main l'orientation de la politique culturelle du pays. Ce forum sera le point de départ de nouvelles rencontres sectorielles dont certaines vont aboutir à l'élaboration de textes juridiques règlementant certains aspects du secteur culturel.

Il faut préciser que les politiques culturelles découlent avant tout, d'une planification stratégique. Elles « ... *ne résultent pas d'un arbitraire. Elles sont ciblées et définissent la planification possible et nécessaire d'actions précises visant un ensemble d'objectifs qu'elles réalisent dans une certaine mesure, en fonction des intentions et des compétences professionnelles des praticiens, des artistes et de l'administration culturelle ainsi que du potentiel socio-culturel du pays*¹ ». Une politique culturelle qui se caractérise par une absence de planification stratégique et qui ne définit pas clairement ses finalités, son calendrier de mises en œuvre, les ressources nécessaires à sa réalisation ainsi que les résultats qu'elle souhaite atteindre, est une politique culturelle déficiente.

En matière de politique culturelle, il existe deux grands modèles qui sont, d'une part, le modèle anglo-saxon et d'autre part, le modèle européen interventionniste. Dans les pays anglo-saxons, ce sont les riches qui constituent la source principale de financement de la culture. Il s'agit d'une politique culturelle peu interventionniste qui stimule plutôt le mécénat. L'idée qui sous-tend cette démarche est que le soutien aux arts est un devoir des citoyens les plus riches, par lequel ils redistribuent leur richesse au sein de la communauté.

¹ Concil of Europe (Conseil de l'Europe). *La Politique culturelle Bulgare*. Rapport national, comité de culture, Strasbourg, 1997, p.13.

Dans un contexte où l'intervention du privé local dans le financement de la culture est particulièrement faible, l'encouragement du mécénat par des effets incitateurs pourrait permettre de renforcer le financement des arts. Cette motivation pourrait prendre la forme d'incitations fiscales à travers des réductions des taxes sur les activités non culturelles des mécènes à concurrence de l'investissement direct dans la culture, d'octroi de distinctions honorifiques nationales, etc.

Il est vrai que pour certains, le mécénat n'est pas toujours efficace au regard des attentes médiatiques. Mais le tout est de savoir le réguler parce que l'expérience montre que les aides directes (étatiques ou privées) sont plus utiles que les prélèvements fiscaux dont le circuit d'affectation est difficile à suivre comme le note Françoise Benhamou : « ... *l'inconvénient des mesures fiscales est l'absence de maîtrise de leur affectation et la difficulté à en prévoir le montant. Elles ne sauraient donc constituer des substituts même indirects de la subvention publique*¹ ». Effectivement, il convient de rappeler que le mécénat, même s'il se développe actuellement, ne saurait remplacer les subventions dont il ne peut constituer qu'un appoint.

Certains États comme la France, malgré l'existence du mécénat, sont attachés au fait que ce soit l'État qui finance la culture : « *La France demeure attachée à ce que les dépenses culturelles soient du ressort de l'État...*² ». Il y va de la souveraineté culturelle et de l'intérêt national. Cela ne doit-il pas inspirer les politiques culturelles nationales ?

Dans le modèle interventionniste, l'État s'implique directement dans le financement de la culture à travers un soutien multiforme apporté au secteur culturel. L'intervention de l'État en faveur des arts et de la culture est légitimée

¹ Françoise Benhamou, *Op. Cit.* p.100

² Françoise Benhamou, *Op. Cit.* p.94

par les défaillances du marché, défaillances résultant de la nature de biens indivisibles et collectifs. Mais, quelle que soit la forme adoptée, l'intervention de l'État doit rester dans des proportions acceptables pour ne pas devenir encombrante ou étouffante pour la créativité comme cela a été reproché à certaines politiques interventionnistes qualifiées d'« État culturel ».

La politique culturelle du Burkina Faso de 2005 ne s'inscrit pas clairement dans l'un ou l'autre de ces deux modèles. Elle semble s'orienter vers une logique libérale sans cependant prendre en compte la nécessité d'une intervention étatique qui suppléerait les défaillances du marché. Elle est une politique de type interventionniste dont le niveau d'intervention est très faible. En effet, dans la pratique, l'action publique s'apparente plus à un désengagement plutôt qu'à une démarche interventionniste, dans un contexte où le mécénat n'existe pas. Sur plus d'une décennie, la part du budget national affectée à la culture est restée en dessous de 0,40%, ce qui est dérisoire au regard de l'immensité des besoins.

L'argument le plus souvent invoqué pour défendre les politiques interventionnistes en matière de culture consiste à insister sur les retombées positives de la culture sur le plan politique et sur le plan économique. Mais il faut relever que ces retombées s'étendent également aux domaines social et culturel. L'interventionnisme suppose une prise en compte de ces multiples avantages et l'adoption d'une politique plus audacieuse dotée de moyens conséquents. Cela n'est pas encore le cas avec la politique culturelle nationale de 2005 dont les choix opérés devaient être recentrés et les moyens financiers renforcés pour en faire une politique culturelle fiable avec des objectifs réalisables et mesurables.

La mise en œuvre de cette politique culturelle prévoyait un certain nombre de mesures dont la création d'un Conseil National de la Culture, une « *structure*

mixte et interdisciplinaire chargée de mener une réflexion sur la vie culturelle nationale. Elle regroupe le ministère chargé de la culture, les autres secteurs ministériels concernés, les collectivités territoriales et les acteurs culturels privés ». L'État devait par ailleurs établir un partenariat avec les structures culturelles privées associatives et œuvrer dans le sens d'une décentralisation culturelle. Une analyse de quelques actions prévues par la politique culturelle nationale permettra de tirer quelques conclusions sur les résultats atteints après trois années de mise en œuvre.

Si nous considérons les intentions exprimées, nous constatons que très peu d'entre elles ont été traduites en actes concrets. Le Conseil National de la Culture n'a pas vu le jour et la concertation avec les structures privées pour la mise en œuvre de la décentralisation culturelle n'a pas été réalisée jusqu'à son remplacement par une nouvelle politique culturelle nationale en 2009. En outre, le soutien de l'État, prévu dans le cadre de cette politique culturelle qui comptait apporter un appui matériel et financier aux créateurs les plus méritants, sous forme de récompenses, de subventions ou de prêts, est demeuré au stade d'intentions.

D'une manière générale, les engagements en matière de financement inscrits dans la politique culturelle de 2005 n'ont pas été traduits en actes. Pourtant la politique culturelle spécifique clairement que le financement de la culture est de la responsabilité de l'État et prévoit la création de mécanismes de financement sous forme de fonds spéciaux, de subventions, de contributions diverses. En outre, la participation du secteur privé par des interventions multiformes (investissements, sponsoring, mécénat, dons et legs) devait être obtenue. Cette politique qui prévoyait également que l'État prendrait « *toutes les mesures et dispositions nécessaires pour inciter les opérateurs économiques et les collectivités territoriales à soutenir la création* » n'a pas permis de créer les

conditions d'un soutien structuré à la culture et aux arts. D'un côté, la part du budget national allouée à la culture n'a pas connu une amélioration et d'autre part, l'enveloppe que le ministère consacre aux arts n'a pas été augmentée. Il est clair que ces intentions sont restées des vœux pieux même si durant ce temps certains festivals, notamment les plus enracinés, ont vu l'apport du ministère à leurs budgets passer de trois à six millions de francs CFA. En dehors de ces interventions ponctuelles, le Burkina Faso ne dispose toujours pas d'un texte réglementant la subvention des arts et de la culture par l'État, ainsi que le financement de la culture par le mécénat ou le sponsoring. Le décret N°2003-360/PRES/PM/INFO du 10 juillet 2003 portant conditions de parrainage, ou sponsoring et de mécénat au Burkina Faso concerne essentiellement le domaine de l'information et de la publicité comme précisé en son article premier : « *Le présent décret précise les conditions d'organisation et de réalisation des opérations de parrainage ou sponsoring et de mécénat définis aux articles 58 et 61 de la loi n° 025-2001/AN du 25 octobre 2001, portant Code de la Publicité au Burkina Faso* ». Il n'existe donc pas de document règlementant l'apport du mécénat et du sponsoring dans le développement des arts au Burkina Faso.

Un autre volet important de cette politique culturelle qui n'a pas connu de réalisation effective est le programme d'éducation artistique. Cette éducation devait être développée dans le système éducatif du primaire au supérieur à travers l'introduction des disciplines artistiques et culturelles dans les programmes d'enseignement, mais elle est restée au stade de projets. Les activités existant dans ce domaine ont été initiées avant l'élaboration de cette politique culturelle. Seul le projet de réalisation d'un Conservatoire National des Arts et des Métiers (CNAM) est en cours de réalisation. Seulement, pendant ce temps, les structures publiques existantes (INAFAC, AGAC) ne bénéficient pas du soutien nécessaire à leur plein épanouissement. Les changements récents opérés avec la création du Conservatoire National des Arts et des Métiers et

l'adoption de la nouvelle Politique Nationale de la Culture (PNC) constituent des signes d'espoir. Pour l'instant, c'est certainement au niveau de la coopération culturelle que le financement des activités culturelles connaît une avancée significative avec la mise en place, sur financement de l'Union Européenne, de fonds tels que le Fonds Régional pour la Promotion de la Coopération et les Echanges Culturels en Afrique de l'Ouest qui a une dimension régionale et le Programme Cadre d'Appui au Secteur de la Culture (PASC) qui se limite au niveau national. Mais cela est loin de suppléer le manque d'interventions structurées de l'État.

Au niveau des textes juridiques, la politique culturelle de 2005 prévoyait la création d'un environnement favorable au développement continu de la vie culturelle par la production de textes relatifs aux statuts de l'artiste, l'élaboration et la mise en place de politiques sectorielles et la protection des atouts et des droits des communautés et des populations. Jusqu'à présent, les dossiers relatifs aux statuts de l'artiste et à l'élaboration des politiques sectorielles restent pendants. Il en est de même des plans d'action stratégiques qui devaient définir les priorités sectorielles et mobiliser les capacités organisationnelles privées et institutionnelles pour « *faire de la culture un des moyens de promotion du développement humain durable* ¹ » conformément aux objectifs finaux de cette politique culturelle.

De toutes les intentions exprimées, celle qui peut être considérée comme réalisée est la volonté exprimée de garantir aux artistes la liberté d'expression et de création. En effet, l'État burkinabè a jusque-là garanti, officiellement, aux créateurs la liberté de création. Cela s'est traduit par l'absence de structures de censure et par un non directivisme de la création artistique. Cela constitue un capital important dont les créateurs ont besoin et qui justifie en partie le

¹ Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme, *Op. Cit.*

dynamisme de la créativité artistique dans le pays. Même si de nouvelles dispositions n'ont pas été prises dans ce sens, la politique culturelle de 2005 a reconnu expressément l'utilité de cette liberté et s'est engagée à la promouvoir. En réalité, la politique culturelle de 2005 avait envisagé des perspectives intéressantes pour le développement des arts et de la culture au Burkina Faso. Mais, la plupart de ces bonnes intentions sont restées sans suite.

Au nombre des obstacles qui ont limité l'action et le succès de la politique culturelle nationale de 2005, nous pouvons citer la non mise en place du cadre organisationnel prévu, le manque de soutien aux acteurs culturels, à la création, à la recherche et enfin la pauvreté des populations. Outre le manque d'orientation politique et idéologique claire de cette politique culturelle, l'absence des structures qui auraient pu donner corps véritablement à cette déclaration de politique culturelle a été préjudiciable à sa réussite. Ce qui ne lui a pas permis d'inscrire son action dans la continuité et la cohérence, indispensables à son succès. De plus, le cadre organisationnel prévu pour accompagner la mise en œuvre de cette politique culturelle n'ayant pas été mis en place, il était difficile qu'elle trouve les moyens de sa pleine réalisation.

La mise en œuvre de cette politique culturelle n'a pas bénéficié de moyens supplémentaires pouvant permettre sa réussite. En effet, la contribution du budget n'a pas connu d'amélioration au cours de ces trois années et il n'y a pas eu de ressources parallèles importantes pouvant permettre de respecter l'engagement de soutenir la création, tel qu'envisagé dans le document de politique culturelle. Les acteurs étatiques et la société civile n'ont donc pas pu être mis à contribution pour donner aux créateurs et aux créations artistiques les chances d'une réelle promotion. C'est certainement ce manque de ressources qui explique le fait que la recherche n'a pas pu bénéficier des améliorations prévues. Ni les actions visant à motiver les chercheurs et à les engager dans la

recherche sur les différents aspects de la culture et des arts, ni celles consistant à la diffusion des résultats des travaux menés n'ont pu être réalisées.

Enfin, l'accroissement de la pauvreté de la population compromet gravement ses capacités de participation à la mise en œuvre de la politique culturelle. L'accessibilité de la population aux productions artistiques et culturelles n'a pas été améliorée et celle-ci reste, en grande partie, exclue de ce « privilège », surtout en milieu rural où l'offre est assez faible.

La politique culturelle de 2005 n'a pas rompu avec cette vision étatique de l'action culturelle qui fait que l'initiative privée n'est pas soutenue comme il se doit. Elle est restée dans *“la vision hégémonique que les fonctionnaires de la culture ont de leur fonction¹”* et qui *« les amène à travailler à la destruction de toute activité dont ils croient qu'ils n'ont pas le contrôle²”*. Cela constitue une véritable méprise dans la mesure où toutes les actions positives concourent au rayonnement culturel du pays.

La politique culturelle permet d'assurer une cohérence de l'action publique par une organisation et une planification rigoureuses des interventions. Ce qui ne semble pas avoir été le cas avec la politique culturelle de 2005.

Cependant, ses initiateurs n'ont pas démérité et cette politique culturelle n'a pas été inutile, loin s'en faut. Elle a ouvert la voie et constitue en cela, malgré ses insuffisances, une avancée significative, au niveau normatif, dans l'organisation de la vie culturelle au Burkina Faso.

¹ Jean-Pierre Guingané, *Op. Cit.* P. 81

² Jean-Pierre Guingané, *Ibidem.*

2.3. La Politique Nationale de la Culture (PNC) de 2009

Moins de quatre années après la mise en œuvre de la politique culturelle de 2005, le pays s'engage dans la rédaction d'une nouvelle politique culturelle qui sera adoptée en Conseil des ministres le 14 octobre 2009 et rendue officielle à travers le décret n°2009-778/PRES/PM/MCTC/MEF portant adoption du document de *Politique Nationale de la Culture* du 10 novembre 2009.

Les principaux axes définis dans cette politique sont la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, la consolidation de la cohésion sociale et le développement de l'économie de la culture. Cette politique culturelle, qui semble avoir pris en compte les insuffisances de celle de 2005, est accompagnée d'un plan d'action décennal qui couvre la période 2010-2019.

Dans son introduction, la PNC précise qu'elle s'inscrit dans la vision anthropologique de la culture retenue par l'UNESCO, qui considère la culture dans son acception la plus large et elle prend en compte les concepts de la diversité et du dialogue interculturel développés par cette institution.

Le document souligne que le but de la PNC est « *de fonder l'avenir de la nation sur les valeurs et les réalités endogènes en mutation* ¹ ». C'est pourquoi elle entend mettre en valeur le patrimoine culturel (savoir et savoir-faire endogène), promouvoir la créativité pour renforcer la diversité culturelle et développer l'économie créative. L'exécution de la PNC devra se faire à travers des plans d'action triennaux et des structures spécifiques de mise en œuvre.

Les principales articulations de la PNC sont :

- le contexte et la justification de la politique ;

¹ Ministère de la Culture, du Tourisme et de la Communication. *Politique Nationale de la Culture du Burkina Faso (PNC)*. Ouagadougou : MCTC, novembre 2008, p.8

- l'analyse diagnostique du secteur ;
- les éléments de la politique nationale de la culture ;
- les stratégies d'intervention et les mécanismes de mise en œuvre ;
- les facteurs de viabilité et les risques majeurs.

La politique culturelle actuelle du Burkina Faso s'inscrit dans la logique de la vision prospective qui est de faire du Burkina Faso «*une nation solidaire de progrès et de justice, qui consolide son respect sur la scène internationale*». Elle prend en compte les objectifs à moyen terme du Cadre Stratégique de Lutte contre la Pauvreté¹ ainsi que ceux des politiques nationales de la communication, du tourisme, de l'urbanisme et de l'habitat, de la jeunesse et de l'emploi, de l'environnement, de l'éducation, de la gouvernance ainsi que du Cadre Stratégique de Mise en Œuvre de la Décentralisation (CSMOD).

La PNC fait un état des lieux, analyse les contraintes et les opportunités de développement du secteur culturel burkinabè et dégage en termes d'actions, quatre grands objectifs stratégiques qui sont les suivants :

- préserver la diversité culturelle en vue de promouvoir l'inculturation et de consolider la cohésion sociale ;
- renforcer les capacités institutionnelles du secteur de la culture ;
- structurer et développer l'économie de la culture ;
- renforcer la coopération culturelle et soutenir la diffusion extérieure des produits culturels burkinabè.

Chacun des objectifs a été démultiplié en plusieurs objectifs spécifiques afin de les rendre opérationnels.

¹ Le Cadre Stratégique de Lutte contre la Pauvreté est en passe d'être remplacé par un nouveau référentiel qui est la SCADD (Stratégie de Croissance Accélérée et de Développement Durable).

En matière de stratégies de financement, il n'y a aucune innovation par rapport à la politique culturelle précédente. Ce sont les acteurs institutionnels, le secteur privé et la coopération culturelle qui en seront les principales sources.

Pour la mise en œuvre de la nouvelle politique culturelle, l'idée de Conseil national de la culture qui avait été avancée mais qui n'avait pas eu de suite dans la politique précédente est reconduite. Elle est renforcée par celle d'un Comité de pilotage. Enfin, des mécanismes de suivi et d'évaluation sont envisagés.

En somme, ce document de politique culturelle nationale prend en compte l'évolution du cadre conceptuel et les nouveaux concepts qui sont développés pour permettre une réelle prise en compte des préoccupations socio-économiques des populations dans l'élaboration de politiques culturelles de développement. Cependant, ces avancées rédactionnelles ne sont pas suffisantes pour constater un changement au niveau de l'action culturelle. C'est à la suite de sa mise en œuvre qu'une évaluation objective pourrait être faite de la PNC.

L'élaboration de cette politique culturelle intervient dans un contexte international marqué par l'émergence des questions de la « *diversité culturelle* » et par une évolution de la réflexion sur les politiques culturelles nationales.

En effet, après la promulgation de la Déclaration universelle sur la diversité culturelle, l'objectif de l'UNESCO est d'encourager les pays africains à intégrer la politique culturelle dans un cadre référentiel unique de développement. Ainsi, le document de politique culturelle, partie intégrante de la politique nationale de développement, deviendra un outil d'opérationnalisation du volet culturel de cette politique globale. Les nouvelles politiques culturelles, intégrées dans les politiques nationales de développement, seront conçues comme des moyens d'affirmation identitaire et des outils de développement durable. C'est dans ce sens que la nouvelle politique culturelle s'inscrit dans le *Cadre Stratégique de*

Lutte contre la Pauvreté et la Vision Prospective Burkina 2025, qui constituent les cadres de référence de la politique de développement du pays. La politique culturelle de 2005 n'était déjà plus adaptée à ce nouveau contexte.

Une politique culturelle, selon l'UNESCO,¹ s'entend comme étant la conception, la vision, la compréhension, la gestion de l'action culturelle dans un pays. Elle implique à la fois une vision du passé pour la préservation de ses richesses, la conservation de la mémoire collective et une vision prospective de l'avenir sans oublier le présent. Loin d'être des conceptions immuables, les politiques culturelles changent suivant les exigences sociopolitiques du moment. Les nouvelles politiques culturelles sont donc appelées à intégrer les notions de « *diversité culturelle* » et de « *dialogue interculturel* ».

La notion de « *diversité des cultures* », qui donnait une perception statique des cultures vues comme étant des ensembles immuables, a évolué pour donner celle de la « *diversité culturelle* », entendue comme un processus évolutif, capable de régénérer les cultures par le dialogue interculturel. La diversité culturelle implique, d'une part, de défendre une capacité créative à travers la multiplicité des formes matérielles et immatérielles des cultures et, d'autre part, d'assurer un être-ensemble harmonieux entre les individus et groupes venant d'horizons culturels variés et vivant dans un même espace. Cette diversité prend en compte, pour des pays comme le Burkina Faso, la double dimension interne et externe. C'est partant de là que l'UNESCO a développé un nouveau cadre conceptuel pour l'élaboration des politiques culturelles. Il se caractérise par une double approche consistant à développer le secteur culturel et également à faire en sorte que la culture ait la place qui lui revient de droit dans toutes les politiques de développement, en particulier dans celles qui concernent la santé,

¹ UNESCO. *Contribution à la réflexion sur un cadre conceptuel et opérationnel pour des politiques culturelles en Afrique*. Document préparé par la Division des politiques culturelles et du dialogue interculturel de l'UNESCO, mai 2007/janvier 2008.

l'éducation, les sciences, la communication, l'environnement et la cohésion sociale. Cette approche qui considère la culture comme une source d'identité, de choix et d'innovation est essentielle pour un développement durable, compris non seulement en termes de croissance économique, mais aussi comme un moyen de mener une existence plus satisfaisante du point de vue intellectuel, affectif, moral et spirituel. Elle doit être comprise comme fondement et finalité du développement.

Il faut souligner que la nouvelle politique culturelle du Burkina Faso n'est pas une remise en cause de celle de 2005. Elle se présente comme une continuation de cette première politique codifiée dont elle conserve certains aspects. Une constante, dans ces deux politiques culturelles, qui suscite des interrogations est l'exclusion de l'artisanat du secteur de la culture. Comment explique-t-on le rattachement de l'activité artisanale au ministère du commerce plutôt qu'à celui en charge de la culture ?

Si l'artisanat permet de réaliser des produits générateurs de revenus, il est avant tout l'expression d'un savoir et d'un savoir-faire qui découle d'une culture donnée. Il est donc incompréhensible que l'artisanat soit détaché du secteur culturel pour être rattaché au secteur commercial, comme si le produit de l'artisanat n'était pas une œuvre de créativité résultant parfois de savoir-faire séculaire.

Selon les données statistiques disponibles, l'artisanat occupe environ neuf cent mille personnes et participe pour près de trente pour cent au PIB du Burkina Faso. Il est le deuxième secteur pourvoyeur d'emplois, après l'agriculture et l'élevage. Est-ce parce qu'il est productif qu'il n'est plus culturel ? En rendant à la culture cette partie intégrante de son entité, la question de la productivité du secteur culturel ainsi que sa capacité à générer des revenus ne se poserait plus, même si cela n'est pas sa vocation première. Une preuve que l'artisanat ne peut

se passer de la culture, est la tenue du Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO) qui demeure une manifestation essentiellement culturelle malgré le contenu commercial que l'on tente de lui imposer.

Après ce tour d'horizon des actions et des politiques culturelles successives, ne serait-il pas bien indiqué de jeter un regard sur les mécanismes de financement des arts vivants au Burkina Faso ?

3. MÉCANISMES DE FINANCEMENT DE LA CULTURE ET DES ARTS VIVANTS AU BURKINA FASO

Quatre acteurs essentiels interviennent dans le financement de la culture et des arts au Burkina Faso. Il s'agit de l'État, de la société civile, du privé local et de la coopération culturelle (institutions internationales et représentations diplomatiques). Notre analyse s'intéressera à leur intervention dans le financement de la culture, d'une manière générale, avec un intérêt particulier pour le soutien aux arts vivants.

3.1. L'action des pouvoirs publics

Le ministère en charge de la culture consacre une partie de son budget annuel au financement des activités artistiques même si les subventions ne font pas encore l'objet d'une codification claire. De 2006 à 2008, cette aide du ministère en charge de la culture aux artistes et aux arts a été d'un montant annuel de 230 millions de francs CFA, au titre du Fonds National de Promotion Culturelle (FNPC) créé en 2000¹. Ce financement est réparti de la façon suivante :

- cent millions (100 000 000) de francs CFA pour les manifestations culturelles qui regroupent les festivals, les foires, les symposiums, etc.

¹ Le Fonds National de Promotion Culturelle a été créé par décret N°2000-574/PRFS/PM/MCA/MTT/MCPEA du 20 décembre 2000. Il est alimenté par les subventions de l'État, les structures rattachées ainsi que des dons et legs

Environ une centaine de manifestations reçoivent chaque année ces fonds dont l'allocation ne suit pas un schéma fixe.

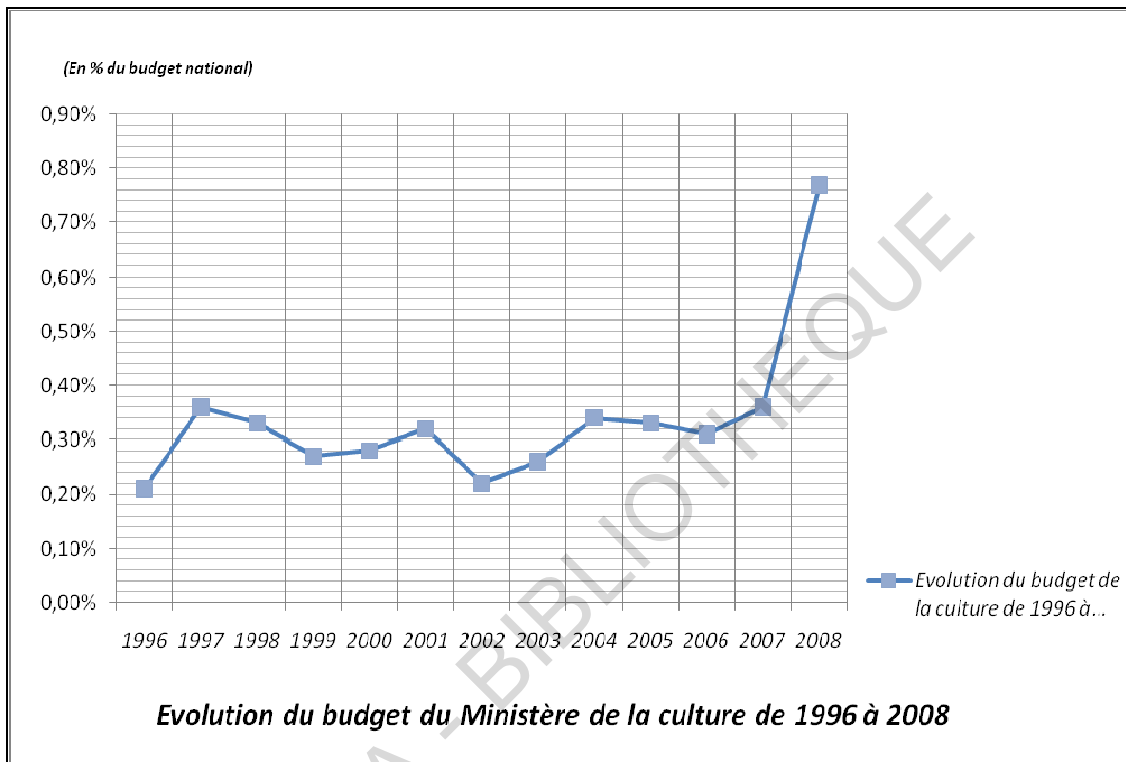
- trente millions (30 000 000) de francs reviennent aux artistes. Les services financiers du Ministère de la Culture, du Tourisme et de la Communication estiment à environ une centaine le nombre d'artistes soutenus par an.
- Cent millions (100 000 000) de francs sont affectés à la politique nationale de la culture, pilotée par le Ministère de la Culture, du Tourisme et de la Communication.

En réalité, c'est un montant de cent trente millions (130 000 000) de francs CFA par an qui va directement aux artistes et aux activités artistiques dans le cadre de ce soutien aux arts. C'est un montant qui ne couvre même pas les besoins annuels d'une structure culturelle comme le Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou (CITO). Ce soutien qui atteint à peine le cinquième du budget de la Semaine Nationale de la Culture (SNC), reste très faible et très marginal au regard des besoins. Il traduit par ailleurs le peu d'intérêt que les pouvoirs publics accordent aux manifestations culturelles qui ne sont pas organisées par l'État. En effet, l'enveloppe de 230 millions allouée a représenté entre 2006 et 2008, sur trois ans, 4,64%, 3,46%, 1,72% du budget du ministère et un maximum de 0,01% du budget national. L'on mesure encore une fois la faiblesse de son impact sur le financement des activités culturelles. Cependant, sur le terrain, les responsables des festivals reconnaissent avoir besoin de cette contribution, aussi dérisoire soit-elle, car elle leur permet de faire face à certaines dépenses. Il est à noter que le volet formation artistique n'est pas directement pris en charge par ce fonds.

Cette faiblesse de l'appui direct du Ministère de la culture au secteur culturel privé pourrait trouver son explication dans la faiblesse de la part du

budget national qui lui est consacré même si celle-ci ne justifie pas tout. En effet, sur plus d'une décennie, ce budget n'a pas connu une augmentation notable, comme le montre le graphique suivant.

Figure 2: Evolution du budget du Ministère de la Culture de 1996 à 2008



Source : Direction des Affaires Financières du Ministère de la Culture, du Tourisme et de la Communication du Burkina Faso

L'observation de cette courbe montre que la part du budget national du Burkina Faso consacrée à la culture durant une décennie n'a pas connu une progression significative. Pire, elle est marquée par une évolution en dents de scie. Se situant dans l'ordre de 0,21% du budget national en 1996, la part du budget de l'État allouée à la culture atteindra 0,36% en 1997 avant de redescendre à 0,22% en 2002 et se stabiliser autour de 0,30% en 2004. Après une légère inflexion entre 2005 et 2006, il connaîtra un rebond en 2007 mais c'est en 2008 qu'il marquera une progression sans précédent pour atteindre 0,80% du Budget de l'État. On remarque qu'en treize ans, c'est seulement huit

fois (1997, 1998, 2001, 2004, 2005, 2006, 2007 et 2008) que le budget de la culture a atteint 0,30% du Budget de l'État.

L'évolution constatée au cours de l'année 2008 s'explique par le fait qu'à partir de 2007, la culture, le tourisme et la communication ont fusionné pour donner un seul ministère chargé de la culture, du tourisme et de la communication. C'est le cumul des budgets essentiellement affectés au fonctionnement et aux charges salariales qui justifie cette évolution exceptionnelle du budget de la culture en 2008 qui, du reste, n'a eu aucune incidence positive sur le montant de l'enveloppe consacrée aux activités artistiques.

L'évolution en dents de scie du budget consacré à la culture traduit un manque de constance dans le financement de la culture au Burkina Faso. Cela est dû à l'inexistence, jusqu'à une période récente, d'une solide politique sectorielle au niveau des arts, mais aussi au manque d'égard des gouvernants pour un secteur considéré comme non productif et non prioritaire, même si les discours officiels prônent le contraire.

L'intervention de l'État dans le financement des arts et de la culture est une nécessité et une urgence dans le contexte burkinabè. Elle passe par une prise de conscience du rôle de la culture et des arts dans le développement socio-économique. Seulement, le constat qui se dégage est que, *« malgré son rôle fondamental pour la construction d'une entité socio-économique, la culture n'est pas toujours considérée comme une priorité dans les politiques nationales et les stratégies de développement. Dès lors, un enjeu important est de promouvoir l'établissement d'un cadre pour les politiques culturelles au niveau national, comprenant également la prise en compte de la dimension culturelle dans les autres politiques. L'intégration de la culture dans les politiques nationales est essentielle aussi bien dans les pays du Nord que du Sud, il est donc fondamental*

de permettre et d'encourager les États à dédier des ressources pour créer, maintenir et développer les espaces d'expression culturelle ¹».

Il faut rappeler que la problématique de l'intervention de l'État dans le financement des arts n'est pas nouvelle. Au cours de l'histoire et à travers le monde, plusieurs raisons ont été avancées pour justifier l'intervention des pouvoirs publics dans le financement des arts et de la culture. Ces justifications se sont fondées essentiellement sur l'aspect déficience économique chronique du secteur, la défaillance des marchés, les effets externes qu'ils produisent en termes de bénéfices sociaux, les besoins d'une démocratisation culturelle et l'effet externe multiplicateur de la dépense culturelle sur l'économie. A ce niveau, certains analystes ont invoqué la numérisation, la captation et l'industrialisation culturelle pour montrer l'existence de gains économiques et financiers substantiels qui justifie que les États investissent dans la culture.

A ces raisons s'ajoutent celles liées à la nécessité pour l'État de veiller à la protection du bien culturel qui, loin d'être une « marchandise » quelconque, est un élément porteur d'identité, de culture et de sensibilité. Comme nous pouvons le constater, les raisons avancées pour justifier la nécessité d'une intervention de l'État dans le financement des arts sont nombreuses et diversifiées, même si cette option ne fait pas l'absolue unanimité. En effet, pour ceux qui n'adhèrent pas à la logique interventionniste, les raisons avancées ne justifient pas que l'État subventionne la culture. Ils évoquent l'inefficacité des institutions et des réglementations en regard du jeu du marché, la surestimation des effets externes positifs et les effets anti-redistributifs des subventions octroyées pour montrer que les arguments avancés ne sont pas tous solides. En effet, si l'on table sur la rentabilité économique et les effets externes, rien ne prouve qu'une utilisation

¹ UE, Culture et création, facteurs de développement: *La Culture dans les politiques nationales de développement*, Note introductive à l'atelier d'échanges entre professionnels, politiques et bailleurs de fond, Bruxelles, 2-3 avril 2009

alternative des deniers publics ne produise pas des effets externes supérieurs¹. Bien que fondée, cette question ne se pose que si l'on s'en tient à l'effet économique. En intégrant les aspects sociaux, politiques et culturels, il est évident que l'investissement artistique et culturel est le seul capable de produire une plus-value aussi diversifiée.

Dans le contexte africain en général et burkinabè en particulier, où les outils d'analyse de l'impact économique des activités culturelles ne sont pas très affinés, l'analyse prendra en compte les effets mesurables en termes de retombées économiques, mais surtout les apports sociaux, culturels et politiques de l'investissement dans les arts et la culture. Une politique de financement de la culture devrait transcender la quête de gains financiers immédiats pour viser le long terme et des retombées socio-économiques qui participeraient au développement durable du pays. Certes, des secteurs de production existent qui pourraient générer avec les mêmes investissements des gains plus importants, mais aucun de ces secteurs ne peut avoir un impact socioculturel comparable à celui que produira l'investissement dans la culture. La preuve en est que la politique économique actuelle du Burkina Faso permet de produire des taux de croissance élevés (5,3%) mais dans le même temps, la pauvreté des populations croît considérablement pour atteindre des seuils critiques (46,4% en 2003). En outre, dans des pays à économie fragile tels que les nôtres et où les structures sociales ne garantissent pas une redistribution efficace des richesses, l'investissement dans le secteur culturel pourrait être une alternative à une croissance économique qui accroît les injustices sociales. C'est pourquoi nous pensons que des suggestions qui renforceraient les stratégies mises en place pourraient donner à la culture et aux arts les moyens de leur réelle participation au développement socio-économique.

¹ Peacock 1994 cité par Françoise Benhamou, p.105

L'intervention de l'État peut prendre des formes diverses telles que les financements directs centralisés, les financements décentralisés par les collectivités ou la taxation des secteurs et sociétés bénéficiaires des retombées des activités artistiques (transport, hôtellerie, restauration, sociétés des jeux, sociétés d'eau et d'électricité, bureaux de droits d'auteurs, etc.) au profit des arts. Aussi, la contribution des structures financières comme les caisses d'épargne (CNE, Caisses populaires) et de sécurité sociale (CNSS) pourrait-elle être requise à l'exemple des caisses de prévoyance sociale qui sont tenues de contribuer à l'action culturelle en Allemagne et en Italie. Au Burkina Faso, les banques pourraient également être impliquées dans cette action.

Bien qu'elles soient souhaitées, les subventions ne sont pas la panacée pour sortir les arts vivants de leur situation actuelle. Pour être efficaces, ces subventions doivent être accompagnées d'un certain nombre de mesures consensuelles entre les bénéficiaires et l'État donateur. Elles doivent, en outre, contribuer à renforcer le financement des festivals et aider à développer la diversification des sources, mais non se substituer totalement aux autres sources. Elles doivent être fondées sur des critères d'efficacité en accord avec l'intérêt du public, être croissantes en tenant compte des performances des structures bénéficiaires, s'appuyer sur un cahier des charges à contrat d'objectifs avec une possibilité de progression ou de régression.

3.2. L'intervention de la société civile

L'intervention de la société civile se résume presque exclusivement à l'autofinancement des structures culturelles privées et à des subventions apportées par des organismes de développement relevant d'autres secteurs d'activités à l'action culturelle.

Les contributions de la société civile au financement des arts au Burkina Faso proviennent soit des cotisations des membres des associations, des recettes

propres de ces organisations, des apports d'associations culturelles (ATB, ECG, ADECUSS, Fédération du Cartel, CDC, Association Passaté, ASAMA, etc) et des contributions d'ONG (associations féminines, mouvements de droits humains, associations de développement local). Elles sont marginales sauf au niveau des festivals locaux situés à l'intérieur du pays où les fonds provenant de cette source de financement constituent une bonne partie du budget global de l'action. En effet, ces festivals n'ayant pas beaucoup de possibilités de financements sont obligés de se fonder sur leurs ressources propres. En guise d'exemple, le financement moyen des éditions 2004, 2005 et 2006 du festival Liwaga de Séguénéga était composé de 14,15% de cotisations des membres de l'ADECUSS et de 31,11% de recettes de l'action, soit un taux de 45,27% d'autofinancement. Cette situation est reconnue par Jacob Bamogo, président de l'association Passaté et directeur du festival Wedbindé de Kaya, qui confirme que « *c'est l'association qui supporte 25 à 30% des fonds nécessaires à la tenue du festival*¹ ».

En des financements étatiques et de la société civile, les festivals bénéficient de l'appui de certains opérateurs économiques privés.

3.3. La contribution du secteur privé local

L'action du privé local s'exprime sous forme de sponsoring bien que ce mode de financement demeure encore faible et seulement accessible aux activités disposant d'un fort potentiel médiatique, le sponsor attendant toujours une contrepartie médiatique ou publicitaire. Les principaux sponsors des activités artistiques au Burkina Faso sont les opérateurs de téléphonie mobile (Airtel, Telecel et Telmob), les sociétés pétrolières (Total, shell, Petrofa, etc.), les compagnies et sociétés de transport (Air Burkina, TSR, STMB, TCV, etc.), les brasseries (Brakina, Sobbra et Brafaso), les sociétés cotonnières (Sofitex,

¹ Entretien avec Jacob Bamogo dans le cadre de cette recherche

Socoma), les maisons de vente d'engins à deux roues (Watam Kaizer), etc. S'il faut se réjouir de la diversité et de l'importance du nombre d'intervenants, il convient, en revanche, de déplorer la faiblesse financière de ces interventions ainsi que la faible couverture des manifestations artistiques. Ce sont surtout les grands événements artistiques localisés dans les villes de Ouagadougou et de Bobo-Dioulasso qui peuvent en profiter.

Plus que l'État, la société civile et les opérateurs privés locaux, le financement des arts et de la culture au Burkina Faso dépend des partenaires extérieurs qui interviennent directement ou indirectement, sur des projets artistiques ou par l'intermédiaire de l'État à travers des programmes de développement du secteur de la culture.

3.4. Le financement de la coopération culturelle

Les intervenants dans le financement direct sont nombreux (organisations internationales, services culturels des ambassades, centres culturels étrangers dans le pays, organismes de financement du secteur culturel, etc.) mais il faut souligner que les apports les plus consistants sont mis en place, dans le cadre de programmes, par l'Union Européenne. En effet, depuis les Accords de Cotonou de 2000 révisés en 2005, la coopération culturelle entre les pays ACP et l'Union Européenne est particulièrement encouragée et promue comme moyen de développement de la culture dans les pays africains. Au Burkina Faso, cette coopération avec l'Union Européenne a été matérialisée par des programmes triennaux PSIC.

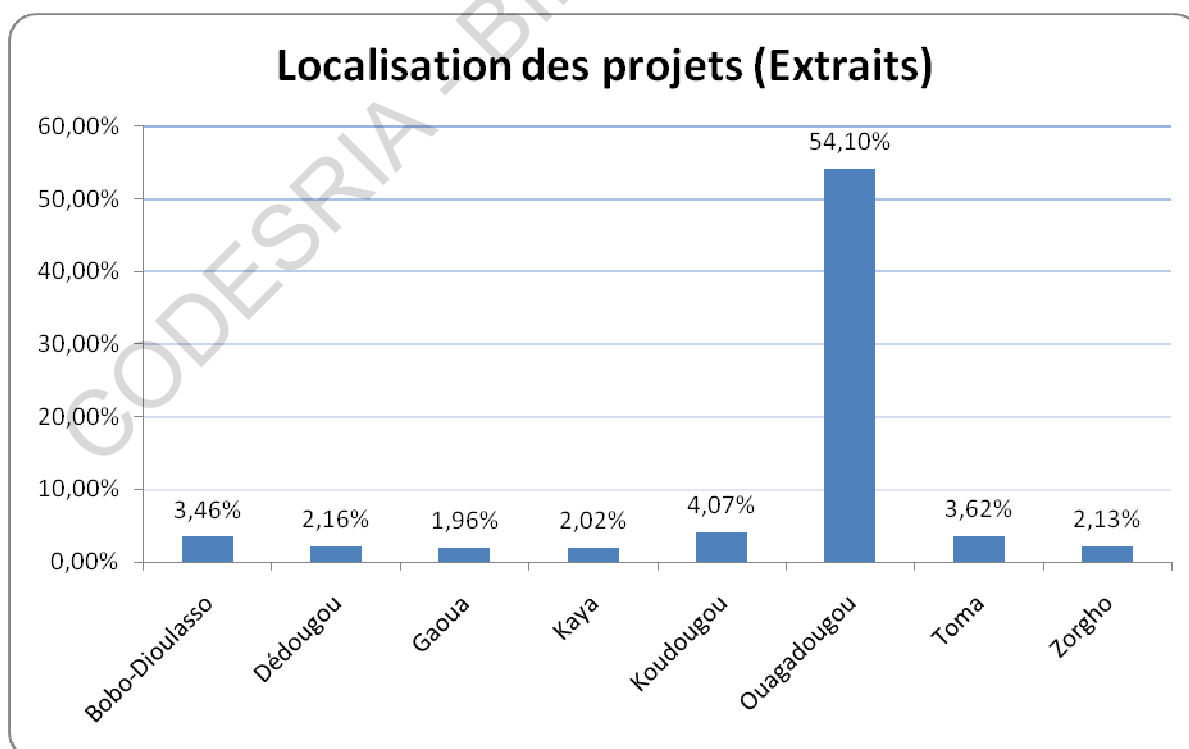
Au terme de deux conventions de financement, l'Union Européenne a mis à la disposition du gouvernement du Burkina Faso, au titre des 8^{ème} et 9^{ème} FED une enveloppe financière globale de 3 700 000 d'euros, soit environ 2 427 040 900 de francs CFA, destinée au financement des initiatives culturelles décentralisées. Le premier programme de 2001 à 2003, financé à hauteur de

1 800 000 euros a été clôturé en janvier 2003. Il a été suivi en 2003 du PSIC II financé à 1 900 000 euros et qui a pris fin en décembre 2005.

Les programmes PSIC ont eu pour ambition le développement des arts et de la culture au niveau national à travers une politique de promotion culturelle et de développement des filières artistiques. Les arts vivants devaient figurer en bonne place dans ce programme de financement à travers les compagnies, les ensembles artistiques, les associations culturelles et les manifestations culturelles.

Sur l'ensemble des deux phases, le PSIC a enregistré 1021 dossiers de demandes de financement et en a financé 212, soit un taux de satisfaction de 20,76%. Sur ces 212 projets financés, 101 provenaient de la province du Kadiogo, ce qui traduit un véritable déséquilibre au profit de Ouagadougou, comme le montre le graphique suivant :

Figure 3: Répartition par localité des projets financés par le PSIC



Source : Rapport final d'évaluation du PSIC Burkina Faso réalisé par Alain Godonou et Jean-Pierre Guingané en avril 2003

Au nombre des projets financés, les arts vivants s'en sortent avec 45,75%, soit une enveloppe de 97 594 119 francs CFA à laquelle nous pouvons ajouter 42 282 582 de francs CFA attribués à l'appui aux festivals, inscrits comme activités d'animation. Des festivals comme les NAK, le FESTIMA, Dialogues de corps, Jazz à Ouaga et Waga Hop Hop ont été bénéficiaires de ces fonds. Mais l'on retient que le bilan des deux programmes PSIC reste mitigé au regard des objectifs très ambitieux qui étaient les leurs et des espoirs qu'ils avaient suscités. En effet, l'évaluation réalisée en 2003, vers la fin du premier programme, concluait que : *« la qualité de la gestion du programme qui s'achève peut donc être objectivement contesté. Cependant, dans une perspective de continuité, les évaluateurs préfèrent la considérer comme un apprentissage, certes « à grands frais », principalement pour la cellule de coordination qui en avait la charge, mais aussi pour le comité de pilotage et de financement qui a une mission de contrôle et d'orientation ¹ »*

Après les deux programmes en 2001 et 2003, ces financements se poursuivent actuellement à travers le Fonds Régional pour la Promotion de la Coopération et les Echanges Culturels en Afrique de l'Ouest² et le Programme Cadre d'Appui au Secteur de la Culture (PASC)³, tous financés par l'Union Européenne. Malheureusement, ces nouveaux programmes de financement ne semblent pas, pour l'instant, avoir pris en compte les expériences passées de financement de la culture par les programmes. Ainsi, au regard de leurs

¹ Alain Godonou et Jean-Pierre Guingané. *Rapport final d'évaluation du PSIC Burkina Faso*. Ouagadougou : 2003, p.26.

² Ce fonds a été mis en place dans le cadre du 9e FED

³ Ce programme s'inscrit dans le cadre du Programme indicatif national 9ème Fonds Européen de Développement (FED). Le Burkina Faso a inscrit au titre du secteur « hors concentration » le financement des actions de soutien à la culture, concrétisé par la signature le 22 décembre 2006 de la convention de financement N°9596/BK du PASC, (9 ACP BK 009), établie pour une durée de trois(03) ans et est dotée d'un financement de 500000 euros soit 327978500 FCA pour la composante « Initiatives culturelles ». L'objectif global du programme est de renforcer la contribution du secteur de la culture au développement économique et social du Burkina Faso dans le cadre de la nouvelle politique culturelle. Son objectif spécifique est de consolider la professionnalisation des acteurs et intensifier la production, la promotion et la diffusion des œuvres dans les domaines des arts vivants et des arts plastiques et appliqués.

conditionnalités d'accès (cadre juridique et institutionnel, contribution exigée du demandeur, etc.), le PASC et le Fonds de soutien à la culture de l'UEMOA ne semblent pas se positionner comme des perspectives pouvant insuffler un dynamisme innovant dans le financement de l'action culturelle et des arts vivants au Burkina Faso.

Cependant, des expériences positives existent en matière de coopération culturelle décentralisée qui méritent d'être soulignées. C'est le cas de la coopération entre les villes de Ouagadougou et de Grenoble qui ont permis l'édification du Jardin de la Musique Reemdoogo, une infrastructure culturelle de premier ordre dans le domaine de la création, de la production et de la diffusion des musiques au Burkina Faso.

Il faut noter que, contrairement à l'idée selon laquelle la subvention affaiblit la concurrence, le soutien public peut donner lieu à une saine compétition entre les institutions bénéficiaires. Il suffit pour cela de disposer d'une bonne réglementation adaptée au contexte et à l'environnement réel du spectacle vivant. Mais le produit culturel n'étant pas « une marchandise » quelconque, il est recommandable que l'État adopte une réglementation qui régule cette concurrence. Toutefois, il y a lieu d'observer une certaine prudence en la matière car *« l'excès de protections et de réglementations affaiblit indéniablement la vigueur des marchés¹ »*.

Cette analyse permet de tirer deux conclusions essentielles en matière de financement des arts vivants par l'État, la société civile ou par la coopération culturelle. D'une part, les subventions ne doivent pas être justifiées par le fait que les festivals et les structures de formation sont incapables de générer des gains pouvant assurer leur autofinancement, mais elles doivent se fonder sur plusieurs raisons dont la fonction des arts vivants, les retombées socio-

¹ Françoise Benhamou, *Op. Cit.* p.101

économiques directes, indirectes, induites, facilement mesurables ou non. Elles se fondent également sur la nécessité de donner à ces arts les moyens d'une réelle promotion dans un contexte mondial marqué par la libre concurrence. Enfin, la particularité des arts vivants, porteurs d'identité, doit être considérée.

D'autre part, il y a un grand risque à vouloir utiliser l'argument de la rentabilité économique pour justifier la nécessité des subventions publiques. D'abord un risque de dévalorisation par la « marchandisation » des activités culturelles, ensuite, à comparer avec des secteurs économiques marchands l'on trouverait des domaines où l'investissement est plus rentable économiquement. Ce sont plutôt les aspects socioculturels et politiques (pas toujours quantifiables) qui en sont les premiers arguments et qui fondent la priorité du culturel sur l'économique car, si des secteurs marchands peuvent générer plus de revenus, il a été démontré que l'accumulation de gains financiers ne garantit ni le dynamisme culturel, ni le développement socio-économique d'une communauté. L'exemple du Burkina Faso où, malgré la bonne croissance économique enregistrée, le niveau de pauvreté de la population ne cesse d'augmenter, en est une parfaite illustration.

La nécessité de réaffirmer la place des arts et de la culture dans les programmes de développement s'impose. Les objectifs de développement socio-économiques, comme ceux de développement humain durable, trouvent leur réponse dans l'aboutissement de l'action artistique et culturelle.

Les arts sont un facteur de valorisation et un moyen de l'expression de l'identité culturelle. Ils sont un vecteur fondamental de la cohésion sociale. Or, la rencontre et le dialogue des cultures rapprochent les peuples et favorisent l'action de transformation sociale et économique conduisant au développement. Les arts et la culture sont de puissants facteurs de développement socio-économique. Ce sont ces différents apports des arts vivants dans le

développement socio-économique qui seront analysés dans la troisième partie de ce travail, à la lumière des réalisations des festivals et des structures de formation en arts vivants au Burkina Faso.

L'évaluation des festivals et des structures de formation en arts vivants ne saurait se limiter à une production quantitative de chiffres concernant le nombre d'entrées dans les salles de spectacle, les recettes et les dépenses de ces activités. Elle devrait concerner également les questions sociales comme le dialogue interculturel, la cohésion sociale, la satisfaction des besoins sociaux des populations, la promotion d'une vie collective harmonieuse ainsi que l'évolution des mentalités et l'amélioration des conditions de vie des individus et des communautés.

Notre recherche se voulant empirique et pragmatique, elle abordera dans la partie suivante les festivals et structures de formation en arts vivants par une analyse de leur structuration, leurs objectifs et leur fonctionnement. Une maîtrise de la nature et des spécificités des ces activités s'avère indispensable pour analyser leurs retombées sociales et économiques.

**PARTIE II : FESTIVALS ET STRUCTURES DE
FORMATION EN ARTS VIVANTS AU BURKINA
FASO : NATURE, RÉPARTITION,
CARACTÉRISTIQUES ET OBJECTIFS**

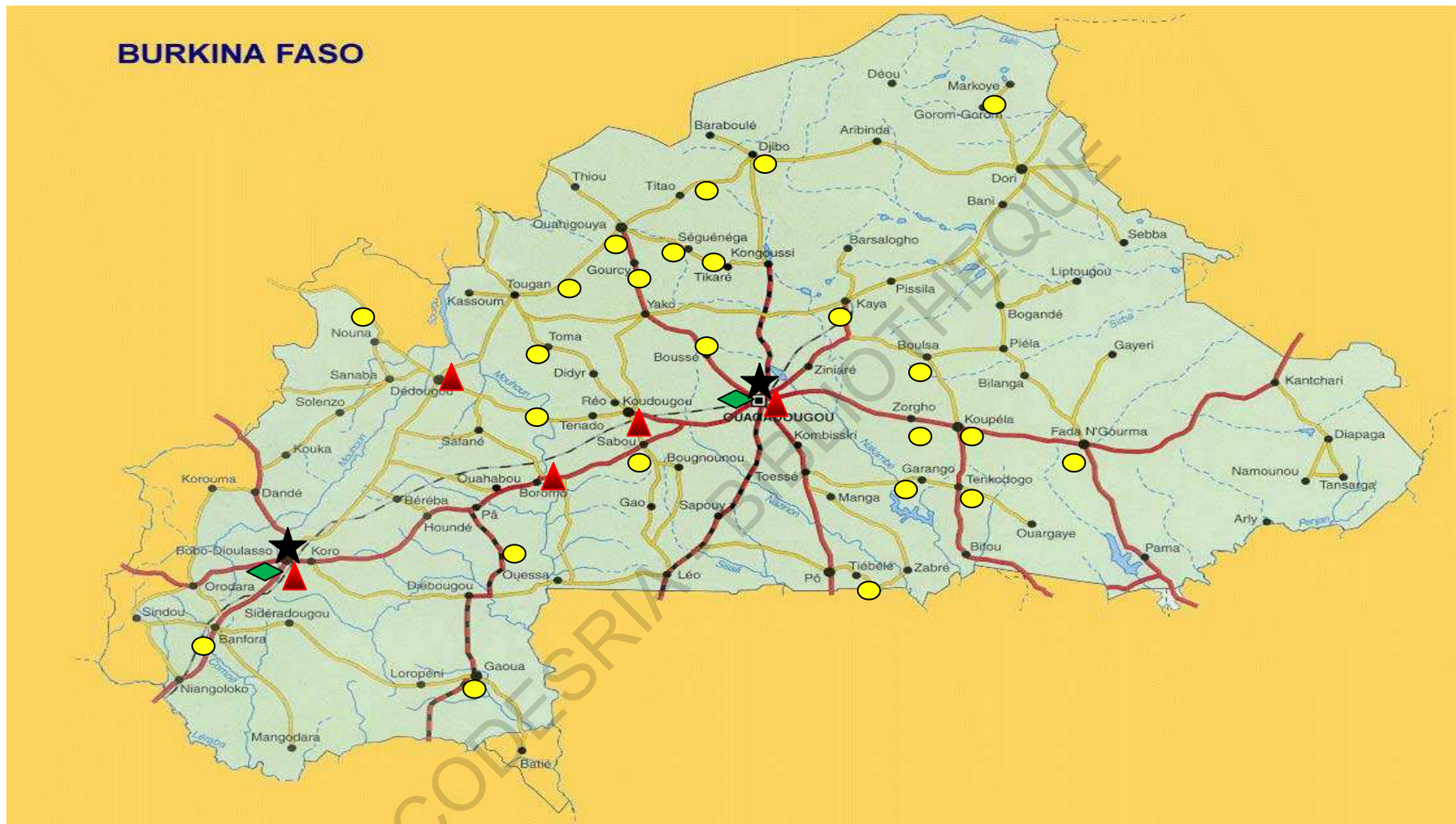
CODESRIA - BIBLIOTHÈQUE

Le Burkina Faso se caractérise par un foisonnement de festivals dans les différents domaines des arts vivants bien que leur nombre varie d'une année à l'autre avec la disparition de certaines manifestations et la naissance de nouvelles. Les répertoires 2007 et 2008 du ministère en charge de la culture dénombrent une cinquantaine de festivals d'arts vivants en moyenne, organisés au cours des deux dernières années. Le recensement mené dans le cadre de ce travail a permis de répertorier une soixantaine de festivals d'arts vivants¹. À l'opposé des festivals, les structures de formation connaissent un développement relativement faible. Les formations occasionnelles et les formations sur le tas restent dominantes.

Cette partie de notre travail s'attache à jeter un regard attentif sur la nature, la structuration, le fonctionnement, les objectifs et les thèmes d'édition des festivals et des structures d'arts vivants qui existent au Burkina Faso. La figure suivante présente la localisation de ces activités artistiques à travers le pays.

¹ Il est présenté, dans les annexes, un tableau récapitulatif des festivals d'arts vivants organisés au Burkina Faso.

Figure 4: Localisation des festivals et des structures de formation



- ▲ Localité abritant au moins un festival international
- Localité abritant au moins un festival régional

- ◆ Localité abritant au moins un festival national
- ★ Localité abritant au moins une structure de formation

CHAPITRE I : FESTIVALS D'ARTS VIVANTS AU BURKINA

FASO

Les festivals d'arts vivants connaissent, ces dernières années, un développement prodigieux au Burkina Faso. Après les premiers pas des festivals de théâtre UNEDO-CB IIT (actuel FITMO/FAB) et FITD à la fin des années 80, les manifestations festivières vont connaître un développement rapide dans les milieux urbains et ruraux. Trois facteurs semblent justifier ce regain d'intérêt pour les festivals.

Le premier est la conséquence du succès des premières rencontres artistiques dont un des acquis sur le terrain est la naissance de manifestations dérivées. C'est le cas, par exemple, du FITMO qui a inspiré des festivals tels que les Rencontres des Femmes Artistes à Ouagadougou (RIFAO) et les Récréatras dans le domaine du théâtre.

Le second facteur est lié à la décentralisation politique qui a motivé les potentiels postulants aux suffrages des populations à encourager la création de cadres de rencontres pour marquer leur présence sur leur territoire politique.

Le troisième est consécutif à la politique menée dans le cadre des Programmes de Soutien aux Initiatives Culturelles (PSIC I et II). Ces programmes qui disposaient d'importants financements de l'Union Européenne ont conduit de nombreux responsables d'associations à initier des festivals en milieu rural et semi-urbain. En effet, un rapide état des lieux montre qu'après les deux festivals privés de théâtre créés en 1988 et 1989, Jazz à Ouaga lancé en 1992, le FESTIMA, les NAK et le Festival de conte YELEEN en 1996, il a fallu attendre les années 2000 pour voir intervenir le « grand boom » festivalier. Il

intervenait ainsi dans les sillages de l'installation du premier programme PSIC en 2001, suivi du second en 2003¹.

Nés dans un tel contexte, ces festivals se présentent tous comme des activités dont la finalité est le développement socioculturel et économique des localités qui les abritent, et partant, du pays. Analyser ces festivals, c'est tout d'abord les décrire en procédant par un examen approfondi de leur nature, leur catégorisation, leur répartition spatio-temporelle, leur structuration, leur fonctionnement, leurs objectifs ainsi que les thèmes autour desquels ils se tiennent.

1. NATURE DES FESTIVALS

Partant de la conception selon laquelle le festival est une fête populaire organisée à intervalle régulier et disposant d'une programmation précise destinée à valoriser un art ou des arts, le Burkina Faso compte de nos jours plus d'une cinquantaine de festivals d'arts vivants. Ils sont consacrés aux différentes filières des arts du spectacle vivant qui existent dans le pays. Certains d'entre eux sont des festivals thématiques consacrés à des arts spécifiques comme le théâtre, la musique, la danse, le conte. Les autres, pluridisciplinaires, prennent en compte plusieurs arts vivants à la fois. La présentation qui suit vise à donner une claire perception de la nature des différents festivals qui se partagent l'espace culturel national afin d'en permettre une analyse plus rationnelle.

1.1. Les festivals de théâtre ou festivals pionniers

Le théâtre sous sa forme moderne est entré au Burkina Faso par le soin des élèves des écoles coloniales de Bingerville et de William Ponty. Les

¹ Dans le cadre du partenariat Union Européenne et État du Burkina Faso, l'UE a mis à la disposition du Burkina Faso une enveloppe financière de 1,8 millions d'euros (8e FED) qui a servi au PSIC I de février 2000 à janvier 2003. Le second financement 1,9 millions d'euros est allé de février 2003 à décembre 2005.

premières troupes de théâtre ainsi que les premiers auteurs se signalèrent autour des années 1955. Parmi ces pionniers, nous pouvons citer Lompolo Koné qui anima la troupe de la Maison des Jeunes de Banfora. Sous sa direction, cette troupe se distingua lors des compétitions théâtrales des Centres Culturels organisées à l'échelle de l'ex-Afrique Occidentale Française (AOF). En trois participations, elle fut deux fois finaliste, en 1955, avec la pièce *Téli Soma Oulé* et, en 1957, avec *Les Paysans noirs*. Elle remporta cette dernière édition devant la troupe théâtrale de Porto-Novo au Dahomey (actuel Bénin).

À l'indépendance, certaines personnalités tentèrent de mieux valoriser l'expérience des troupes de la période coloniale en fondant des compagnies privées à l'exemple du Cercle de l'Amitié de Sidibé ou de la Troupe de la Volta Noire de Sotigui Kouyaté. Le cadre de manifestation de ces ensembles artistiques était les journées culturelles du Cercle d'Activités Littéraires et Artistiques de Haute Volta (CALAHV), une manifestation qui se déroulait tous les ans au mois de décembre.

À la même période, le théâtre en milieu scolaire connaît une effervescence particulière grâce aux compétitions inter établissements et aux activités organisées pendant les vacances scolaires dans les villes et villages du pays. Après avoir animé les soirées culturelles de leurs établissements au cours de l'année scolaire, les élèves consacraient une bonne partie de leurs vacances à la création de spectacles dans les villages. Cet élan, qui va permettre la généralisation de la pratique du théâtre dans tout le pays, sera renforcé par la création, à partir des années 1980, des festivals scolaires tels que le Festival National du Théâtre Scolaire (FNNTS)¹ et le Festival des Arts du Secondaire et du Supérieur (FNASS).

¹ La Festival National de Théâtre Scolaire (FNNTS) a été lancé par le ministère en charge de la culture en 1980. Il sera remplacé par le Festival National des Arts du Secondaire et du Supérieur (FNASS) en 1983.

Vers les années 70 et avant la création en 1971 du Ministère de la Culture, le Ministère de la Jeunesse et des Sports, sous la responsabilité de Félix Tiemtarboum, va donner un dynamisme nouveau à la vie des Maisons des Jeunes en instaurant des compétitions et en créant un festival annuel appelé « les Journées du Ministre de la Jeunesse et des Sports ». Cette manifestation sera poursuivie jusqu'à l'avènement de la révolution en 1983.

Mais, c'est véritablement après les années 1970 que le théâtre va s'enraciner au Burkina Faso avec la création d'une direction de la culture qui consacrera l'implication de l'État dans les activités culturelles. Jusqu'en 1983, ce sont les « Journées du Ministre de la jeunesse », annuelles et pluridisciplinaires, qui ont servi de cadre d'expression pour les troupes en activité.

À partir de 1984, la biennale de la Semaine Nationale de la Culture (SNC), créée en 1983, prend le relai des Journées du Ministre de la Jeunesse et des Sports avec son volet concours dramatique. Le Grand Prix National des Arts et des Lettres (GPNAL), décerné à chaque édition à la troupe victorieuse, allait servir de rampe de lancement à la pratique théâtrale au Burkina Faso. Les troupes existantes se réorganisèrent et de nouvelles troupes virent le jour. Dans les villes comme Ouagadougou et Bobo-Dioulasso, des ensembles artistiques comme le Théâtre de la Fraternité, l'Atelier Théâtre Burkinabè et la Troupe Koulédafourou (en danse) commencèrent à acquérir une notoriété nationale et une audience internationale. Ces troupes participaient régulièrement aux festivals organisés en Europe, mais très peu de possibilités leur étaient offertes pour s'exprimer au niveau national. Il n'existait pratiquement pas de structures ou de cadres de diffusion au Burkina Faso. Toutes les actions des troupes étaient orientées vers des festivals comme Limoges, Avignon, Mantes-la-Jolie, etc. Ce qui ne permettait pas un véritable développement artistique au niveau national.

Si ces festivals avaient le mérite de faire connaître le théâtre africain en Europe et de créer un réseau des artistes africains de théâtre, les productions des troupes africaines restaient peu accessibles au public du continent.

La création des festivals de théâtre au Burkina Faso est le résultat de ce constat et le fruit de la volonté des artistes d'offrir au public africain leurs productions ainsi que la possibilité de voir celles des autres pays du monde. C'est dans cette perspective que les deux festivals entièrement consacrés au théâtre furent créés: le Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD) par la troupe Atelier Théâtre Burkinabè (ATB) de Prosper Kompaoré en 1988¹ et le Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO) en 1989 par l'Union des Ensembles Dramatiques de Ouagadougou (UNEDO) et le Centre Burkinabè de l'Institut International de Théâtre (CB-IIT) sous l'instigation de Jean- Pierre Guingané.

Les festivals de théâtre au Burkina Faso sont, dans le contexte actuel, les mieux enracinés du fait de l'expérience acquise. Les plus connus sont le FITD, le FITMO et le festival des Récréatras lancé en 2000. Bien que dédiés au théâtre, ces festivals ne rejettent pas les autres arts du spectacle. Ainsi, le FITD et le FITMO accueillent à chaque édition des marionnettistes, des musiciens, des danseurs, des conteurs et des praticiens d'autres arts. À partir de sa 11^e édition tenue en 2007, le FITMO s'est mué en Festival des Arts du Burkina et s'est ouvert aux disciplines artistiques telles que les danses traditionnelle et contemporaine, les musiques moderne et traditionnelle et le conte.

Au- delà du FITMO, du FITD et des Récréatras, il existe une dizaine de festivals qui prennent en compte le théâtre. Parmi ces manifestations, il y a les

¹ L'année 1988 a été celle de la célébration du 10^e anniversaire de la création de l'ATB qui est membre fondateur de l'UNEDO. Cet événement sera considéré comme le point de départ du Festival International du Théâtre pour le développement (FITD).

Nuits Atypiques de Koudougou (NAK), le festival Yeleen, la Semaine Nationale de la Culture (SNC) et les festivals scolaires.

Les festivals de théâtre au Burkina Faso, du fait de leur ancienneté et de leur expérience, possèdent une capacité structurelle plus importante que ceux consacrés aux autres arts. Cependant, ils connaissent des difficultés liées à la mobilisation du public et au financement de leurs activités. Leur caractère spécialisé tend à en faire une affaire de privilégiés et de passionnés, même si, dans les faits, l'art théâtral connaît une véritable promotion au plan national grâce aux différentes formes de théâtre d'intervention sociale qui sont promues.

Les principaux objectifs poursuivis par les festivals de théâtre au Burkina Faso sont de servir de cadres de rencontres pour les artistes africains sur le continent, de faciliter la circulation des œuvres, de renforcer la qualité artistique des créations par la formation ou les échanges et d'offrir au public toute la diversité des pratiques théâtrales.

Ces festivals ont marqué le renouveau festivalier du pays, tant par leur spécificité de festivals privés que par leur rapide professionnalisation organisationnelle. Créés à la fin de la décennie 1980, ils vont très rapidement affirmer leur caractère professionnel et leur vocation internationale. En quelques années, ils sont arrivés à s'implanter dans le paysage culturel africain et ont, par leur exemplarité en matière de promotion artistique, inspiré la création d'une multitude d'autres festivals dans tous les domaines des arts vivants. C'est ainsi qu'en plus des deux premiers festivals de théâtre, le FITMO et le FITD, des festivals comme les Récréatras dans le domaine théâtral, les festivals Jazz à Ouaga et Waga Hip Hop au niveau de la musique moderne, les Rencontres chorégraphiques Dialogues de Corps pour la danse contemporaine, les Nuits Atypiques de Koudougou (NAK) qui sont pluridisciplinaires, le festival Yeleen pour le conte, le Festival International des Masques et des Arts (FESTIMA) pour

les masques et bien d'autres ont vu le jour et se sont rapidement imposés dans le calendrier artistique national et international.

1.2. Les festivals de danse contemporaine ou festivals de révélation.

À la fois expressions physique, intellectuelle et morale, la danse est, en Afrique, un art séculaire dont la pratique rythme la vie des communautés. Elle s'exprime par une très grande richesse et se caractérise par une diversité de formes. Elle est « *l'une des rares activités humaines qui concilie à la fois le cœur, le corps et l'esprit¹* ». Moyen d'introspection pour l'individu et de communication entre les hommes, elle peut également servir de lien entre les êtres humains et les forces surnaturelles.

Au Burkina Faso comme partout en Afrique, chaque groupe ethnique possède ses danses qui sont complètement intégrées dans les activités de la vie quotidienne. La danse africaine se caractérise par une diversité des formes, conséquence d'une culture riche de ses diversités et aussi des influences multiples nées de sa rencontre avec le reste du monde. Vivante et évolutive, elle se manifeste actuellement par l'émergence de nouvelles formes d'expression inspirées des formes traditionnelles et orientées vers la quête d'une dimension nouvelle.

Au nombre des pionniers de la danse africaine moderne au Burkina Faso, il convient de citer Lassan Congo et Irène Tassembédo qui, de 1977 à 1980, ont été les premiers burkinabé inscrits à la célèbre école de danse, la Mudra-Afrique de Dakar, dirigée alors par Germaine Acogny. Ces danseurs, qui ont formé des générations de jeunes artistes d'ici et d'ailleurs, peuvent être reconnus à juste titre comme étant les précurseurs de la danse contemporaine au Burkina Faso bien qu'ils ne réclament pas ouvertement cette paternité.

¹ Alphonse Thiérou. *Dooplé! loi éternelle de la danse africaine*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1989, p.9

La danse contemporaine peut être considérée comme l'une de ces nouvelles formes de la danse en Afrique. Une forme qui, selon Salia Sanou¹, pourrait simplement se définir par la formule «*Danser autrement*». Il s'agit d'une expression artistique issue de la recherche à partir des pratiques traditionnelles. La danse contemporaine ou « danse chorégraphique », dernière née des créations artistiques de la scène au Burkina Faso, se distingue des formes traditionnelles bien que celles-ci lui servent de source d'inspiration. Elle emprunte également des éléments aux danses classiques européennes.

Dans le paysage culturel burkinabè, la danse contemporaine se présente comme une révélation de la dernière décennie. Mais, tout comme le théâtre à ses débuts, elle semble être «une affaire» de citadins privilégiés. Cet état de fait s'explique en partie par la méconnaissance, par beaucoup de personnes, des règles de cet art ou encore le manque d'espace d'expression à l'échelle nationale, jusqu'à une période récente. Bien que toujours controversée, la danse contemporaine s'affiche de plus en plus dans les rencontres culturelles internationales et nationales telles que le FITMO, les NAK ou la SNC, ce qui fait dire à Salia Sanou que « *même si elle [la danse contemporaine] ne fait pas l'unanimité, personne ne peut plus ignorer sa présence ni son développement* ² ». La naissance du Festival Dialogues de Corps, en 2001, s'impose comme une réponse au besoin, pour cette forme nouvelle de danse, de disposer d'un cadre de promotion. Dialogues de corps est actuellement la plus grande manifestation artistique consacrée à la danse contemporaine au Burkina Faso. Le grand intérêt qu'il a suscité auprès des partenaires financiers et du public expatrié a grandement contribué à son ancrage dans les villes de Ouagadougou et de Bobo-

¹Salia Sanou, un des porte- flambeaux de la danse contemporaine africaine est co-auteur avec Antoine Tempé du livre *Afrique Danse Contemporaine*, publié aux Editions Cercle d'art et Centre National de la Danse en 2008 à Paris.

² Salia Sanou, Antoine Tempé. *Afrique Danse Contemporaine*. Paris : Ed. Cercle d'art, Centre National de la Danse, 2008, p.101.

Dioulasso. La danse contemporaine et le festival Dialogues de Corps sont devenus depuis quelques temps un domaine de recherche pour certains étudiants qui en tirent leurs sujets de mémoire.

Les objectifs essentiels des Rencontres chorégraphiques Dialogues de Corps sont de « *renforcer les liens et les échanges artistiques entre artistes et structures consacrées à la danse à travers le monde entier* », « *d'œuvrer à la professionnalisation des artistes interprètes et chorégraphes* » et « *donner un espace d'expression et de découverte de l'art chorégraphique et des métiers qui y sont rattachés*¹ ». Vitrine de la danse contemporaine au Burkina Faso, les Rencontres Chorégraphiques Dialogues de Corps sont devenues, au fil du temps, une manifestation incontournable dans le paysage culturel africain de la danse contemporaine, mais une manifestation qui reste faiblement décentralisée au plan national avec une programmation limitée aux deux principaux centres urbains du pays (Ouagadougou et Bobo-Dioulasso).

1.3. Les festivals de musique moderne ou festivals de promotion

Un proverbe africain déclare qu'« *un village où il n'y a pas de musicien, n'est pas un endroit où l'homme puisse rester* ». Tout comme la danse à laquelle elle demeure intimement liée, la musique joue un rôle important dans la vie des hommes en Afrique. Plus qu'une simple distraction, la musique est un élément essentiel dans l'univers culturel africain où chaque communauté culturelle possède ses instruments de musique, son répertoire de chants et ses mélodies. La musique a, de tout temps, existé en Afrique et c'est elle qui accompagne les événements heureux ou malheureux de la vie des populations. Cependant, sa «modernisation» et sa «professionnalisation» sont consécutives à l'action coloniale et à l'influence des modes de vie occidentale.

¹ Archives des Rencontres Chorégraphiques Dialogues de Corps

La musique moderne burkinabè, définie par Oger Kaboré et Auguste Ferdinand Kaboret comme étant « *la musique populaire de variété*¹ », est le produit d'une rencontre entre les musiques européennes, celles de différentes régions d'Afrique et les rythmes traditionnels burkinabè. Elle a fait ses premiers pas à Ouagadougou et à Bobo-Dioulasso au cours des années 1940 à 1950, dans des conditions particulièrement difficiles. Très peu soutenue par les pouvoirs publics, incomprise par le milieu social qui assimilait l'artiste musicien à une personne oisive, l'œuvre des pionniers n'a pas été du tout une sinécure. Mais, motivés par leur passion pour l'art et à force de persévérance, ces premiers artistes modernes burkinabè sont arrivés à imposer cette nouvelle musique qui, petit à petit, s'est affranchie de ses origines coloniales pour devenir un art de combat et d'affirmation identitaire.

La musique burkinabè a été, à l'accession du pays à l'indépendance politique, une des valeurs qui ont galvanisé les populations nouvellement libérées de la domination coloniale en magnifiant le sentiment d'appartenance à une nation. C'est cet élan nationaliste et patriotique qui va favoriser, au cours de la décennie 1960 à 1970, la prolifération des ensembles musicaux avec une décentralisation dans des localités comme Tougan (Sourou Jazz en 1955), Tenkodogo (Tenko Jazz en 1963), Banfora (Comoé Jazz en 1964 et Ouezzin Jazz en 1969), Kaya (Sanmatenga Jazz en 1965) et Gassan (Ok jazz en 1967). En tout, 21 orchestres ont été créés entre 1947 (année de la reconstitution de la Haute Volta) et 1970. Six de ces ensembles étaient implantés hors des deux principales villes que sont Ouagadougou et Bobo-Dioulasso. Tous ces orchestres pratiquaient la musique de variété avec des interprétations d'artistes africains, européens, caribéens et leurs propres compositions qui animaient les soirées populaires à travers le pays. Le développement de l'industrie du disque à partir

¹ Auguste Ferdinand Kaboret et Oger Kaboré. *Histoire de la musique moderne du Burkina Faso: genèse, évolution et perspectives*. Ouagadougou : EDIPAP, p.13.

des années 1980 et la possibilité offerte à certains artistes de produire des disques vont rendre les musiciens plus célèbres dans le pays, mais il va contribuer à affaiblir les groupes musicaux avec la floraison des « artistes solos ». Cette jeune industrie musicale naissante va très vite rencontrer des difficultés comme les contraintes de production, la faiblesse de la diffusion et le manque de soutien des pouvoirs publics.

C'est la période révolutionnaire qui va remettre au goût du jour les formations orchestrales mais cette fois-ci sous l'égide du pouvoir politique. Ainsi, des groupes comme les Petits chanteurs au poing levé (orchestre composé de jeunes enfants), les Colombes de la révolution (orchestre exclusivement formé de femmes) et les orchestres militaires vont être les ambassadeurs d'un idéal de musique révolutionnaire. Jusqu'à cette période et bien plus tard, il n'y avait pas une véritable politique de promotion privée de la musique au Burkina Faso. Les rares cadres d'expression qui ont vu le jour sont les « Journées culturelles du Ministre de la Jeunesse » organisées au sein des Maisons des Jeunes, les soirées culturelles des établissements scolaires et, à partir de 1983, la Semaine Nationale de la Culture dont le volet GPNAL prenait en compte la musique moderne. C'est seulement à partir des années 1990 que les premiers festivals entièrement consacrés à la musique vont voir le jour. Cette période va connaître également l'ouverture des premiers studios de production comme Bazar Music (lancé en 1987). Ces petites structures, que désignent Oger Kaboré et Auguste Ferdinand Kaboret sous le terme de « home *Studios* », seront renforcées, vers la fin de la décennie, par l'implantation des maisons de production telles que Seydoni production en 1999 ou le Studio Abazon en 2000. Depuis, le secteur n'a cessé de se renforcer avec des maisons de production telles que Tam-Tam, la Ruche, les Merveilles, etc.

Une des conséquences de cette conjonction d'actions est le développement, ces dernières années, de la musique moderne au Burkina Faso. Cette poussée artistique dans le domaine musical s'est accompagnée de l'organisation d'un certain nombre de rencontres et d'événements culturels entièrement ou partiellement dédiés au genre musical. Les Nuits Atypiques de Koudougou (NAK) dont la programmation accorde une large place à la musique de variété, le festival Jazz à Ouaga qui se consacre à la promotion du Jazz et Waga Hip Hop qui s'attache à valoriser le rap et les cultures urbaines sont les manifestations culturelles de référence dans le domaine de la musique moderne au Burkina Faso. Ces festivals ont pour vocation le renforcement de la pratique musicale par une plus grande professionnalisation des praticiens et par une révélation des jeunes talents. Chacune de leurs éditions couvre un nombre important de villes et villages du pays. Ils sont, après ceux du théâtre, les festivals les mieux décentralisés et les mieux implantés dans le paysage culturel national.

1.4. Les festivals de contes ou festivals de valorisation des arts de l'oralité

Le conte, a été pendant longtemps, porté sur la scène moderne sans pour autant disposer d'un cadre de valorisation sous la forme d'un festival. Genre multifonctionnel, le conte a toujours été directement ou indirectement pris en compte dans les programmations des manifestations consacrées aux arts du spectacle. À ce niveau, ce sont surtout les médias nationaux, à travers la diffusion des soirées de « contes du Larlé Naaba », et les rencontres théâtrales qui ont contribué à lui créer des espaces de diffusion au Burkina Faso. Le conte y est non seulement dit mais aussi mis en scène par le truchement de la théâtralisation. Ainsi, les artistes africains ont su offrir au conte une voie de survie à la suite de la disparition progressive des soirées traditionnelles dans les villages.

La création du Festival International Yeleen en 1996, à Bobo-Dioulasso, a été une véritable opportunité pour cet art qui avait besoin d'un cadre pour se déployer pleinement. Yeleen est une manifestation qui s'emploie à créer un cadre convivial, inspiré des soirées traditionnelles, en faisant du conte un lieu de convergence des valeurs culturelles de solidarité, de rencontre, de convivialité et de partage entre les hommes.

À côté de Yeleen, il existe plusieurs festivals au Burkina Faso qui se consacrent essentiellement à la promotion du conte. C'est le cas du festival de conte de Boussé (FESTICOB) qui, bien que de stature régionale, participe pleinement à la réalisation des objectifs de ces manifestations spécialisées dont la finalité est la revalorisation du conte et des arts de l'oralité.

1.5. Les festivals de musiques et de danses traditionnelles ou festivals de sauvegarde du patrimoine

Ce sont des festivals de musiques et de danses traditionnelles qui ont cette particularité d'être des manifestations consacrées à la promotion d'un patrimoine culturel spécifique. Certains d'entre eux sont dédiés au masque (une richesse du patrimoine culturel burkinabè) qui a été, pendant longtemps, marginalisée du fait de son caractère religieux. Les autres manifestations du genre œuvrent à la valorisation des danses traditionnelles de certaines aires culturelles du pays. La tenue de ces festivals a été rendue possible grâce à l'évolution des mentalités, qui a engendré une approche plus pragmatique et moins ésotérique des pratiques culturelles traditionnelles. La naissance des manifestations culturelles comme le Festival International des Masques et des Arts (FESTIMA) de Dédougou, le festival Lutte et Masques en pays SAN (LUMASSA), le festival LIWAGA, le festival WEDBINDE, le festival WARBA de Zorgho, les festivals des masques de Boulsa ou de Pouni et bien d'autres, est à inscrire dans cette logique.

Le Burkina Faso possède une diversité de danses traditionnelles. En effet, chacune des 60 communautés culturelles qui composent le pays possède ses chants, ses danses et ses pratiques artistiques traditionnelles. Ce patrimoine immatériel constitue une source d'inspiration pour les arts contemporains du spectacle qui lui restent grandement redevables. Mais avec les mutations socioculturelles engendrées par l'urbanisation et les mouvements des populations, leur pratique n'est plus régulière et certaines d'entre elles sont menacées de disparition.

La volonté de ces festivals de danses et de musiques traditionnelles est d'œuvrer à la sauvegarde et à la promotion du patrimoine culturel local. C'est ce qui justifie que les objectifs qu'ils se sont fixés portent sur la problématique de la valorisation de l'identité culturelle. Ainsi, le FESTIMA se fixe pour objectifs de «*revaloriser les produits locaux...*», d'«*inciter les jeunes à la sauvegarde et à la promotion de leurs identités culturelles ...*» et de «*réfléchir sur les enjeux de la coopération sud – sud pour la défense de la tradition du masque en péril*»¹.

Les festivals consacrés exclusivement aux danses et musiques traditionnelles ont connu un développement important au cours de la dernière décennie. Ce sont des manifestations localisées au niveau des régions. Cela s'explique en partie par l'amorce de la politique de décentralisation mais aussi par l'appui financier apporté par le programme PSIC². Malheureusement, la fin du PSIC a entraîné en même temps la disparition de certains de ces festivals régionaux. Les festivals traditionnels qui poursuivent leurs activités tentent de plus en plus de sortir de leurs limites territoriales pour se donner une envergure sous régionale ou internationale. C'est le cas du festival Wedbindé de Kaya, un

¹ Textes fondamentaux du FASTIMA

² Le Programme de Soutien aux initiatives Culturelles Décentralisées (PSIC) est un programme financé par l'Union Européenne. Sa première et sa seconde phase ont permis la formation de nouveaux groupes artistiques et la naissance de festivals culturels. Malheureusement, nombre d'entre eux n'ont pas survécu à la clôture du programme.

festival de chants et de danses traditionnels qui a été lancé en 2002 par des fils de la région du Sanmatenga avec à leur tête Jacob BAMOGO. Cette manifestation, dont le principal objectif est la promotion des arts du spectacle et particulièrement de la danse Wedbindé, est organisée sous l'égide de l'Association Passaté¹.

Le Wedbindé est un terme en langue nationale mooré qui renvoie au trot ou à la « danse » du cheval. Il désigne une danse séculaire des populations de la région de Kaya. C'est une danse de grâce et de rythme comparable à l'allure majestueuse du cheval, animal symbole de noblesse et de richesse dans les sociétés traditionnelles moaga. Elle est accompagnée de chants très mélodieux exécutés par les femmes et les hommes. Le Wedbindé est une danse traditionnelle qui se faisait au village après les récoltes et au clair de lune.

Au programme des différentes éditions du festival, il y a des activités de formation, une compétition entre les troupes de danse Wedbindé et des animations assurées par les troupes invitées à cet effet. Le festival comporte donc dans sa réalisation deux volets : la compétition qui met aux prises les troupes de danse Wedbindé provenant des villages de la région et le volet animation qui mobilise des troupes nationales ou internationales ainsi que des vedettes de la chanson traditionnelle et moderne. L'ambition de l'association Passaté, en organisant les compétitions de danse Wedbindé, est d'œuvrer à la sauvegarde et à la revalorisation de ce riche patrimoine culturel du pays.

L'édition 2008 s'est ouverte davantage à l'international en accueillant du 13 au 16 novembre 2008, sept pays étrangers (la France, la Belgique, le Togo, le Bénin, le Niger, le Mali et la Côte d'Ivoire). Ce festival régional emploie pour son organisation 20 à 30 bénévoles. Pour son financement, il bénéficie du

¹ Passaté signifie littéralement « *ce qui ne s'épuise pas* ». Ce nom donné à l'association promotrice du festival est assez significatif. Il est chargé d'une symbolique et d'une connotation positive. Il fait référence à la culture qui constitue une ressource inépuisable.

soutien de partenaires locaux, de partenaires extérieurs et de l'autofinancement assuré par l'association Passaté.

L'organisation du festival ne se passe pas sans difficultés même si les responsables arrivent toujours à en venir à bout. Les principales difficultés sont liées à des tentatives de récupération ou de caporalisation de l'évènement par certains hommes politiques et aussi à la modicité des moyens financiers mobilisés.

À l'image du festival Wedbindé, le festival Liwaga est un exemple de manifestation culturelle consacrée à un art traditionnel: le liwaga. Le liwaga est une danse traditionnelle populaire du Yatenga, dans la région nord du Burkina Faso. Elle est caractérisée par une combinaison de mouvements ondulatoires et circulaires exécutés par des hommes et des femmes sous l'accompagnement de chants et de musiques bien rythmés. C'est une danse collective qui laisse place à de multiples compositions chorégraphiques et dont les séquences peuvent s'exécuter en alternant actions en solo, en duo et mouvements collectifs.

Le festival qui lui est consacré se tient tous les deux ans à Séguénéga, une commune rurale et chef-lieu de département de la région du Nord. Son analyse complètera l'aperçu que nous voulons donner des festivals de danses et musiques traditionnelles organisés au Burkina Faso.

Lancé en 2001 par l'Association pour le Développement économique, Culturel et Social du département de Séguénéga (ADECUSS), ce Festival de danse et de musique traditionnel s'est fixé à sa création deux objectifs principaux qui sont de « *favoriser le retour aux sources physique et psychologique et de promouvoir, restaurer la culture du développement*¹ ».

¹ Textes fondamentaux du festival Liwaga

Selon ses promoteurs, le Festival est né dans un contexte marqué par le reniement total de la culture nationale et locale. Reniement dû aux « *effets conjugués du modernisme et d'une interprétation contestable du dogme de l'islam qui ont été tels que des troupes ont brûlé ou jeté à la poubelle, leurs instruments et leurs costumes*¹ ». La pratique des danses traditionnelles étaient fortement découragée et les praticiens du Liwaga considérés comme « des païens ». C'est donc en réaction contre cette méprise et dans une volonté de restauration des "richesses" culturelles de la région, que le festival Liwaga de Séguénéga a vu le jour et a pris depuis sa première édition une envergure populaire.

La manifestation est organisée, par les membres de l'association et les populations du département, sous la direction de Mamadou BELOUM, président de l'ADECUS. Elle se déroule sous forme de compétitions à l'issue desquelles une troupe est déclarée vainqueur de l'édition. En marge de la compétition, des conférences publiques et des animations sont organisées dans les secteurs de la commune.

Le financement du festival Liwaga est assuré par les cotisations des membres de l'ADECUSS, le soutien de partenaires privés locaux et l'appui de l'Etat (ministère en charge de la culture, PSIC, Commune rurale de Séguénéga).

L'action du festival Liwaga a permis la mise en place de conditions favorables à une consolidation de la prise de conscience des populations de l'importance de la culture. Il a offert l'opportunité à de nombreux ressortissants de la localité qui résident dans d'autres villes du pays ou à l'étranger d'effectuer un véritable retour aux sources. Cette manifestation est une vitrine qui permet de mieux faire connaître la localité et ses potentialités artistiques et touristiques.

¹ Dépliant programme du festival liwaga 2008

Grace au festival de nombreuses opportunités de partenariat ont vu le jour et certaines d'entre elles ont été concrétisées en actions de développement. Tirant un bilan partiel de la manifestation en 2008, ses organisateurs relèvent qu'elle a favorisé :

- un renforcement des capacités des populations en matière de musique et danse ;
- un éveil de la conscience des populations quant au rôle catalyseur de la culture dans le développement de la région ;
- une sauvegarde du liwaaga ainsi que des danses qui étaient menacées de disparition comme le bango et le tarkain;
- l'épanouissement des femmes à travers la création et la gestion de nombreuses troupes de musique et de danse;
- l'éclosion de nouveaux talents artistiques.

En somme, le festival Liwaga a fait la preuve que la culture est une base et un vecteur de développement socio-économique, un facteur d'amélioration des conditions de vie des populations.

D'envergures variables, ces festivals se déroulent dans des milieux différents ayant chacun ses particularités socio-économiques et culturelles. Bien qu'il existe un grand nombre de festivals et de manifestations culturelles consacrées aux danses traditionnelles, seuls quelques-uns d'entre eux sont, à l'image du FESTIMA, des festivals à vocation internationale. La plupart de ces activités demeurent des manifestations locales se déployant dans des aires culturelles bien définies.

De nos jours, les musiques et danses traditionnelles bénéficient d'une plus grande considération, surtout au niveau des festivals pluridisciplinaires où elles occupent une place de plus en plus importante dans la programmation.

1.6. Les festivals pluridisciplinaires ou festivals forains

Les festivals pluridisciplinaires semblent correspondre à une certaine vision de la diversité artistique qui caractérise le patrimoine culturel du pays. Ils offrent, de par leur nature, une variété d'activités et sont susceptibles d'intéresser un public diversifié. À l'opposé des festivals spécialisés qui ne mobilisent qu'un public «spécifique», ces festivals donnent l'occasion à chacun de trouver son compte dans l'offre proposée. Ils ont une vocation de promotion économique assez marquée qui s'exprime par l'inscription de foires marchandes au nombre des activités de leur programmation. Ces festivals s'inscrivent dans la logique des premières manifestations culturelles telles les Journées du Ministre de la Jeunesse ou encore les semaines culturelles du CALAHV, organisées dans le pays au lendemain des indépendances. Leur volonté est de donner à voir toute l'étendue des richesses culturelles du pays en couvrant un maximum de domaines artistiques.

Les Nuits Atypiques de Koudougou (NAK) organisées par Benebnooma, une association de la société civile, est un exemple de festival ouvert bien que sa programmation soit axée sur la musique. La nouvelle formule du FITMO qui s'est mué en Festival des Arts du Burkina rejoint cette logique de pluralisme artistique bien que le cœur du festival reste le théâtre.

Les objectifs de ces festivals pluridisciplinaires sont multiples et variés. Ils ambitionnent non seulement faire découvrir le patrimoine culturel national, mais ils cherchent également à s'affirmer comme «*un trait d'union pour le rapprochement, la compréhension et l'amour entre tous les peuples*¹ ». Au niveau du FITMO/FAB, il s'agit, au plan artistique, de créer les conditions propices à un dialogue des arts ; au plan organisationnel, il s'agit de favoriser une meilleure diffusion des créations.

¹ Rapport d'exécution des Nuits Atypiques de Koudougou (NAK), édition de 2000.

Ce développement des manifestations festivières traduit l'intérêt que le public et les acteurs culturels leur accordent. Le succès des premiers festivals privés a eu un effet d'entraînement qui a suscité de nouvelles manifestations. Actuellement, on dénombre plusieurs dizaines de festivals de taille variable, sur la scène culturelle nationale, qui peuvent être répartis en plusieurs catégories selon leur audience et le contenu de leur programmation.

2. CATEGORIES, RÉPARTITION SPATIO-TEMPORELLE ET CARACTERISTIQUES DES FESTIVALS D'ARTS VIVANTS

2.1. La catégorisation des festivals d'arts vivants

Indépendamment des genres artistiques, les festivals d'arts vivants, organisés au Burkina Faso, n'ont pas les mêmes caractéristiques, bien qu'ils concourent tous à la promotion de la culture. Ces manifestations, organisées chaque année ou tous les deux ans, constituent des moments importants de la vie artistique et culturelle du pays. Les festivals existent dans toutes les régions du pays, mais ils sont inégalement répartis à l'échelle nationale. Au regard de leur taille et de leur audience, les festivals répertoriés peuvent être classés en trois grandes catégories : les festivals régionaux, les festivals nationaux et les festivals internationaux.

Les festivals régionaux sont des manifestations dont la programmation ne prend en compte que les ensembles artistiques issus des villes et villages de la région¹ qui abrite le festival. Au nombre de quarante-deux sur la soixantaine de festivals identifiés, la plupart de ces manifestations ont pour but la promotion d'un art ou d'une pratique culturelle du milieu. Leur création a été beaucoup encouragée par la mise en place du PSIC. Malheureusement, la fin de ce programme de financement semble avoir sonné le glas de l'aventure de bon

¹ La région est, ici, une entité issue du découpage territorial du pays. Le Burkina Faso en compte 13.

nombre d'entre eux. Au regard de leur implantation, de leur envergure, les festivals régionaux peuvent être considérés comme étant des petits festivals. Leur impact est par conséquent limité dans l'espace local ou régional.

Les festivals nationaux sont ceux-là qui prennent en compte, dans leur programmation, des ensembles artistiques issus de toutes les régions du pays. Au nombre de six, ils sont équitablement répartis entre les villes de Ouagadougou et de Bobo-Dioulasso. En dehors de la Semaine Nationale de la Culture (SNC) qui, du fait de son statut de manifestation étatique, possède un budget très important, les autres festivals possèdent des budgets modestes. Au regard de leur envergure et de leur programmation, tous ces festivals peuvent être considérés comme étant des festivals moyens. Leur ouverture à l'ensemble du pays leur confère une stature plus importante que celle des festivals régionaux.

Il convient de préciser que, dans le lot des festivals nationaux, la Semaine Nationale de la Culture fait figure d'exception car, bien que destinée essentiellement aux groupes nationaux, elle possède un budget plus important que tous les autres festivals d'arts vivants organisés au Burkina Faso. Plus qu'un festival d'arts vivants, la SNC se veut une biennale des arts et de la culture burkinabè dans toute leur diversité. Elle est de ce fait une manifestation culturelle plurielle qui intègre dans sa programmation les arts vivants en compétition et en animation.

Les festivals internationaux sont ceux dont la programmation prend en compte, à chaque édition, des ensembles artistiques provenant de l'extérieur du pays. Ce sont les festivals qui affirment dans leurs objectifs leur ambition internationale et qui travaillent à avoir une audience de cette envergure. Ces festivals sont au nombre de quatorze, répartis dans quatre villes différentes, avec la particularité que onze (11) d'entre eux sont basés à Ouagadougou, ainsi que le montre le tableau ci-après.

Tableau 3 : Liste des festivals internationaux d'arts vivants organisés au Burkina Faso

N°	Dénomination	Genre	Localité	Périodicité	Période	Nbre d'éditions en 2008
1	Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD)	Théâtre	Ouagadougou	Biennale	février-mars	11
2	Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou/ Festival des Arts du Burkina (FITMO/FAB)	Théâtre	Ouagadougou	Biennale	octobre-novembre	11
3	Rencontres Panafricaines d'Ecriture et de Création Théâtrale (RÉCRÉATRALES)	Théâtre	Ouagadougou	Biennale	octobre-novembre	5
4	Rencontres Internationales des Femmes Artistes à Ouagadougou (RIFAO)	Théâtre	Ouagadougou	Biennale	décembre	6
5	Rencontres Chorégraphiques Dialogues de Corps (DDC)	Dance contemporaine	Ouagadougou	Biennale	novembre-décembre	7
6	Festival International des Masques et des Arts (FESTIMA)	Masques	Dédougou	Biennale	février-mars	9
7	Festival des Arts dans la Rue (FAR)	Pluridisciplinaire	Ouagadougou	Biennale	novembre	6
8	Jazz à Ouaga (JAO)	Musique Jazz	Ouagadougou	Annuelle	avril-mai	16
9	Waga Hip Hop	Musiques urbaines	Ouagadougou	Annuelle	octobre-novembre	8

N°	Dénomination	Genre	Localité	Périodicité	Période	Nbre d'éditions en 2008
10	Festival du Reggae de Ouaga (FREDO)	Musique reggae	Ouagadougou	Annuelle	février	3
11	Festival International du Rire et de l'Humour de Ouagadougou (FIRHO)	Humour	Ouagadougou	Annuelle	février	1
12	Yeleen	Contes	Bobo-Dioulasso	Annuelle	décembre	12
13	Nuits Atypiques de Koudougou (NAK)	Pluridisciplinaire	Koudougou	Annuelle	novembre	13
14	Festival des Arts (FET'ART)	Pluridisciplinaire	Ouagadougou	Annuelle	mai- juin	6

Source : Données d'enquête dans le cadre de cette recherche

Tous ces festivals internationaux sont nés d'initiatives de promoteurs privés. Dans la perspective de l'analyse socio-économique, ce sont ces festivals qui offrent de la matière, compte tenu de leur dimension internationale.

Cette catégorisation obéit à une volonté de classification de ces manifestations et tient compte de leur envergure réelle sur le terrain. Le critère principal de cette classification est la qualité de la programmation. En effet, c'est par la programmation qu'un festival révèle son originalité, ses ambitions et son envergure réelle. La participation ponctuelle de troupes venant de l'extérieur ne transforme pas un festival régional ou national en une manifestation internationale car c'est la permanence et la constance de la programmation qui déterminent cette classification.

La majeure partie des festivals d'arts vivants sont localisés dans les grands centres urbains (chef lieu de région ou de province). Ce qui en fait un phénomène urbain même si la dernière décennie a enregistré une évolution de

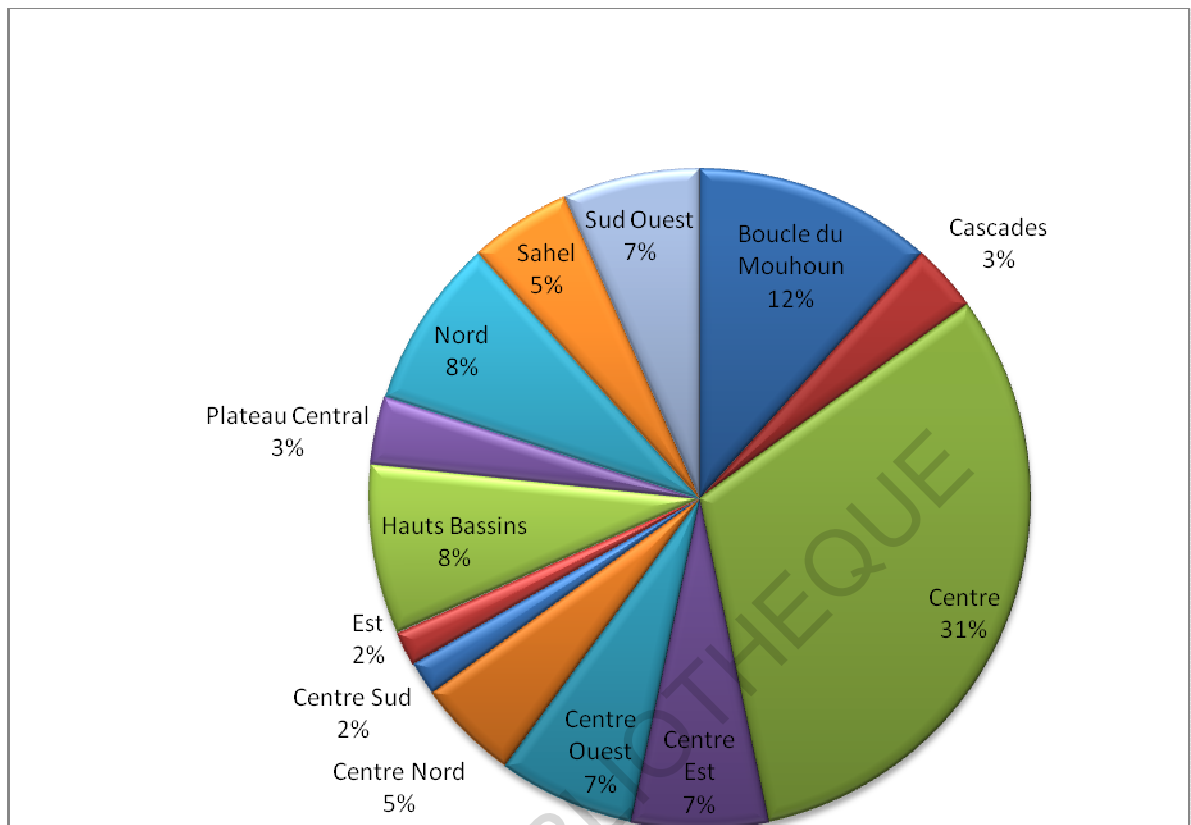
l'activité festivalière dans des localités secondaires comme Séguénéga, Pouni, Imasgo ou Tikaré.

2.2. Répartition spatio-temporelle des festivals d'arts vivants au Burkina Faso

La cartographie des festivals d'arts vivants au Burkina présente un véritable déséquilibre entre la capitale Ouagadougou et les autres villes du pays. En effet, leur recensement permet de dénombrer une vingtaine de festivals dans la ville de Ouagadougou contre cinq à Bobo-Dioulasso la deuxième ville du pays.

La répartition des festivals à l'échelle des collectivités régionales montre qu'il existe au moins un festival dans chacune des 13 régions du pays. Cela atténue le déséquilibre notable entre les villes, même si, là également, la région du Centre, qui comprend la capitale du pays, reste très dominante avec 31% des festivals d'arts vivants. Elle est suivie de la Boucle du Mouhoun qui compte 12% des manifestations festivalières. Les onze (11) autres régions enregistrent chacune moins de 10% des festivals du pays comme le présente le graphique suivant.

Figure 5: Répartition des festivals dans les 13 régions du Burkina Faso



Source des données : Ministère de la Culture, du Tourisme et de la Communication et enquêtes

Aux événements localisés dans des lieux précis, il convient d'associer les manifestations culturelles itinérantes comme les Grands Prix du Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme ou encore le Festival des Centres de Lecture et d'Animation Culturelle (FESTICLAC). De plus, la décentralisation des activités de plusieurs festivals permet de porter les productions artistiques auprès des populations des localités autres que Ouagadougou.

Au Burkina Faso, les festivals d'arts vivants ont investi, au cours des deux dernières décennies, plus de quatorze localités (villes et villages) et environ 60 espaces de diffusion. Outre les festivals localisés dans les régions de l'intérieur du pays, il y a l'action de décentralisation des festivals internationaux qui permet de couvrir une partie très importante du territoire national et de porter ainsi les productions artistiques dans tous les endroits du pays. C'est assurément là l'expression d'une volonté de démocratisation culturelle.

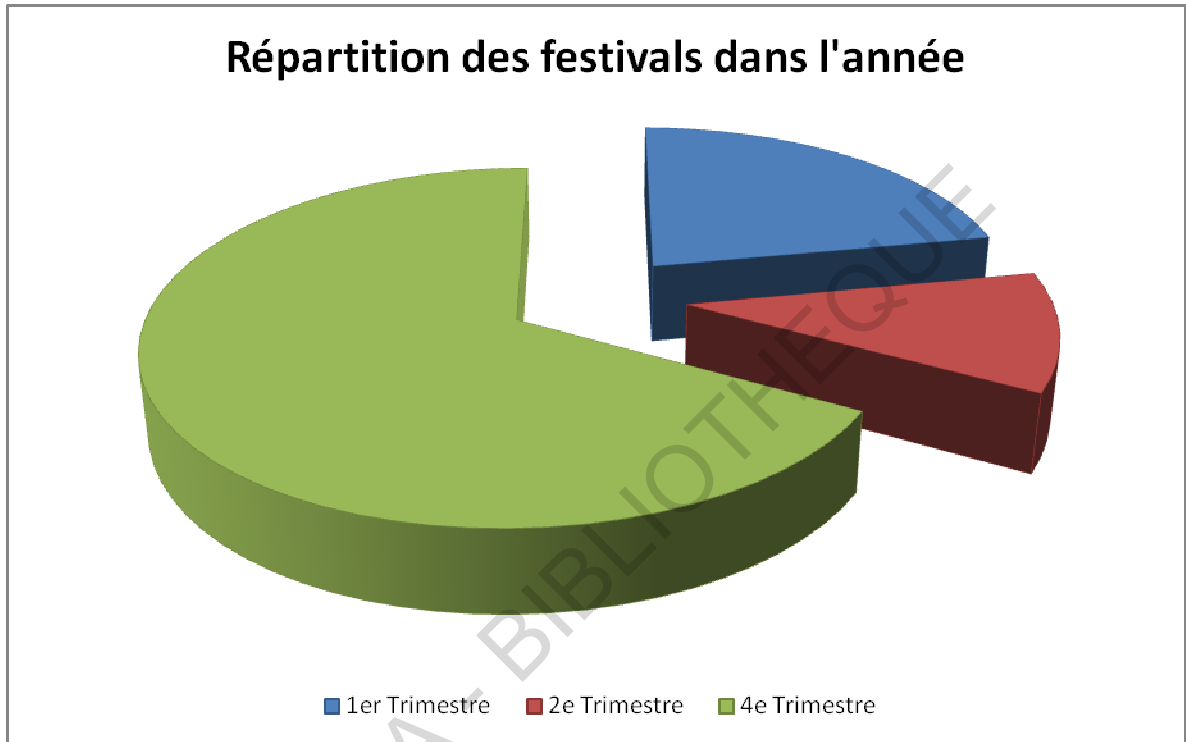
Les festivals se tiennent dans des lieux dont l'équipement varie selon les localités. À Ouagadougou et à Bobo-Dioulasso, les manifestations culturelles bénéficient d'infrastructures et d'équipement performants dans des centres culturels comme l'Espace Culturel Gambidi, l'Atelier Théâtre Burkinabè, le Centre de Développement Chorégraphique, le Centre National des Arts du Spectacle et de l'Audiovisuel, le Théâtre de l'Amitié, etc. En dehors de ces deux villes, seules les localités de Koudougou (avec son Théâtre Populaire) et de Ouahigouya¹ (avec la salle de spectacle de sa Maison des Jeunes et de la Culture) sont à même d'offrir les conditions techniques minimales d'une bonne prestation scénique. Pour le reste, ce sont des enceintes sans équipements, comme les salles de cinéma, les bars dancing ou les cours d'écoles dont la configuration et l'acoustique sont peu adaptées aux spectacles vivants.

Les festivals d'arts vivants organisés au Burkina Faso sont des manifestations annuelles ou des biennales. En considérant l'ensemble des festivals organisés à travers le pays, les biennales sont de loin les plus nombreuses. Cela s'expliquerait d'une part par le fait que la tenue de ces manifestations nécessite des efforts importants, tant au niveau de la mobilisation des moyens qu'au niveau du temps à consacrer à leur préparation, et d'autre part, par la nécessité de renouvellement artistique d'une édition à l'autre. C'est ce qui explique que certains festivals annuels soient devenus, après quelques éditions, des biennales. C'est le cas notamment du FITMO après sa deuxième édition tenue en 1990, du FESTIMA à l'issue de son édition de 2002, des Récréatras à partir de 2004 et des Rencontres Chorégraphiques Dialogues de Corps à partir de 2006.

¹ La ville de Ouahigouya a été dotée, à la faveur de la célébration de la fête de l'indépendance en 2009, d'une salle de spectacle de 1500 places dénommée Salle de spectacle Mahamoudou Ouédraogo (ancien ministre de la culture du Burkina Faso) mais elle reste pour le moment inexploitée.

Toutes ces manifestations festivières, biennales ou annuelles, se tiennent à des périodes bien déterminées de l'année. En effet, les périodes privilégiées sont les 1^{er}, 2^e et 4^e trimestres de l'année comme le présente le graphique suivant.

Figure 6: Répartition des festivals internationaux dans l'année



Source : Programmes des différentes éditions des festivals considérés

Cette répartition montre une très forte concentration de l'activité festivièrè dans le 4^e trimestre de l'année (octobre-novembre-décembre). Cette période, qui est la moins chaude de l'année, semble propice à la tenue des grands événements culturels, surtout quand ceux-ci comptent sur la participation d'artistes et d'opérateurs culturels venant de l'Europe.

Le second trimestre (avril-mai-juin) correspond à la période de très forte chaleur et au début de la saison hivernale. Certains festivals se tiennent à cette période malgré cette réalité. C'est le cas de Jazz à Ouaga qui explique ce choix singulier par la très grande sollicitation dont les artistes de jazz font l'objet pendant l'été en Europe et en Amérique. Ainsi, la période d'avril à juin, bien que

défavorable du point de vue climatique, est celle qui offre le plus de chance au festival Jazz à Ouaga de faire venir au Burkina Faso les grands noms du jazz mondial.

Le 1^{er} trimestre (janvier-février- mars) présente des conditions climatiques proches de celles du 4^{ème} trimestre, mais il se trouve défavorisé par le fait que les débuts d'années sont parfois difficiles en termes de mobilisation financière (certains partenaires n'ayant pas encore mis en place leur budget de l'année). En outre, cette période, qui arrive après les fêtes de fin d'année, n'est pas toujours favorable à la mobilisation du public qui n'est pas à même de disposer des moyens lui permettant de répondre favorablement aux sollicitations. Enfin, la fin de cette période coïncide souvent avec le début de l'harmattan et l'apparition de certaines maladies épidémiques. Le 1^{er} trimestre n'est donc pas le mieux indiqué pour la tenue des grands rassemblements.

Le troisième trimestre de l'année n'enregistre presque pas de grand festival. En effet, très peu de manifestations festivières peuvent être organisées à cette période qui correspond à la saison hivernale, marquée par des fortes pluies, des vents de mousson et une humidité permanente. C'est la période la moins propice à la tenue d'événements culturels à vocation internationale au Burkina Faso. Cette période est plutôt consacrée à des manifestations d'envergure nationale ou locales comme Top Vacances culture, Dénis Show, Faso Academy, qui mobilisent surtout le public jeune et les scolaires et étudiants en vacances.

2.3. Les caractéristiques des festivals d'arts vivants

La caractérisation des festivals d'arts vivants organisés au Burkina Faso permettent de distinguer, en rapport avec leur programmation, des festivals thématiques, pluridisciplinaires, dépendants du financement extérieur, décentralisés, indépendants des pouvoirs publics locaux, axés sur le social ou

engagés dans la voie de la démocratisation culturelle. Ces caractéristiques permettent de tracer leur identité.

- *Festivals thématiques et festivals pluridisciplinaires*

L'appartenance à l'un ou à l'autre groupe est fonction des objectifs poursuivis par la manifestation et du contenu de sa programmation. Les festivals pluridisciplinaires sont généralement des manifestations ayant pour but la promotion de la culture burkinabè dans toutes ses dimensions. Leur programmation plus éclectique associe différentes disciplines des arts vivants. Ces évènements attirent un public plus composite et favorisent la rencontre entre des arts parfois considérés comme opposés.

Les festivals thématiques, disciplinaires ou spécialisés visent la promotion d'un patrimoine spécifique (masques, danses traditionnelles) ou d'une discipline artistique donnée (théâtre, danse, jazz, musique hip hop, conte, etc.). Ils sont les plus nombreux mais nous constatons que certains festivals thématiques ont évolué et se sont mués en festivals pluridisciplinaires.

- *Festivals dépendants du financement extérieur*

Une autre particularité, propre à la plupart des festivals d'arts vivants au Burkina Faso, c'est que ces évènements sont presque tous financés par des fonds extérieurs. Cela traduit une certaine forme de dépendance vis-à-vis des partenaires financiers qui peuvent parfois interférer sur les aspects comme la programmation ou encore l'envergure de la manifestation. Certains festivals se sont vus obligés de modifier leur calendrier traditionnel pour se conformer à la volonté de leurs partenaires financiers. Le calendrier artistique devient ainsi l'otage des structures de financement, alors que le choix des dates et des périodes de tenue des festivals obéit à une logique et à des réalités contextuelles.

- *Festivals décentralisés*

La décentralisation est aussi une marque de spécificité des festivals au Burkina Faso. Tous les festivals, même ceux qui n'ont pas encore entamé le processus, cherchent à porter leurs activités au plus près des populations. Des formes diverses de décentralisation ou de délocalisation sont ainsi tentées, dans l'optique de permettre à des populations de localités autres que celles des villes-sièges des festivals de bénéficier des spectacles professionnels que reçoivent ces évènements. Cette entreprise permet du même coup aux festivaliers de mieux connaître le pays et favorise une répartition, à large échelle, de leurs retombées socio-économiques.

- *Festivals indépendants des pouvoirs publics*

La différence fondamentale entre les festivals d'arts vivants du Burkina Faso et certains festivals qui ont lieu ailleurs, c'est que ce sont des festivals portés par les artistes et des associations à caractère socioculturel. Cela leur donne un statut d'activités privées associatives et non lucratives et leur confère une autonomie vis-à-vis des pouvoirs publics locaux.

Ces festivals jouissent d'une totale indépendance vis-à-vis du pouvoir politique, tant au niveau de leur organisation que de leur programmation. Cela est une bonne chose pour la promotion de la créativité.

- *Festivals axés sur le social*

Les objectifs visés par ces festivals mettent l'accent sur le social. Les objectifs économiques sont presque inexistantes. Cet état de fait pourrait trouver son explication dans la nature même des structures qui portent les festivals. Ce sont pour l'essentiel des associations de développement à but non lucratif ou des associations culturelles pour lesquelles l'activité artistique ne saurait être qu'un marché. Pourtant, l'évolution du monde et les réalités socio-économiques

actuelles imposent une autre approche de la question. Tout en demeurant un bien culturel porteur de valeurs multiples, l'art devrait pouvoir créer les moyens de son épanouissement par sa valorisation sociale et économique.

- *Festivals engagés dans la démocratisation de l'accès à la culture*

La grande importance accordée à l'aspect social explique certainement l'engagement des festivals pour la démocratisation de l'accès à la culture. En effet, un des objectifs essentiels des festivals d'arts vivants au Burkina Faso est la démocratisation culturelle qui se traduit en partie par l'organisation de spectacles au profit de certaines couches socioprofessionnelles. L'objectif, à ce niveau, est de rendre accessibles les créations artistiques à des spectateurs potentiels qui, pour des raisons diverses, n'arrivent pas à se rendre dans les salles de spectacle (manque de moyens de déplacement, manque de moyens pour payer le ticket d'accès, manque d'intérêt pour les activités artistiques, manque d'information, etc.). Spécifiquement pour ce public, les spectacles sont programmés dans les cités universitaires, dans les amphithéâtres et les salles de classes, dans les cours de récréation, etc. Ce fut le cas du FITMO de 2007 qui a programmé des spectacles dans les établissements d'enseignement primaire et secondaire de Ouagadougou ou encore l'exemple du FITD de 2008 qui a investi le campus de l'Université de Ouagadougou, la cité universitaire et l'Ecole Nationale d'Administration et de la Magistrature (ENAM). Ces sorties participent par ailleurs à la stratégie de conquête d'un public pour les arts vivants. Certaines personnes, sensibilisées par ces activités, deviennent des spectateurs fidèles pour les manifestations festivières.

Une autre démarche, toujours dans cette volonté de démocratisation, est l'application de tarifs spéciaux dans les salles de spectacle pour ces groupes spécifiques composés de scolaires, d'étudiants ou d'associations féminines.

Enfin, la diversification des contenus des programmations constitue un moyen de mobilisation d'un public qui, pendant longtemps, est resté en marge des festivals spécialisés de théâtre, de jazz ou de danse contemporaine parce qu'il croyait que ces lieux ne lui étaient pas accessibles. En programmant les artistes de musique traditionnelle ou de variété, les festivals montrent qu'ils ont compris la nécessité de cette ouverture qui, d'une part, permet un large brassage entre artistes en faisant tomber les barrières qui les séparent et, d'autre part, constitue un signal fort à l'endroit du public des arts traditionnels, qui comprend qu'il est désormais le bienvenu dans les lieux de spectacle moderne. Jazz à Ouaga mobilise une foule importante de spectateurs en programmant aux côtés des grands noms du Jazz, pas toujours bien connus du public populaire burkinabè, les musiciens locaux qui sont les icônes du moment. Ce sont, entre autres, Bil Aka Kora, Charlie Sidibé et le groupe Yeleen lors des éditions 2007 et 2008 de Jazz à Ouaga. Ces artistes déplacent des foules quand ils se produisent dans le pays. Certains spectateurs que nous avons interrogés à la sortie des concerts de jazz à Ouaga n'ont pas hésité à nous confier qu'ils reviendraient prochainement même s'il n'y a pas Floby au programme, parce que la musique Jazz qu'ils venaient de découvrir les avaient séduits. Voilà des démarches de démocratisation culturelle qui portent.

Un dernier volet de cette démocratisation qui mérite d'être souligné est le fait de permettre à des artistes émergents ou à des artistes locaux qui ne tournent pas beaucoup dans le pays de profiter des espaces de diffusion ouverts par les festivals pour se faire connaître en allant à la rencontre de nouveaux publics. Des festivals comme le FITD, Waga hip hop, Yeleen, les NAK et Jazz à Ouaga en ont fait une priorité dans leur programmation et organisent des compétitions, à cet effet, pour révéler ces jeunes talents.

Dans le but de compléter cette analyse des caractéristiques des festivals d'arts vivants au Burkina Faso, nous nous intéresserons, maintenant, au public, une des composantes essentielles de l'activité artistique. Ce public qui, selon les termes de Pierre-Aimé Touchard, « *varie selon les peuples, selon les religions, et enfin selon les classes sociales*¹ ». Pour lui, « *la conception que l'auteur se fait de son art dépend directement de celle qu'il se fait du public*² ». Il est donc clair qu'une meilleure connaissance du public des festivals d'arts vivants éclairerait davantage notre approche des manifestations festivalières.

3. FORMES D'ORGANISATION, OBJECTIFS ET THEMES D'ÉDITION DES FESTIVALS D'ARTS VIVANTS

Tous les festivals privés répertoriés sont des produits d'ensembles culturels ou d'associations de développement. Leur existence est liée à ces associations dont les textes mentionnent très clairement la manifestation comme un de leurs objectifs. À titre d'exemple, le festival Jazz à Ouaga est organisé par l'Association éponyme regroupant des amoureux du jazz, le FITMO/FAB créé par l'UNEDO et le CB-IIT est porté par l'Espace Culturel Gambidi, Dialogue de Corps a été initié par la Compagnie Salia nii Seydou, les NAK sont organisées par l'Association Benebnooma, Waga Hip Hop a été créé par Umané Culture, le festival des Récréatras est administré par la Fédération du CARTEL, le FITD est produit par l'ATB et le FESTIMA est piloté par l'Association pour la Sauvegarde des Masques (ASAMA).

3.1. Les formes d'organisation des festivals d'arts vivants

Les manifestations festivalières ou les associations qui les portent sont créées conformément à la loi 10/92/ADP du 15 décembre 1992 portant liberté

¹ Pierre-Aimé Touchard. *Dionysos suivi de l'Amateur de théâtre*. Paris : Editions du Seuil, 1949 et 1952, P.64

² *Ibidem*

d'association au Burkina Faso. Elles sont des associations culturelles à but non lucratif régies par ladite loi qui couvre toutes les associations de la société civile. Elles ne bénéficient donc pas de statut particulier pouvant leur octroyer des faveurs quelconques en tant qu'organisations culturelles.

Au-delà de la loi qui autorise leur création, les festivals d'arts vivants sont régis par des textes fondamentaux qui précisent leur nature, la composition de leur direction ainsi que leur mode de fonctionnement. Il faut noter que la composition des organes de direction est variable d'un festival à un autre. Ainsi, l'organigramme du FITMO/FAB est composé d'un conseil d'administration, d'un comité exécutif, d'un comité artistique et d'une direction. Au niveau du FITD, l'organisation est pilotée par un comité directeur composé d'un président, d'un administrateur gestionnaire et d'un responsable au management du festival. Les NAK, elles, sont dirigées par une coordination de cinq membres qui comprend un président, un coordonateur, un coordonateur adjoint, un comptable et un secrétaire.

L'organisation des festivals requiert la mobilisation de plusieurs personnes pour assurer les différentes tâches y concourant. Le nombre des organisateurs des festivals varie entre 15 et 150, regroupés au sein d'un comité d'organisation dirigé par un président, un coordonateur ou un directeur de festival. Le comité d'organisation a sensiblement la même composition dans tous les festivals. Il est composé de commissions correspondant aux différents volets de l'organisation du festival. Les principales commissions sont l'accueil, la communication, l'hébergement, la restauration, l'animation, les finances, la logistique, la régie générale, la sécurité, le transport, la programmation, la santé, les assurances et les rencontres professionnelles. Il convient de préciser que le nombre de commissions est variable d'un festival à l'autre ou d'une édition à l'autre d'un même festival et tient compte des réalités du moment.

Dans l'organisation des festivals au Burkina Faso, le bénévolat occupe une place importante. La quasi-totalité des festivals répertoriés fonctionnent grâce à l'aide de ces dizaines de volontaires qui se mobilisent pour appuyer leurs premiers responsables. En effet, dans la plupart des festivals, hormis les permanents de la structure organisatrice, tous les autres membres du comité d'organisation sont des volontaires qui sont liés au festival par un contrat moral du fait de leur libre engagement. L'organisation d'un festival comme les Nuits Atypiques de Koudougou mobilise 140 bénévoles contre 05 permanents, soit 96% des organisateurs. Il en est de même pour les autres festivals.

Certains festivals, à l'exemple du FITMO/FAB, considèrent les techniciens son-lumière et les chauffeurs comme des employés du festival. Leur salaire est discuté et convenu avec eux pour la durée du festival. C'est ainsi que pour le FITMO 2005, sur les 135 organisateurs mobilisés, 31 pouvaient être considérés comme étant des salariés, soit environ 23% des organisateurs. Le festival Yeleen mobilise 150 personnes dont 90% de bénévoles pour son organisation.

Sans l'implication des bénévoles qui sont pour la plupart des artistes, des étudiants et des travailleurs du public et du privé, certains festivals n'existeraient pas. L'utilisation des bénévoles comporte un triple avantage : d'abord, elle permet aux festivals de maîtriser leurs dépenses salariales, ensuite elle crée les conditions d'une participation volontaire, de ceux qui le souhaitent, à la réalisation de ces événements et enfin, elle favorise une appropriation du festival par les artistes et les populations.

Bien que les volontaires ne soient pas engagés sur contrat, chaque festival qui les emploie leur verse des primes selon sa capacité. Il faut relever que, même s'ils ne sont pas les plus nombreux, certains festivals d'arts vivants choisissent de se passer de l'appui des bénévoles. Ils emploient 15 à 20 organisateurs salariés par édition. C'est le cas des festivals de musique Jazz à Ouaga et Waga

Hip Hop qui sont convaincus que la professionnalisation de l'organisation exige qu'ils disposent d'éléments engagés sur contrat et rétribués pour leurs efforts.

Dans sa mise en œuvre pratique, la réalisation d'un festival peut être découpée en trois phases successives qui sont :

- une action lointaine qui concerne la préparation technique et la mobilisation financière. Le travail d'organisation commence par l'élaboration d'un dossier technique et financier de l'édition concernée. Il s'en suit un travail d'information à travers des échanges de correspondances avec les partenaires techniques et financiers ainsi que les potentiels festivaliers. Après cette phase, une commission artistique chargée de la réception et de la sélection des troupes participantes est mise en place. Son travail consistera à prendre les contacts nécessaires, à examiner les dossiers reçus, à voir les spectacles proposés avant de procéder à la sélection de ceux qui seront programmés par le festival.

Ce travail technique se mène en même temps que la mobilisation financière, indispensable à la tenue du festival. À ce niveau, il y a les partenaires fidèles qu'il faut relancer, mais aussi de nouveaux partenaires qu'il faut conquérir. Chaque édition du festival est une expérience nouvelle, « *une nouvelle aventure* » disent certains promoteurs d'évènements culturels. Rien n'est assuré ni acquis à l'avance.

- une action à moyen terme qui concerne la mise en place des commissions d'organisation et la gestion des voyages, des invitations et de la communication. Après la préparation lointaine, l'action s'oriente vers la mise en place des commissions qui doivent entrer en œuvre dans l'organisation du festival. Elles commencent par leur organisation interne, le recrutement des membres et la planification de leurs activités. Une fois mises en route, les commissions entreprennent les démarches concourant à la réalisation de leurs

tâches. Le comité d'organisation, en contact permanent avec les troupes invitées et les partenaires financiers, travaille à la résolution des difficultés qui se posent au quotidien. Il se charge de finaliser les préparatifs en coordonnant les activités des commissions. Parmi ses préoccupations, il y a l'organisation des voyages et la gestion des fonds (réellement mobilisés) à partir desquels se fait la planification des dépenses.

- l'organisation pendant le déroulement du festival concerne le séjour, la programmation et la logistique. La grande majorité des festivals prennent directement en charge les voyages et le séjour des artistes invités. Dès leur arrivée, les commissions chargées de l'accueil et de l'hébergement se mettent à pied d'œuvre pour les accueillir et les installer suivant une planification préalablement établie. Ensuite, c'est la gestion, au quotidien, de la programmation, des festivaliers et des partenaires impliqués dans la réalisation de la manifestation. Cette phase, qui mobilise toutes les commissions de l'organisation, ne prend fin qu'à l'issue du festival et après le départ des artistes invités.

Une bonne prise en compte de ces trois étapes garantit le succès de la manifestation et l'atteinte des objectifs que se sont fixés les promoteurs du festival.

Au Burkina Faso, les principaux objectifs assignés aux différents festivals d'arts vivants par leurs textes fondamentaux sont de quatre ordres. Ils concernent la création d'espaces de rencontres, de cadre de diffusion, d'opportunité de formation et la démocratisation de l'offre artistique. Les lignes suivantes analyseront ces objectifs afin de permettre de cerner les ambitions et les motivations profondes des organisateurs de festivals d'arts vivants au Burkina Faso.

3.2. Objectifs des festivals d'arts vivants au Burkina Faso

Les festivals ambitionnent d'être des cadres de rencontres entre artistes et acteurs culturels, afin de susciter un partage d'expériences, des co-créations et des coproductions. Ils doivent, comme le veulent le FITMO/FAB et les Rencontres chorégraphiques Dialogues de Corps, permettre « *d'offrir un cadre local de rencontre aux artistes africains ; de donner l'occasion de découverte réciproque aux artistes dans le but de susciter des projets de travail commun (coproductions, formations, etc.)*¹ » et de « *renforcer les liens et les échanges artistiques entre artistes (...) à travers le monde entier*² ».

Ces objectifs traduisent d'une part, la volonté des artistes africains de fédérer leurs forces, leurs expériences en vue de renforcer leurs compétences, leur capacité de production et de diffusion à l'échelle du continent et d'autre part, la quête d'autonomie de ces artistes qui, avant l'avènement de ces manifestations sur le continent, étaient entièrement dépendants des festivals européens.

Les festivals souhaitent, par ailleurs, offrir aux artistes et aux publics l'occasion de se rencontrer pour communier autour de leur art. Cela permettrait, comme le veut le FITD, de « *mieux se connaître* », d'« *échanger les expériences et former* », de « *mieux conjuguer les efforts* » pour « *refaire le monde* »³. Les festivals d'arts vivants entendent créer des moments de partage qui vont au-delà du champ artistique pour instaurer des échanges entre les peuples à travers leurs cultures, leurs traditions et leurs pensées. Ils contribueront de ce fait, comme souhaite le festival Yeleen, à « *favoriser les rencontres interculturelles et le*

¹ Statuts et règlement intérieur du FITMO

² Fascicule de présentation des Rencontres Chorégraphiques Dialogues de Corps

³ Dossier de présentation du FITD

*rapprochement d'univers culturels divers*¹». Cela aiderait à fidéliser le public des arts du spectacle à qui l'on proposerait, en plus des productions locales, des créations venant d'horizons divers. Ce sera pour les créateurs africains un moyen de conquête de leur autonomie et de leur indépendance vis-à-vis des structures de diffusion extra-africaines mais également une occasion d'ouverture au monde.

En plus d'offrir des opportunités de rencontres, les festivals d'arts vivants souhaitent pallier l'absence de structures performantes de diffusion des spectacles au niveau du continent. Comme le précisent ces objectifs du FITMO/FAB, ces manifestations culturelles doivent « *faciliter la circulation des productions artistiques* » et « *créer un marché des arts et du spectacle, non seulement pour les promoteurs africains, mais aussi, pour ceux des autres parties du monde*² ».

Ces objectifs traduisent une volonté des artistes de s'engager dans un échange culturel productif, capable de générer des ressources pour les artistes et les populations locales. Le festival devient ainsi une vitrine d'exposition des créations artistiques qui peuvent ainsi intéresser des organisateurs de manifestations culturelles et donner lieu à des contrats de production ou de diffusion.

Une création artistique, quelle que soit sa qualité, n'a de valeur que si elle peut être présentée au public auquel elle est destinée. Malheureusement, pendant longtemps, les arts vivants ont été victimes d'un manque de diffusion. Les occasions et les moyens pour aller vers le public étaient presque inexistantes. Face à ce constat, les artistes se devaient de réagir en travaillant à la création de structures et de salles de diffusion. C'est ainsi que les acteurs culturels

¹ Rapports de mise en œuvre du Festival Yeleen

² Document de projet de la 10^e édition du FITMO

indépendants ont entrepris l'édification d'espaces culturels (Espace Culturel Gambidi, Espace ATB, CITO, CDC, Centre Djéliya, Espace Siraba, etc.) dans les grands centres urbains du pays. C'était la voie indiquée pour leur permettre de rendre leurs productions accessibles au public local, mais aussi de les proposer aux diffuseurs africains et étrangers dans des cadres qui réunissent un minimum de conditions techniques de diffusion des spectacles.

La formation est le quatrième objectif majeur des festivals d'arts vivants au Burkina Faso. En effet, chaque manifestation se présente comme une opportunité à saisir pour proposer aux amateurs, aux professionnels et au public, des activités de formation théorique et pratique. Cette formation s'adresse à la fois aux artistes professionnels, aux amateurs en quête d'initiation et aux publics.

Au niveau des artistes et des techniciens du spectacle, le festival vise, par la formation, à œuvrer à leur perfectionnement et, à terme, à une professionnalisation intégrale des métiers du spectacle vivant en Afrique comme le souhaite le festival Jazz à Ouaga qui veut : « *contribuer à la formation des musiciens au Burkina Faso par la rencontre et la confrontation avec d'autres pratiques musicales* ». Le FITMO/FAB, quant à lui, souhaite « *contribuer à l'élévation de la qualité artistique des représentations dramatiques en stimulant les participants à la recherche de l'excellence et en leur donnant la possibilité de s'enrichir des multiples expériences partagées pendant les manifestations ; offrir au public une diversité d'approche théâtrale ; fidéliser et entretenir le goût du théâtre chez le jeune public*¹ ». Le festival Waga Hip Hop entend « *œuvrer à la professionnalisation des arts de la scène* » et « *offrir une opportunité aux jeunes artistes* »². Quant au festival Dialogues de Corps, ces

¹ Textes fondamentaux du FITMO

² Bilan du Festival Waga Hip Hop

formations constituent un moyen « *d'œuvrer à la professionnalisation des artistes interprètes et chorégraphes* ».

À l'adresse du public, les festivals entendent jouer un rôle d'éducation populaire. La formation du public, elle, vise à lui inculquer à travers l'éducation artistique le goût des arts et à développer son intérêt pour une culture enrichie des contributions universelles. C'est la vocation affirmée des festivals spécialisés qui ambitionnent de développer chez le spectateur un amour particulier pour le genre promu (théâtre, danse contemporaine, musique, conte ou marionnette). Jazz à Ouaga souhaite « *organiser chaque année un festival de jazz afin d'apporter au public des musiques de jazz et des musiques du monde* » et « *accroître la culture jazzistique des publics de Ouagadougou et du Burkina à travers des actions de sensibilisation telles que les conférences, les expositions, les séances vidéo* »¹. Le festival Yeleen, lui, compte « *promouvoir l'art du conte et la diversité de ses pratiques* »². En somme, il s'agit de stimuler la réflexion afin de favoriser une bonne contribution des arts au développement du pays. C'est le sens de l'organisation des colloques et des conférences sur les questions d'intérêts liés au développement socio-économique et culturel, au cours de ces rencontres. Ces activités requièrent une participation active du public pour atteindre véritablement leurs objectifs.

Enfin, la démocratisation culturelle s'affiche comme le pari commun à toutes les manifestations festivières. Il s'agit de développer les initiatives qui permettront au public, quel que soit le lieu où il se trouve, d'avoir accès à l'offre artistique et culturelle. Il s'agit d'une démocratisation culturelle par la création de festivals proches des populations et par la décentralisation des festivals dans les communes et régions du Burkina Faso. À ce niveau, l'ambition de Yeleen,

¹ Rapports d'exécution du Festival Jazz à Ouaga

² Rapport de mise en œuvre du Festival Yeleen

dont le siège se trouve à Bobo-Dioulasso, est d'« *œuvrer au développement durable de Bobo, du Burkina Faso et de la sous-région et d'encourager le lien social entre le milieu artistique et la société civile burkinabè* »

Le FITMO/FAB, qui possède une grande expérience dans ce domaine, se propose « *d'apporter un appui aux communes du Burkina Faso désireuses d'asseoir une politique culturelle locale* ». Après avoir expérimenté avec succès la formule de la décentralisation avec les communes en 2001, 2003 et 2005, ce festival est passé en 2007 à la formule « région ». Il est proposé à chaque région d'organiser une manifestation qui regrouperait en un même lieu tous les ensembles et artistes de l'entité territoriale durant la période du FITMO/FAB. Cela leur donne la possibilité de pouvoir accueillir des compagnies internationales présentes au Burkina Faso dans le cadre de ce festival.

Cette formule est un dépassement et un élargissement de celle initiée avec les communes isolées parce qu'elle engage une fédération de communes dans le cadre de l'entité territoriale région. En même temps que les artistes de la région peuvent être regroupés dans la commune capitale, des possibilités de décentralisation ou de déconcentration interne des spectacles existent et peuvent donner lieu à la réalisation de soirées artistiques dans toutes les localités relevant de la région.

Même s'il n'a pas toujours été inscrit comme un des objectifs des festivals dans leurs textes de base, le principe de la décentralisation a été adopté par la plupart des festivals internationaux existant dans les différents genres. Il découle de leur volonté d'élargir leurs espaces de diffusion et de porter les créations artistiques vers le public, qu'il soit en milieu rural ou urbain.

Le festival Waga Hip Hop, après ses premières éditions sur Ouagadougou et Bobo-Dioulasso, s'est engagé dans la conquête progressive des autres localités du pays. Son édition de 2008 s'est déroulée dans six localités du pays

(Ouagadougou, Bobo-Dioulasso, Pô, Koudougou, Ouahigouya, Fada N'Gourma).

Jazz à Ouaga s'est résolument engagé dans la décentralisation depuis son édition de 2000. Ainsi, en plus de Ouagadougou, les villes de Bobo-Dioulasso, Ouahigouya, Ziniaré, Koudougou et Loumbila ont déjà été touchées par ce festival.

Le FITD, après avoir expérimenté la délocalisation sous la formule de « retour au village »¹ sur huit éditions du festival entre 1990 et 2006, s'est décidé, au cours de sa 11^e édition en 2008, à décentraliser le festival vers des chefs-lieux de provinces à l'intérieur du pays. Ceci, guidé par le « *souci d'amener les festivaliers nationaux et étrangers au contact des réalités du terrain du monde rural...* »² pour « *faire prendre conscience à tous des réalités positives et des difficultés liées à la pauvreté qui caractérise la vie des paysans* »³.

Les NAK ont essayé la formule en programmant des spectacles décentralisés en 2000 à Ouahigouya et à Bobo-Dioulasso. Le festival de danse Dialogues de Corps, lui, s'est déployé sur la ville de Bobo-Dioulasso en plus de Ouagadougou, à partir de sa sixième édition tenue en 2006.

¹Il s'agit de convoier les festivaliers au cours des dernières 48 heures du festival vers un village de la périphérie de Ouagadougou. Les villages visités dans ce cadre sont : Boanssa en 1990, Maneyam en 1992, Koubri en 1994, Saponé en 1996, Donsin en 1998, Pabré en 2000 et Nakamtenga en 2006.

²Prosper Kompaoré. « Le FITD 2008 en décentralisation » in *FITD 2008*, p. 59

³Prosper Kompaoré, *Ibidem*.

Au niveau de la décentralisation, la grande défaillance reste le manque d'accompagnement conséquent des structures étatiques comme de certaines collectivités territoriales. La réussite des expériences de décentralisation est jusque-là liée à l'engagement de certaines personnalités fortes dont l'absence pourrait compromettre, d'une édition à l'autre d'un festival, les acquis qui devraient pourtant être consolidés. En effet, la jeunesse¹ des collectivités territoriales et la faiblesse des ressources dont elles disposent font que certains responsables locaux hésitent à s'engager dans l'accueil des manifestations décentralisées. De prime abord, tous les décideurs locaux sont favorables à l'accueil des manifestations décentralisées mais ils souhaitent être soutenus financièrement car ils ne disposent pas de budgets pour de tels événements. C'est la qualité des interlocuteurs culturels et leur engagement personnel qui viennent à bout de certaines réticences.

Les objectifs que se sont fixés les festivals d'arts vivants au Burkina peuvent être regroupés en deux grands ensembles. D'une part, ceux qui ont trait à la promotion socioculturelle comme la création d'espaces de rencontres, la professionnalisation des artistes par la formation ainsi que la démocratisation culturelle et, d'autre part, ceux qui ont trait à la promotion socio-économique comme la création d'espaces de diffusion et de marchés pour les arts du spectacle vivant. Mais que pouvons-nous observer au niveau de l'atteinte de ces objectifs après deux décennies d'action festivalière ? Les objectifs sont-ils entièrement, partiellement ou pas du tout atteints ? Ce point est développé dans les chapitres I et II de la troisième partie, consacrés respectivement à l'impact social et à l'impact économique des festivals d'arts vivants au Burkina Faso.

Pour le moment, intéressons-nous à un autre aspect qui est assez proche des objectifs et qui matérialise les intentions des responsables de festivals au fil

¹ La décentralisation est un phénomène récent au Burkina Faso. La décentralisation intégrale date de 2006.

des années et des éditions. Ce sont les thèmes retenus pour les différentes éditions des festivals. Ils donnent lieu généralement à des occasions de réflexion, d'introspection et de questionnement sur la pratique artistique et son impact socioculturel ou économique. En effet, la plupart des festivals placent chacune de leurs éditions sous un thème donné qui, tel un phare, guide les festivaliers tout au long de la manifestation.

3.3. Thèmes d'édition des festivals d'arts vivants au Burkina Faso

Les thèmes d'édition marquent l'orientation que les promoteurs veulent conférer à la réflexion qui doit être engagée au cours de la manifestation. Cependant, pour tous ces festivals, le thème de l'édition ne s'impose pas comme une obligation aux créateurs. Ceux qui le désirent peuvent librement s'en inspirer pour leurs créations sans que cela ne soit une quelconque contrainte. Le thème n'oriente donc pas la création mais s'inscrit comme sujet de réflexion qui sera traité au cours des rencontres professionnelles (tables-rondes, colloques, conférences, symposiums, etc.). Cela montre clairement que, pour les organisateurs, le festival doit être un moment d'intenses réflexions sur les préoccupations sociales, culturelles, politiques ou économiques de l'heure.

Qu'ils soient consacrés à un art spécifique ou qu'ils soient pluridisciplinaires, les festivals d'arts vivants allient à la fois manifestation distractive, formation et réflexion. En plus des spectacles, des ateliers de formation, des rencontres de réflexion sont régulièrement programmés. Les échanges portent sur les spectacles produits, sur les sujets retenus pour les conférences et sur le thème de l'édition auquel il est généralement consacré un colloque, une journée d'échanges, une table-ronde, un panel ou une conférence-débats. Jean- Pierre Guingané, directeur du FITMO/FAB, explique les raisons de cette démarche en ces termes : « *À un moment du festival nous nous arrêtons, nous marquons une pause d'une heure, de deux heures, nous réfléchissons parce*

que les artistes sont aussi des intellectuels qui ont le devoir de participer à la vie de leur pays¹ ». Il est indéniable que c'est le souci de contribuer positivement au développement socio-économique et culturel de leurs pays qui amène les artistes à ouvrir le débat entre eux ou avec le public sur les préoccupations du moment.

Afin de permettre une bonne appréhension de l'importance de ces thèmes d'édition, les plus récurrents d'entre eux feront l'objet d'une analyse dans les lignes qui suivent.

Un des thèmes principaux qui a retenu l'attention des organisateurs des festivals, est celui de *l'Intégration sociale et de la promotion du genre*. La réflexion ici vise à montrer que les arts et la culture en Afrique constituent de puissants moyens d'insertion sociale. Il s'agit donc d'amener les uns et les autres à en prendre conscience et à travailler, en tant que créateurs, à élargir les perspectives de cette contribution à l'insertion sociale. L'artiste doit travailler à rassembler, à développer les énergies et œuvrer pour une harmonie sociale sans laquelle aucun développement n'est possible. Il convient donc d'attirer l'attention des artistes sur les conséquences des dérives comme l'exclusion sociale dans une société et les inviter à s'en détourner.

La réflexion prend de l'avance et essaie d'anticiper sur les problèmes qui pourraient se poser dans la société. Ainsi, le débat engagé par les artistes a précédé, de plusieurs années, la grande campagne sur le GED² au Burkina Faso. Dès 1992, le FITMO, puis les NAK en 1996, inscrivaient respectivement comme thèmes d'édition, la « *Place de la femme dans le théâtre en Afrique* » et le thème « *Culture et Enfance* ». Les NAK reviendront en 2002 sur le sujet,

¹Propos tenus au cours de la conférence donnée dans le cadre du 11^e FITMO, le 29 octobre 2007 au CCF-GM de Ouagadougou sur le thème de l'édition « Théâtre et culture de la paix ».

²Genre et Développement. Ce thème est devenu comme un leitmotiv au Burkina Faso à partir des années 2000. Il n'y avait plus d'activité, de projet ou d'action qui ne se réclame de ce concept ou qui ne prétend le prendre en compte. Mais avant cette campagne impulsée par les organisations et institutions internationales, les hommes de culture avaient déjà engagé la réflexion.

compte tenu de sa pertinence, en prenant comme thème « *Culture, Femme et Développement* ». Le FITMO, comme pour insister sur le caractère incontournable de la cohésion sociale dans tout processus de développement, se choisira comme thèmes pour ses éditions de 1996 et de 2005, « *Théâtre et intégration sociale* » et « *Théâtre et Réalités sociales* ». Les NAK, quant à elles, se sont tenues en 1999 sur le thème « *Culture et Solidarité* », comme pour signifier qu'il ne peut y avoir d'intégration et d'harmonie sociale sans solidarité.

L'intégration sociale implique une prise en compte des individus et des groupes vulnérables, le rejet de l'injustice sociale, de l'exclusion et l'orientation de l'action vers une cohésion qui offre à chacun la place qui est la sienne dans la société. Si, par son action, le festival en tant qu'évènement culturel arrive à amener les hommes et les femmes à se rencontrer, à vivre ensemble, à se connaître et à s'accepter mutuellement, il aura œuvré utilement pour la cohésion de la société.

Un autre thème récurrent des festivals organisés au Burkina Faso est celui de *l'éducation* avec « *Théâtre et éducation* » comme thème du FITMO de 1994, « *Culture et éducation* » pour les NAK de 1997 et « *L'éducation artistique des jeunes en Afrique* » retenu par le FITMO de 1998.

L'éducation est un gage de continuité et de développement pour toute société. C'est par elle que les plus jeunes membres du groupe social se préparent à jouer le rôle qui sera le leur dans la communauté. En retenant ce thème, les organisateurs des festivals posent la réflexion sur le présent mais aussi sur l'avenir de la société africaine en proie à de profondes mutations. La réflexion devrait permettre d'aménager des voies et des pistes de solutions à même d'aider à surmonter les difficultés qui ne manqueront pas de se présenter sur le parcours. Cette préoccupation sur les rapports entre la culture et l'éducation traduit un souci constant de travailler à la promotion de la jeunesse. Le thème de

l'éducation artistique des jeunes s'inscrit dans cette logique, car la formation aux arts des jeunes constitue un impératif dans un pays comme le Burkina Faso où les activités artistiques ne sont pas explicitement inscrites dans les programmes d'enseignement. L'absence de cadre structurel ne permet pas aux jeunes qui le désirent de pouvoir convenablement s'initier aux arts et surtout à ceux qui les ignorent de les découvrir. Cette préoccupation qui ne devrait pas être seulement celle des artistes constitue une source de questionnement pour les festivals qui l'inscrivent comme thème d'édition.

Pour les initiateurs des festivals d'arts vivants au Burkina, le festival en tant que cadre de rencontres culturelles devrait favoriser *le dialogue des cultures et conduire vers l'intégration des peuples*. En échangeant autour de leurs réalités et de leurs aspirations, les hommes apprennent à se connaître, à mieux s'accepter et à se tolérer. C'est une des voies les plus sûres qui puisse conduire vers une véritable intégration des peuples. Le festival Jazz à Ouaga s'inscrit dans cette dynamique en retenant les thèmes « *Jazz et musique du monde, facteurs d'intégration des peuples* » en 2005 et « *Rôle et place du Jazz dans le dialogue des cultures* » pour son édition de 2007. Cette thématique a également inspiré les NAK qui ont choisi comme thème d'édition 2003 « *Culture et intégration* ». La récurrence de cette thématique surtout au cours de la décennie 1998-2008 traduit une aspiration des artistes qui souhaitent s'impliquer profondément dans la recherche de solutions aux maux qui minent le développement socio-économique des pays africains.

La quête d'un développement socio-économique passe également par une action en faveur de la *démocratie et du respect des droits humains, facteurs de paix*. C'est ainsi que les thèmes comme « *Théâtre, droits humains et paix* », « *Culture de quartier-culture de proximité* » et « *Théâtre et culture de la paix* » ont marqué respectivement les éditions 2000, 2003 et 2007 du FITMO. Cette

thématique a également retenu l'intérêt des NAK 2000 tenues sous le thème « *Culture, sport et paix* ». Cette recherche permanente de la paix se justifie par le fait que les expériences de vie démocratique dans nos républiques modernes sont assez fragiles et n'échappent pas, de ce fait, aux dérives qui peuvent conduire vers des crises sociopolitiques ou des conflits ouverts. Pourtant, sans démocratie, sans respect des libertés et sans paix sociale, les artistes ne peuvent trouver la sérénité nécessaire à la promotion de leur art. Introduisant la réflexion sur le thème du FITMO de 2007, Jean-Pierre Guingané dira : « *la culture de la paix, c'est ce qui garantit la paix, c'est ce qui pérennise la paix(...)* Nous devons travailler à mettre dans la mentalité des gens cette culture de la paix parce que sans paix, même nous, nous ne serions pas là. Nous devons travailler à ce que dans la tête des gens de théâtre, il y ait cette culture de la paix. Et quand nous aurons travaillé à cela, nous devons contribuer à diffuser cette culture de la paix. Ce que nous avons, ce sont nos créations et nos créations doivent travailler à diffuser la culture de la paix¹ ».

Décentralisation et démocratisation culturelles constituent un sujet d'intérêt pour les festivals burkinabè qui l'ont inscrit comme priorité dans leur politique de développement festivalier. Ainsi, en plus de l'inscrire dans leurs objectifs, les festivals le retiennent comme thème d'édition. Le thème du FITMO de 2001 a été « *La décentralisation culturelle au Burkina Faso* ». La volonté d'élargir l'offre artistique et la base de la participation citoyenne aux festivals a conduit à des prises d'initiatives allant dans le sens de la délocalisation et de la décentralisation des festivals. Ces actions ont permis d'aller vers de nouveaux publics et de faire en sorte que les villes de Ouagadougou et de Bobo-Dioulasso ne soient pas les seules bénéficiaires des manifestations culturelles de grande envergure organisées au Burkina Faso.

¹Propos tenus le 29 octobre 2007 au Centre Culturel Français Georges Méliès de Ouagadougou lors de la journée de réflexion sur le thème de la 11^e édition du FITMO, « Théâtre et culture de la paix ».

Les festivals spécialisés relevant de genre artistiques spécifiques comme Jazz à Ouaga se focalisent parfois sur des thèmes liés à la *promotion de leur domaine artistique*. En 2004, il s'est fixé pour ambition de « *Promouvoir le jazz dans toutes ses variantes, afin de magnifier LA MUSIQUE* » et en 2006, il a choisi de célébrer le « *Jazz et les musiques d'inspiration traditionnelle* ». C'est une véritable action de valorisation de la musique en général et du jazz en particulier qui est voulue par ce festival.

La professionnalisation des acteurs du domaine des arts du spectacle est un but poursuivi par les festivals d'arts vivants du Burkina. Elle devrait permettre de renforcer les capacités des artistes et de tous les acteurs culturels et de donner au secteur une dynamique plus forte et des rendements meilleurs. C'est donc par la professionnalisation que les arts vivants pourront jouer un véritable rôle de contributeur au développement socio-économique. Convaincus de cela, les promoteurs des NAK ont organisé leur édition de 1998 sous le thème « *Culture et Professionnalisme* ». C'est aussi le cas de Jazz à Ouaga 2003, tenu sous le thème « *Professionnalisation des métiers de la musique* ».

La thématique de *culture, eau et environnement* a particulièrement intéressé les NAK qui l'ont adoptée à travers les thèmes « *Culture et Environnement* » en 2001, « *Culture et Eau* » en 2004, « *Culture, Eau et Santé* » en 2005 et « *Culture, Eau et Spiritualité* » en 2006. Ces thèmes traduisent clairement le choix du festival et des artistes de s'impliquer dans la réflexion pour trouver les solutions idoines aux problèmes environnementaux. Il est indéniable que sans un environnement sain ou assaini, la culture ne peut éclore. L'action des artistes pourrait permettre à la culture d'apporter sa contribution à la protection de l'environnement.

Comme nous pouvons le constater, les thèmes choisis pour les différentes éditions des festivals sont riches et variés. Ils couvrent à la fois les questions

d'intérêt social et économique. Nous n'en avons présenté que quelques uns. Le tableau suivant fait une récapitulation des thèmes d'éditions de quelques festivals internationaux organisés au Burkina Faso.

Tableau 4: Récapitulatif des thèmes d'édition des festivals d'arts vivants

Thème d'édition	Année	Edition	Festival
Place de la femme dans le théâtre en Afrique	1992	3 ^e	FITMO
Théâtre et éducation	1994	4 ^e	
Théâtre et intégration sociale	1996	5 ^e	
L'Education artistique des jeunes en Afrique	1998	6 ^e	
Théâtre, droits humains et paix	2000	7 ^e	
La Décentralisation culturelle au Burkina Faso	2001	8 ^e	
Culture de quartier- culture de proximité	2003	9 ^e	
Théâtre et Réalités sociales	2005	10 ^e	
Théâtre et culture de la paix	2007	11 ^e	
Coopération culturelle pour le développement par le théâtre	2000	7 ^e	FITD
Communication pour le développement : le rôle des arts du spectacle	2002	8 ^e	
Théâtre et la lutte contre la pauvreté	2004	9 ^e	
Théâtre et culture démocratique	2006	10 ^e	
Théâtre africain à la conquête de son public	2008	11 ^e	
Diversité culturelle	2004	3 ^e	RÉCRÉATRALES
Résistance	2006	4 ^e	
Transgression	208	5 ^e	
Professionnalisation des métiers de la musique	2003	11 ^e	JAZZ A OUAGA
Promouvoir le jazz dans toutes ses variantes	2004	12 ^e	
Jazz et musiques du monde, facteurs d'intégration des peuples	2005	13 ^e	
Jazz et musiques d'inspiration traditionnelle	2006	14 ^e	
Rôle et place du Jazz dans le dialogue des cultures	2007	15 ^e	
Jazz dans la cité : un facteur de développement local	2008	16 ^e	
Culture et Enfance	1996	1er	NAK
Culture et Education	1997	2e	
Culture et Professionnalisme	1998	3e	
Culture et Solidarité	1999	4 ^e	
Culture, Sport et Paix	2000	5 ^e	

Thème d'édition	Année	Edition	Festival
Culture et Environnement	2001	6 ^e	
Culture, Femme et Développement	2002	7 ^e	
Culture et Intégration	2003	8 ^e	
Culture et Eau	2004	9 ^e	
Culture, Eau et Santé	2005	10 ^e	
Culture, Eau et Spiritualité	2006	11 ^e	
Culture, Eau et Coopération décentralisée	2007	12 ^e	
Culture et lutte contre la pauvreté	2008	13 ^e	
Masques et tourisme	1997	2e	FESTIMA
Quelles perspectives pour la sauvegarde et la restauration du masque ?	1998	3 ^e	
Masques et environnement	1999	4 ^e	
Masques et développement	2000	5 ^e	
Le masque, culture d'intégration ou culture de résistance ?	2002	6 ^e	
Pluralisme et dialogue des cultures respectueux des identités propres dans un contexte de marché	2004	7 ^e	
Masques en péril et coopération sud – sud	2006	8 ^e	
FESTIMA et renaissance culturelle	2008	9 ^e	

Source : archives des festivals (FITMO, FITD, Récréatras, Jazz à Ouaga, NAK et FESTIMA)

L'analyse des thèmes montre que les questions et préoccupations sociales du moment n'échappent pas aux artistes qui, non seulement les abordent à travers leurs créations artistiques, mais également les inscrivent comme sujets d'intérêt autour desquels une réflexion est engagée afin de trouver les solutions les mieux indiquées. Il s'agit là d'une double action qui va de la scène à la salle de conférence dans le but de permettre la réussite de l'œuvre sociale. Plus qu'une simple adoption des sujets brûlants de l'heure, les artistes engagent la réflexion sur des sujets qui s'imposent par la suite comme incontournables. Cette constante est une des caractéristiques qui font la spécificité des festivals d'arts vivants au Burkina Faso, même si certaines manifestations ne jugent pas nécessaire de se choisir un thème d'édition.

4. PUBLICS DES FESTIVALS D'ARTS VIVANTS AU BURKINA FASO

L'étude des publics des arts vivants au Burkina Faso est d'autant plus complexe qu'aucune structure ne tient un état de fréquentation des spectacles vivants. À cela s'ajoute le fait que les festivals d'arts vivants n'appliquent pas systématiquement une entrée payante pouvant permettre de disposer d'une statistique des tickets d'entrée vendus. De plus, la décentralisation de la plupart de ces festivals en milieu rural rend difficile une collecte des données. Les méthodes utilisées pour recueillir les informations dans ce domaine sont généralement le comptage des tickets vendus, le décompte du nombre de places assises, l'évaluation du nombre d'invitations ventilées, etc. Pourtant, aucune de ces méthodes n'est suffisante à elle seule pour faire une évaluation précise de la fréquentation des festivals. Leur combinaison pourrait donner un meilleur résultat mais ce n'est pas ce qui se fait habituellement. En outre, ces estimations se font de façon ponctuelle et il n'existe pas de registre permettant un suivi de la fréquentation de ces manifestations sur une certaine période.

Nous avons voulu, dans ce travail, chercher à combler le manque d'informations sur le public des arts vivants en tentant de cerner ses caractéristiques à partir d'une enquête portant sur les festivals organisés dans quelques centres urbains.

A défaut d'une banque de données pouvant permettre une analyse de l'évolution de ce public dans le temps, nous nous contenterons d'une analyse de ses profils dans les divers domaines des arts vivants à partir des festivals étudiés. L'objectif est donc de le cerner dans sa diversité à travers un regard transversal portant sur les arts vivants pris en compte dans ce travail de recherche.

Cette enquête ne prend en compte que le public des grandes villes (Ouagadougou, Bobo-Dioulasso et Koudougou) et plus spécifiquement le public des spectacles payants. En l'absence de base de données sur la billetterie et la

fréquentation des salles, l'enquête a été menée sur un échantillon aléatoire de 700 personnes. A la fin, 476 fiches exploitables ont été obtenues, soit 68% des fiches ventilées. Le tableau suivant présente les caractéristiques du public touché par l'enquête.

Tableau 5 : Caractéristiques du public des festivals d'arts vivants

Désignation		Nombre	Taux	Observations
Profession	Elèves et Etudiants	210	44%	Les élèves et étudiants constituent le plus grand nombre de ceux qui ont répondu au questionnaire. Ils représentent 44% du public des festivals étudiés. Après eux, ce sont les artistes et les fonctionnaires qui composent respectivement 28% et 12% du public. Les commerçants et les particuliers ne constituent que 7%. 9% des enquêtés n'ont pas donné de réponse à cette question.
	Artistes	134	28%	
	Fonctionnaires	57	12%	
	Commerçants	19	4%	
	Particuliers	14	3%	
	Sans réponse	42	9%	
	Total	476	100%	
Age	17-21 ans	78	16%	Le public est essentiellement jeune. 69% ont entre 17 et 37 ans. Cela peut s'expliquer par le fait que les répondants sont en majorité des scolaires et des étudiants. Les personnes de plus de 60 ans sont les moins nombreuses.
	22-37ans	252	53%	
	37-60 ans	138	29%	
	Plus de 60 ans	3	1%	
	Sans réponse	5	1%	
	Total	476	100%	
Sexe	Masculin	354	74%	La répartition par sexe montre une nette prédominance du public masculin (74% contre 23%) pour une population nationale à majorité féminine. Cela traduit une faible participation des femmes aux spectacles.
	Féminin	107	23%	
	Sans réponse	15	3%	
	Total	476	100%	
Niveau d'études	Primaire	93	20%	Les élèves, les étudiants ainsi que les travailleurs ayant un certain niveau d'instruction sont les plus nombreux. 75% des répondants ont au moins un niveau d'études secondaires. 20% ont un niveau primaire, ce qui n'est pas négligeable quand on sait que ce sont les plus grandes villes du pays qui ont été concernées par l'enquête par questionnaire.
	Secondaire	88	18%	
	Supérieur	273	57%	
	Sans réponse	22	5%	
	Total	476	100%	

Source: Données d'enquêtes

L'observation du tableau montre que le public est essentiellement jeune, masculin et instruit. L'outil de collecte utilisé a certainement déterminé, en partie, ce profil, dans la mesure où il ne prend en compte que ceux qui savent lire et écrire. Mais le questionnaire n'étant pas le seul outil utilisé dans cette recherche,

les données recueillies ont été analysées en tenant compte des informations obtenues à partir des autres sources de collectes.

L'analyse prend en compte toutes les disciplines d'arts vivants considérées dans cette recherche afin d'en dégager les similitudes mais aussi les différences.

4.1. Le Public des festivals de théâtre

Les festivals de théâtre ne mobilisent pas forcément des foules à l'image du FESPACO ou de la SNC mais ils ont leur public. L'enquête auprès des festivals de théâtre montre que ces arts rassemblent des foules malgré les difficultés d'ordre financier auxquelles ils font face. Des politiques et des stratégies de mobilisation du public ont été développées par ces manifestations théâtrales. Premiers festivals à décentraliser leurs activités, cette option, de décentralisation ou de déconcentration des activités festivières dans les villes et villages de l'intérieur du pays, participe de la volonté des festivals de toucher un public populaire et de permettre aux populations de l'intérieur du pays d'accéder aux produits artistiques de qualité. Dans cette même logique, une politique incitative par des offres de spectacles à accès gratuit et une politique tarifaire préférentielle à l'endroit de certains groupes-cibles comme les scolaires, les étudiants et les associations féminines ont été mises en place. C'est ainsi que ces festivals se sont déployés dans des lieux comme l'Université de Ouagadougou, l'Ecole Nationale d'Administration et de Magistrature, les écoles d'enseignement primaires et secondaire (Ecoles Kamsaoghin, Collège Kologh-Naaba, etc.).

En portant les spectacles au-devant de ces publics des villes et des campagnes, les festivals de théâtre travaillent à l'élargissement de l'accès des populations aux arts. Cette politique de mobilisation du public s'inscrit dans un double mouvement : porter les créations artistiques sur les lieux de travail et de

vie des populations et créer les conditions facilitant l'accès du public aux salles. Elle permet aux festivals de théâtre de mobiliser des publics qui ne sont pas habitués à se rendre dans les salles de spectacle et les sensibilise à la consommation des productions théâtrales. Cette démarche a eu pour conséquence un accroissement important, au fil des ans, de la participation du public aux festivals de théâtre.

4.2. Le public des festivals de danse contemporaine

La danse contemporaine est la discipline artistique la plus récente du paysage artistique burkinabè. Le seul festival international qui lui est consacré est le festival Dialogues de Corps. Ce festival ayant développé ses activités dans les enceintes des Centres Culturels Français et étant très peu déconcentré ou décentralisé, son public est essentiellement composé d'expatriés français et européens vivant dans le pays. Ce qui a fait dire que la danse contemporaine et le festival qui lui est consacré sont des produits destinés à un public d'expatriés. Procès d'intention ou observation justifiée, ce qui est clair, c'est que la danse contemporaine est à la recherche d'un public ; un public qui est en voie de constitution. Le festival Dialogues de Corps a contribué à développer l'offre artistique dans le domaine en inspirant la naissance d'ensembles artistiques locaux qui disposent désormais d'un espace de production. Il a également permis aux meilleurs groupes de danse contemporaine d'Afrique et d'ailleurs de se produire au Burkina Faso. Avec la création du Centre de Développement Chorégraphique (CDC), une action de formation des danseurs professionnels et amateurs a été développée au Burkina Faso, contribuant ainsi à l'élargissement de la base de cet art. La danse contemporaine, bien qu'elle soit une discipline artistique nouvelle, possède un public qui se densifie d'édition en édition.

4.3. Le public des festivals de musique moderne

Les festivals de musiques modernes pris en compte ici portent sur les musiques de jazz et de hip hop. Deux genres considérés comme singuliers, voire opposés dans une certaine mesure. Si, pour les uns, le jazz est une musique de la classe nantie, pour les autres le hip hop est une musique du ghetto, utilisée par la jeunesse des quartiers populaires pour dénoncer les maux de la société. Tout comme le jazz à l'origine, le hip hop est une musique de combat et de libération. En Afrique, particulièrement au Burkina Faso, le hip hop s'est révélé comme une arme d'émancipation et de construction d'une identité culturelle comme ce que fut le cas du jazz dans la lutte d'émancipation des populations noires de la diaspora. Il n'y a donc aucune dichotomie entre publics de jazz et de hip hop au Burkina Faso. Le jazz a été un moyen de libération des Noirs, le hip Hop est, actuellement, le genre par excellence des paroles vraies et crues, celui de la dénonciation des injustices et des revendications sociales et égalitaires.

Contrairement à la perception qui tend à les opposer, en les caractérisant d'élitiste pour l'un et de populaire pour l'autre, ces deux festivals de musique mobilisent un public non sélectif et cela s'explique bien. Pour Jazz à Ouaga, la raison pourrait résider dans le fait qu'au fil des éditions, ce festival de jazz s'est ouvert aux musiques de fusion et d'inspiration traditionnelle ainsi qu'aux artistes locaux du moment, drainant ainsi un public parfois ignorant de la chose jazzy mais qui la découvre comme une révélation et qui l'adopte. Le festival Waga Hip hop, lui, s'est ouvert à la créativité musicale en privilégiant les artistes qui possèdent un fonds culturel traditionnel et dont la musique constitue une originalité. Musique de la jeunesse produite par la jeunesse du moment, ce festival mobilise un public jeune et le parti pris par ses promoteurs de donner une bonne partie des spectacles gratuitement mobilise des foules considérables.

La décentralisation des festivals de jazz et de hip hop, à l'instar de ceux du théâtre, a favorisé leur ouverture à un public plus large et l'augmentation de leur audience au fil des années. Ils ont, en plus de cela, l'avantage de profiter de l'effet de la musique enregistrée qui permet à certains artistes de bénéficier d'une audience importante et de drainer de grandes foules lorsqu'ils sont programmés. Des artistes du hip hop comme Smokey ou Yeleen sont des têtes d'affiche qui mobilisent des mélomanes quelle que soit l'orientation thématique du concert au cours duquel ils sont programmés. Avec ces festivals, s'est constitué un public essentiellement jeune issu de toutes les couches de la société. L'action des médias et du disque, essentiellement, a contribué à cet élargissement des espaces et des publics des festivals de musique moderne au Burkina Faso.

4.4. Le public des festivals de musiques et de danses traditionnelles

Ces festivals se déploient généralement en milieu rural ou semi-rural, dans un terroir culturel donné, pour en célébrer un des pans de la culture. Ils bénéficient de ce fait d'une audience très importante auprès des populations qui s'y retrouvent parfaitement. Un festival comme le Festival International des Masques et des Arts (FESTIMA) qui se tient à Dédougou et qui porte sur la culture du masque mobilise, avant tout, les populations locales issues en grande partie de sociétés de masques. C'est d'abord ce public local qui est attendu et il répond favorablement, de sorte que ces festivals opèrent au cours de chacune de leurs éditions, des mobilisations record de public. Selon les estimations du FESTIMA, la fréquentation du public issu de la ville de Dédougou, des localités environnantes et les invités nationaux et internationaux, est allée croissante, passant de dix mille participants au cours des premières éditions, à plus de deux cent mille participants aux dernières éditions du festival. Il s'agit d'un public de tous âges et de toutes les couches et catégories sociales.

En même temps qu'ils mobilisent les publics locaux, ces festivals traditionnels attirent des visiteurs de plus en plus nombreux, désirant vivre de près ces manifestations culturelles et artistiques. Ainsi, les festivals traditionnels attirent, d'année en année, un nombre important de touristes et de visiteurs étrangers.

4.5. Le public des festivals de contes

Les festivals de contes rassemblent un public composite constitué d'expatriés et de nationaux. Cela est surtout lié au choix des espaces dans lesquels ils se déploient. Lorsqu'ils se passent en milieu rural, ce sont les populations de la localité concernée qui sont les plus nombreuses, vu que les spectacles se déroulent, généralement, en espace ouvert et sans billetterie. En ville, le public expatrié devient plus nombreux quand les spectacles sont donnés dans les centres culturels étrangers.

Dans les quartiers, ce sont les publics populaires qui sont les plus nombreux. Mais, le mode d'organisation mis en place par le festival Yeleen, qui consiste à convoier par charter des participants de l'extérieur vers le Burkina Faso à l'occasion de la manifestation, permet une grande mobilisation de festivaliers et de touristes européens. Ils viennent assister aux spectacles, aux côtés des populations locales, dans les différents lieux de représentations. Il n'y a donc pas de clivage entre public local et festivaliers venus d'Europe.

Le plus souvent, les festivals de contes travaillent avec le milieu scolaire pour une participation des scolaires aux différentes manifestations. Ce qui donne à ces festivals l'occasion de mobiliser un public jeune et enthousiaste en plus des résidents des quartiers, des publics traditionnels des espaces investis et des festivaliers et touristes venus d'ailleurs.

Indépendamment de son caractère spécifique lié à sa nature de festival de contes, le festival Yeleen constitue une originalité dans sa démarche de mobilisation du public.

4.6. Le public des festivals pluridisciplinaires

Les festivals pluridisciplinaires attirent un public composite. C'est le lieu où tout le monde trouve son compte. Ils possèdent une capacité d'offres élargie et permettent également une rencontre des publics des différents genres. Lorsque la programmation est bien agencée, ces festivals mobilisent un public composite, à l'image de la diversité de produits et d'activités qu'ils proposent. Au niveau de la fréquentation du public, ces sont les festivals qui ne rencontrent pas de problèmes de mobilisation, dès lors que la communication est bien faite.

En plus de cette particularité de s'ouvrir à tous les publics, ces festivals organisent des espaces marchands qui recréent des cadres semblables à ceux des marchés traditionnels et qui constituent des points de ralliement de tout public, même de ceux qui ne participent pas aux activités artistiques. Ces espaces appelés villages, rues marchandes, foires ou aires d'exposition, contribuent à la mobilisation d'un public multiforme à l'image de ceux des marchés ordinaires. Ces regroupements permettent également de mener un travail de communication et de sensibilisation en direction des publics qui participent à l'évènement.

Les foires marchandes des festivals non seulement sont rentables d'un point de vue économique, mais elles constituent des vitrines pour leurs organisateurs. Elles servent à la fois des lieux de production et de diffusion des savoir-faire des populations et des cadres de rencontres entre artistes et populations, dans une ambiance de fête.

Les festivals qui n'organisent pas de foires de cette nature créent des soirées d'animation en off, pour toujours permettre à la fête de se dérouler dans

une très bonne ambiance. C'est un public populaire, de tous les âges et de tous les milieux qui est mobilisé par ces festivals.

La formation d'un public des arts vivants passe par trois éléments essentiels : l'éducation artistique, l'édification des lieux de spectacle et des politiques culturelles locales et nationales bien orientées. Si ces conditions sont remplies, les différentes méthodes et stratégies de mobilisation du public fonctionneront normalement.

L'éducation artistique est fondamentale et nous l'avons constaté encore une fois au cours de ce travail. En effet, les enquêtes que nous avons menées montrent qu'une bonne partie du public est composé de scolaires et d'étudiants (44% du public enquêté) mais surtout que les travailleurs qui fréquentent les salles de spectacle ont été sensibilisés aux arts et à la culture au cours de leur vie scolaire. Il est important de prendre en compte le fait que c'est par la formation et la sensibilisation que la jeunesse peut être amenée à s'intéresser aux arts et qu'un public de fidèles peut être constitué.

Tout comme l'éducation artistique dont le rôle est fondamental dans la formation d'un public de qualité, l'existence de structures de production et de diffusion adéquates contribue à l'amélioration de la qualité des produits et la formation d'un public qui sait où il peut se rendre pour voir des spectacles présentés dans de bonnes conditions. Il naît alors un attachement entre le public et les lieux de spectacle. L'absence de lieux bien conçus et équipés pour certaines manifestations artistiques limite d'un côté l'offre en termes de programmation et de l'autre, la participation du public.

Le développement de l'éducation artistique et l'édification de lieux de production adéquats procèdent de l'adoption et de la mise en œuvre de politiques culturelles cohérentes. En effet, une réflexion et une planification cohérentes devraient servir de base à toute politique de développement des arts

dans laquelle l'éducation artistique et l'édification de lieux de création et de diffusion devront occuper une place importante. La grande diversité des acteurs actifs dans le secteur culturel au Burkina Faso (État, collectivités territoriales, opérateurs culturels privés, associations de promotion artistique et culturelle, coopération culturelle, etc.) devrait favoriser la mise en œuvre d'une politique culturelle qui intègre ces volets dans une parfaite répartition des charges entre toutes les parties prenantes de l'action culturelle. Pour le moment, l'éducation artistique n'existe que timidement dans le système éducatif au niveau de l'enseignement de base, survit difficilement au niveau du supérieur où une filière professionnelle lui est destinée et au niveau du privé où elle semble avoir pris son envol avec une offre de formation diversifiée et grandissante. Cependant, il convient de signaler que des initiatives sont en cours au niveau du Ministère en charge des enseignements secondaire et supérieur avec la création en 2007 de la Direction Générale des Enseignements Spécifiques (DGES). La DGES comprend quatre directions dont une Direction de l'Education Artistique, Culturelle et Environnementale (DEACE.), « chargée de superviser, de coordonner et de suivre l'enseignement des arts dans l'enseignement secondaire général et technique ¹ ».

Malgré tout, il faut noter que pour le moment, l'État n'intervient que faiblement. Cette faiblesse de l'intervention de l'État s'observe également au niveau de l'édification des salles où, après la ferveur suscitée par la période révolutionnaire qui a permis l'édification des Centres Populaires de Loisirs et des Théâtres Populaires, ce fut un silence total jusqu'à ces dernières années où quelques édifices comme le CENASA, le Palais de la Jeunesse et de la Culture Jean Pierre Guingané de Ouagadougou, l'Espace Casimir Koné, le Palais de la

¹ Décret n°2007- 542/PRES/PM/MESSRS du Ouagadougou, le 06 septembre 2007 portant organisation du Ministère des Enseignements secondaire, supérieur et de la Recherche scientifique.

Culture de Bobo-Dioulasso et quelques salles de provinces (Salle Mahamoudou Ouédraogo de Ouahigouya par exemple) peuvent être inscrits à l'actif de l'État. L'espoir d'un sursaut des pouvoirs publics, de plus en plus sensibilisés à la nécessité d'investir dans le secteur des arts et de la culture, existe à travers la Politique Nationale de la Culture (PNC) adoptée en 2009 et qui prend en compte divers volets dont l'éducation artistique et l'édification des structures culturelles. Une réalisation effective des intentions affichées dans la PNC renforcerait la consommation artistique par les publics à travers le pays.

La fréquentation des festivals montre qu'il existe bel et bien un public des arts vivants. Mais un public qui n'est pas toujours entretenu et dont la participation active aux manifestations festivalières n'est pas toujours capitalisée pour en faire des consommateurs réguliers des productions artistiques.

Les festivals font preuve d'inventivité et d'originalité dans la quête du public. Cela s'explique par le fait que ces festivals sont en priorité destinés aux populations locales. Ils cherchent donc à les mobiliser par divers moyens. Ainsi, la déconcentration ou la décentralisation deviennent des voies bien indiquées.

Tous les festivals consacrent dans leur programmation une large place à la formation, ce qui fait d'eux des structures non permanentes de formation artistique. C'est cette volonté des responsables des festivals d'assurer la formation des artistes et des acteurs culturels qui a permis la création des premiers centres privés permanents de formation. En effet, le CFRAV (héritier de l'École de théâtre de l'UNEDO), l'École de Théâtre de l'ATB et le CDC sont respectivement des produits du FITMO, du FITD et des Rencontres Chorégraphiques Dialogues de Corps.

Avant la création de ces structures, ce sont les festivals, les ensembles artistiques et les centres culturels qui assuraient entièrement la formation des musiciens, des comédiens et des danseurs au Burkina Faso. Leur contribution à la formation a permis aux arts vivants de se développer, de se structurer et d'évoluer vers une professionnalisation de la pratique. Ces formations qui se poursuivent toujours s'imposent comme des compléments indispensables à l'action des structures permanentes de formation artistique. Il existe donc un lien étroit entre structures de formation et festivals dans le domaine des arts vivants au Burkina Faso.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

CHAPITRE II : STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS

VIVANTS AU BURKINA FASO

La formation artistique, dans le cas du Burkina Faso, n'est pas dispensée uniquement dans des structures spécialisées telles que les centres de formation ou les établissements d'enseignement artistique. Pendant longtemps, les ensembles artistiques, les rencontres culturelles et les centres de diffusion des arts ont servi de pôle à cette formation qui était faite sur le tas. Même si la première structure publique de formation date des années 1985 (INAFAC) et la première école artistique privée de 1990 (Ecole de théâtre de l'UNEDO), c'est seulement au cours de la dernière décennie que la formation artistique a connu une réelle structuration avec la création des centres de formation professionnelle dans plusieurs domaines des arts vivants.

Dans sa configuration actuelle, trois types d'offre de formation peuvent être identifiés dans le domaine des arts vivants au Burkina Faso. Il s'agit de la formation sur le tas, de la formation sous forme d'ateliers, de stages ou de sessions périodiques et la formation académique. Cette diversification des formes d'intervention permet de couvrir toutes les disciplines d'arts vivants existant au Burkina Faso et de renforcer la création artistique. Mais c'est surtout dans les domaines du théâtre, de la musique et de la danse contemporaine que l'action de formation s'est réellement développée.

Cette formation est organisée par les manifestations artistiques ou par les espaces culturels publics nationaux ou étrangers (INAFAC, ENAM, CCF), semi-publics (CDC) et privés (ATB, ECG, Centre Djeliya, Centre Siraba, etc.). Cependant, il est à noter que c'est au niveau du privé que l'offre de formation est plus importante.

1. TYPES DE FORMATION DISPENSES DANS LE DOMAINE DES ARTS VIVANTS

1.1. Le compagnonnage ou la formation sur le tas

Dispensé au sein des ensembles artistiques, ce type de formation est le plus ancien et le plus répandu. Il fonctionne sous le mode de formation continue associée aux activités de création et de diffusion des ensembles artistiques. Dans ce contexte, chaque création, chaque campagne de diffusion est une occasion de formation des nouveaux membres et de renforcement des capacités des plus anciens. La formation est assurée à la fois par les pairs et par les metteurs en scène ou les directeurs des groupes artistiques qui sont généralement mieux outillés que les autres. L'apprenant se choisit un « maître » qui est soit le metteur en scène au théâtre ou le chorégraphe en danse, soit le directeur de l'ensemble artistique (quelquefois c'est la même personne qui assure les deux tâches) qui lui sert de guide dans l'apprentissage du métier des arts. C'est à l'école de ce « maître » et sous l'aile protectrice de celui-ci qu'il sera formé, à la fois sur les fondements théoriques et pratiques de son art. Mais, à la différence d'une école de formation classique, c'est au contact de la réalité de terrain que se fait la formation.

Ce type de formation se rapproche beaucoup du système traditionnel d'apprentissage qui ne passe pas par des cours organisés dans un lieu de formation donné mais plutôt à travers l'initiation à la pratique.

Bon nombre d'artistes présents sur la scène burkinabè dans le domaine des arts vivants sont passés par cette initiation sur le tas avant d'avoir des opportunités de formation complémentaire sous forme d'ateliers, de stages ou de résidence de formation.

La formation sur le tas a l'avantage d'insérer directement les éléments formés dans un cadre de pratique artistique, ce qui résout du même coup la question de l'insertion professionnelle post-formation. Elle leur permet par ailleurs de disposer d'une expérience pratique de terrain, indispensable dans le domaine artistique où c'est à l'épreuve de la scène que l'on mesure la qualité des acquis.

Même si ses avantages sont indéniables, ce type de formation présente des insuffisances. Une de ses grandes limites est la faible base théorique des praticiens formés malgré les efforts déployés au sein des ensembles artistiques pour leur offrir un bagage théorique consistant. Le plus souvent, cette faiblesse est liée au niveau de formation initiale de certains apprenants comme le fait remarquer Jean-Pierre Guingané: « *Avec la première génération des comédiens du Théâtre de la Fraternité, la partie théorique était aussi assurée par le directeur de la troupe. Et cela marchait bien parce que les apprenants avaient un bon niveau intellectuel. La génération actuelle est souvent composée de semi analphabètes que la théorie n'intéresse pas.* ¹ ».

Quelle que soit la formation donnée, il est courant de rencontrer des praticiens, formés sur le tas, qui sont incapables de soutenir une analyse logique sur leur action ou sur les choix qu'ils opèrent. Cette limite peut constituer une réelle entrave à l'évolution professionnelle de ces artistes et limiter de façon drastique leur contribution au développement de leur art. Une formation n'est complète que lorsqu'elle arrive à articuler harmonieusement théorie et pratique, ce qui n'est pas toujours le cas dans la formation sur le tas.

¹ Entretien avec Jean-Pierre Guingané dans le cadre de ce travail de recherche

1.2. La formation sous forme de résidences, de stages, d'ateliers et de sessions

Cette offre de formation se présente sous deux formules distinctes dont la première se décline en ateliers ponctuels, organisés à l'occasion de manifestations culturelles ou en prélude à des créations artistiques. Ils font généralement partie des activités des structures de diffusion artistiques, mais leur programmation n'est pas régulière. A ce niveau, ce sont les festivals qui offrent le plus d'opportunités pour la tenue de ces formations. Ils permettent aux artistes locaux de bénéficier, en un temps généralement court, de l'expertise de techniciens professionnels ou d'artistes de grande renommée de passage dans le pays. C'est le cas des ateliers techniques organisés par les festivals ou par les structures culturelles à des occasions bien précises. Ces formations, qui interviennent de façon ponctuelle, répondent très souvent à des besoins spécifiques liés à des domaines précis (mise en scène, scénographie, apprentissage de certains instruments, régie son et lumière, administration culturelle, communication, etc.). Leur particularité est qu'elles n'ont pas un caractère permanent et ne peuvent pas faire l'objet d'une planification rigoureuse. En outre, dans cette forme d'intervention, l'apprentissage se fait par bribes et se caractérise parfois par l'absence d'une progression cohérente. Tous les festivals d'arts vivants organisés au Burkina Faso utilisent ce mode de formation. Les Récréatras ont adopté de façon spécifique les résidences comme mode de formation aboutissant à des créations artistiques.

La seconde formule de ce type de formation consiste en des séries d'ateliers réguliers programmées sur une période allant d'un à plusieurs mois, voire des années. Ces ateliers se déroulent souvent sous forme modulaire et se complètent pour aboutir, au bout du parcours, à la formation d'un profil déterminé. Cette démarche combine, pour sa réalisation, des ateliers d'initiation

et des ateliers professionnels de perfectionnement ou de création. Elle a l'avantage de permettre aux artistes professionnels inscrits à ces ateliers de choisir les modules de formation qui les intéressent en fonction de leurs moyens et de leur disponibilité. Ils peuvent ainsi prendre part à des sessions de formation tout en poursuivant normalement leur carrière professionnelle. Cette façon de procéder favorise la mise en œuvre des apprentissages dans les périodes entre deux sessions et permet ainsi de mesurer l'évolution opérée et les insuffisances à combler au niveau des stagiaires. L'école de théâtre du CFRAV a fonctionné sur ce mode de formation modulaire de 2003 à 2008 avant d'adopter le système de cours permanents et continus sur toute l'année.

1.3. La formation professionnelle de niveau supérieur

Là, il s'agit d'une formation organisée dans des structures de niveau supérieur (universités, écoles et instituts) et qui est couronnée par la délivrance d'un diplôme en fin de cycle. Ce type de formation est le plus récent dans le paysage culturel national. A l'heure actuelle, seules deux structures de formation peuvent être classées à ce niveau. Il s'agit de la filière Arts, Gestion et Administration Culturelles (AGAC)¹ de l'Université de Ouagadougou et du Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV)² de l'Espace Culturel Gambidi qui sont des structures spécialisées de formation dans le domaine des arts.

Il s'agit, dans les deux cas, de formation artistique de niveau supérieur, alliant la théorie à la pratique. Le but de cette formation supérieure est de doter

¹ Cette filière de l'Unité de Formation et de Recherche en Lettres, Arts et Communication assure une formation en arts (plastiques et dramatiques) et en administration et gestion culturelles. Le niveau de recrutement est le baccalauréat pour les sections d'arts et le DEUG pour la gestion et l'administration culturelles.

² Le CFRAV dispense une formation professionnelle en arts dramatiques. Les étudiants sont recrutés avec le niveau baccalauréat pour un cycle de trois ans de formation donnant droit à un diplôme.

les étudiants de savoir, savoir- faire et savoir- être artistiques. La formation de niveau supérieur est toujours organisée à partir de curricula ou de référentiels de compétences qui sont conçus pour permettre de former des praticiens ayant un profil précis.

A côté de ces deux structures, il y a la filière culturelle de l'Ecole Nationale d'Administration et de Magistrature (ENAM) qui forme des professionnels de l'administration culturelle. Cette formation ne porte pas spécifiquement sur les arts vivants même si certains professionnels formés (animateurs et conseillers culturels) peuvent, à leur sortie, se retrouver dans le domaine des arts vivants. Cette possibilité de connexion avec les arts vivants nous amène à classer la filière culturelle de l'ENAM dans la catégorie des structures professionnelles de formation.

2. CATÉGORISATION DES STRUCTURES DE FORMATION AU BURKINA FASO

Les structures de formation en arts vivants peuvent être réparties en quatre groupes selon leur nature et leur mode de fonctionnement : les structures permanentes consacrées essentiellement à l'activité de formation, les structures permanentes de diffusion assurant des activités de formation, les structures universitaires et professionnelles ainsi que les structures non permanentes comme les festivals qui organisent périodiquement ou occasionnellement des formations artistiques.

2.1. Les structures spécialisées de formation permanente en arts vivants

De toutes les structures permanentes de formation dans le domaine des arts au Burkina Faso, seulement cinq sont effectivement des structures permanentes spécialisées de formation relevant des arts vivants. Il s'agit du CFRAV, de l'Ecole de Théâtre de l'ATB, de l'INAFAC, du CDC et de la filière AGAC de

l'Université de Ouagadougou. Ces structures prennent en compte les besoins de formation en théâtre, en musique et en danse. Les autres sont soit des structures permanentes de formation administrative avec un volet culturel (ENAM), des structures de production ou de diffusion organisant des formations artistiques ou encore des manifestations culturelles périodiques qui intègrent la formation dans les arts vivants (CCF, CITO, Reemdoogo, Centre Djeliya, Centre Désiré Somé, etc). Elles n'ont donc pas le même statut que les structures permanentes ayant des programmes continus de formation.

La première structure de formation à vocation professionnelle qui a été mise en place est l'Institut National de Formation Artistique et Culturelle (INAFAC). Créée par l'État au cours de la période révolutionnaire sous l'appellation d'«Académie populaire des arts», cet institut avait pour mission la formation artistique et professionnelle dans les métiers de la musique. Malheureusement, l'évolution en dents de scie qu'elle a connue ne lui a pas permis de jouer pleinement un rôle de structure majeure de formation des artistes au Burkina Faso.

La naissance de l'École de théâtre de l'UNEDO dans les années 90 a marqué un tournant décisif dans l'évolution des arts vivants et de la formation artistique au Burkina Faso. Première structure privée permanente d'enseignement artistique au Burkina Faso, cette école a évolué pour devenir actuellement le Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV), le seul centre privé de formation certificative en arts vivants dans le pays.

Il faut rappeler qu'avant la création de cette structure, au niveau de la formation théâtrale, ce sont les ensembles artistiques qui avaient la charge de former leurs éléments. Compte tenu des calendriers souvent chargés qui contraignaient ceux-ci à naviguer entre création, diffusion et recherche de financement, la formation ne se faisait, la plupart du temps, que sur le tas. Seuls

les comédiens qui étaient passés par la faculté des Lettres de l'Université de Ouagadougou pouvaient se prévaloir d'une base théorique que venaient renforcer les connaissances pratiques acquises au sein des troupes.

L'exemple de l'école de théâtre de l'UNEDO a instruit les artistes des autres domaines artistiques. C'est ainsi que, sur initiative de deux danseurs professionnels burkinabè dont un ancien stagiaire de l'école de théâtre, le Centre de Développement Chorégraphique (CDC), consacré à la danse contemporaine, a été créé en 2006. Ce centre, qui s'est fixé pour objectif essentiel de former les professionnels du secteur de la danse, est venu enrichir le secteur de la formation dans les arts vivants au Burkina Faso.

A côté de ces structures de formation de niveau supérieur ou professionnel, il existe des structures plus modestes qui forment dans les arts vivants. C'est le cas de l'école de formation de l'ATB qui dispense, depuis plus d'une décennie, une formation en arts dramatiques à des jeunes scolaires et non scolaires. Les formations sont organisées sous forme de « cours de soir » pour prendre en compte le rythme scolaire. Elle est essentiellement une formation de base visant à leur faire acquérir, en deux ans, les techniques élémentaires de la pratique théâtrale.

En tant que moyens de consécration des artistes et des arts, ces structures de formation permanentes constituent des pôles de référence. Il est donc indispensable qu'elles renforcent leur implantation en développant un lien cohérent entre leur fonctionnement, les demandes identifiées, les contextes dans lesquels elles évoluent et les orientations qu'elles se fixent. Bien orientées et bien structurées, ces structures de formation contribueront indéniablement au développement artistique et culturel à l'échelle locale, régionale, nationale ou même internationale.

2.2. Les structures de production et de diffusion assurant des formations en arts vivants

Ce sont des structures comme le Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou (CITO), le Jardin de la Musique REEMDOOGO et les Centres Culturels Français (CCF) installés au Burkina Faso. Ces entités, dont la vocation n'est pas uniquement la formation, développent cependant d'intéressantes activités de formation qui participent au renforcement des arts vivants au Burkina Faso.

Parmi ces structures, les centres culturels français, devenus aujourd'hui instituts français, ont été les premiers à œuvrer dans le domaine de la formation où ils sont restés pendant des décennies les seuls centres de référence.

Les instituts français sont des établissements administratifs «...à vocation culturelle et pluridisciplinaire appartenant à un réseau dense et dynamique d'environ 437 établissements (centres culturels, instituts et alliances françaises) implantés dans environ 150 pays à travers le monde¹». Le Burkina Faso abrite deux instituts français qui sont l'Institut Français Georges Méliès (CCFGM) de Ouagadougou et l'Institut Français Henri Matisse (CCFHM) de Bobo-Dioulasso. Les objectifs essentiels de ces centres culturels sont la promotion de la culture française, des cultures des pays d'accueil et le développement des échanges culturels entre la France et les pays partenaires.

Au nombre des actions développées pour l'atteinte de ces objectifs figure, en bonne place, la formation artistique et culturelle. Les CCF disposent pour cela d'infrastructures et d'équipements bien adaptés. L'approche adoptée par ces centres dans la formation artistique laisse percevoir deux niveaux d'intervention.

¹Célestin Zongo. Contribution de la coopération entre la République française et le Burkina Faso à la promotion artistique et culturelle au Burkina Faso : l'exemple du Centre Culturel Français Georges Méliès de Ouagadougou. Université de Ouagadougou : mémoire de maîtrise, 2005, p.16

Il s'agit, d'une part, des formations initiées par les centres culturels eux-mêmes et d'autre part, des appuis apportés à des artistes pour des formations se déroulant dans l'enceinte des centres culturels ou ailleurs. Les ateliers organisés dans ces lieux sont en grande partie des ateliers ponctuels, mais il existe aussi des formations programmées tout au long de l'année. Sans être des structures exclusivement consacrées à la formation, la contribution des centres culturels à la formation des artistes et du public du spectacle vivant est immense. Yves Olivier, ancien directeur du CCF-GM, affirme que « *le domaine du spectacle vivant constitue l'axe majeur de l'action culturelle du CCF-GM*¹ ». C'est fidèle à cette vocation que les CCF au Burkina Faso collaborent étroitement avec les acteurs du pays et leur apportent un soutien dans la réalisation des manifestations et des activités de formation. Le CCF-GM a hébergé l'Ecole de théâtre de l'UNEDO durant ses premières années d'existence. En général, les CCF organisent ou accueillent des formations dans le cadre des festivals (FITMO, Jazz à Ouaga, Dialogues de Corps, Yeleen, Waga Hip Hop, etc.), sous forme de résidences de création ou de façon ponctuelle, selon les opportunités offertes.

Le lancement en 1996 du Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou (CITO), financé par la coopération norvégienne², a renforcé la formation artistique grâce à l'organisation d'ateliers de formation au profit des artistes du théâtre. Le CITO est une structure culturelle qui s'est fixée pour vocation de rassembler les artistes exerçant dans des disciplines diverses. De ce fait, « *sont membres du CITO des comédiens, des metteurs en scène, des musiciens, des chorégraphes, des conteurs, des scénographes, etc, tous motivés*

¹Célestin Zongo, *Op. Cit.* p. 43

² Le CITO est particulièrement soutenu par la NORAD (Agence de coopération Norvégienne) dont le financement a permis la réalisation du projet « Théâtre Action 2+ ».

par la conviction que l'union dans la diversité peut être un moteur de vitalité artistique pour un développement culturel véritable au Burkina Faso¹».

Bien que le CITO ne soit pas un centre de formation, il organise des ateliers et des sessions de formation artistiques. Trois formules sont adoptées à cet effet.

En premier lieu, ce sont les formations qui interviennent en prélude à des créations. Ainsi, toutes les créations majeures du CITO sont précédées de stages de formation au profit des comédiens sélectionnés.

La seconde formule consiste en des formations modulaires qui concernent un groupe d'artistes en trois sessions de trois à six mois chacune. Ces formations sont toujours conclues par des spectacles qui sont joués dans les établissements scolaires.

Enfin, la dernière formule est une formation initiale donnée aux comédiens débutants des compagnies membres du CITO. De 2002 à 2008, plusieurs stages et ateliers ont été organisés au profit des artistes burkinabè et de la sous région, sous la direction d'une vingtaine de techniciens du Burkina Faso, de la Norvège, de la Suisse et de la France. Ces stages ont porté sur le jeu d'acteur, la mise en scène, l'administration culturelle, la danse, l'improvisation au théâtre, la production, la composition musicale, la direction d'acteur et le théâtre de marionnettes.

A l'image du CITO qui est le fruit d'un partenariat culturel associatif entre la Norvège et le Burkina Faso, le Jardin de la Musique Reemdoogo, créé en 2004, est le produit de la coopération décentralisée entre la ville de Ouagadougou et celle de Grenoble en France. Sa réalisation a impliqué, outre ces deux communes, le ministère en charge de la culture du Burkina Faso, qui en

¹CITO. Document de présentation officielle. 2008

assume la tutelle administrative, l'ONG Culture et développement et la Régie 2C qui se sont chargés de la conception, de la mise en œuvre et de la coordination du projet.

Reendoogo est un établissement communal rattaché à la commune de Ouagadougou mais disposant d'une autonomie de gestion. Son personnel est essentiellement composé d'agents publics mis à disposition par la commune.

Le Jardin de la Musique Reendoogo est une tentative de réponse aux nombreuses difficultés matérielles et organisationnelles que rencontrent les acteurs du monde de la musique au Burkina Faso. Difficultés qui sont de plusieurs ordres et dont les principales sont le manque d'instruments, l'absence de lieux de répétition, l'insuffisance de structures de diffusion et de formation ainsi que l'inexistence de lieux d'enregistrement accessibles.

L'objectif principal du Jardin de la Musique Reendoogo est de «*contribuer au processus de structuration de la filière musicale en proposant un dispositif complet d'accompagnement des jeunes musiciens et des acteurs du secteur.*¹» Il compte ainsi apporter des solutions à ces multiples contraintes qui freinent l'élan des acteurs du secteur de la musique. C'est pourquoi son action s'inscrit dans une logique de projet articulé autour de deux axes principaux :

- favoriser le développement des pratiques musicales, en mettant à la disposition des musiciens une infrastructure généraliste ;
- aider à la professionnalisation des musiciens et des acteurs de la filière, en servant de structure d'accompagnement des jeunes musiciens.

Les activités de Reendoogo couvrent quatre domaines qui sont l'information à travers le centre de documentation professionnelle sur le secteur musical et les métiers de la musique, la formation initiale et professionnelle par

¹Entretien avec Emmanuel Kouela, directeur du Jardin de la Musique Reendoogo

la tenue de séminaires et des conférences portant sur les pratiques instrumentales et vocales aussi bien que sur les métiers de la musique et de la scène, la création et enfin la diffusion. Les formations données par le Jardin de la Musique sont orientées à la fois en direction des artistes professionnels, des artistes émergents, des managers d'artistes et de la petite enfance. Elles se déroulent sous forme d'ateliers et de sessions de formation. Reemdoogo est l'une des rares structures qui assure à la fois la formation des acteurs de la musique moderne et traditionnelle au Burkina Faso.

En plus de ces structures dont l'activité première n'est pas la formation mais qui mènent d'importantes activités de formation, il existe des cadres de formation générale comme les structures universitaires et les écoles professionnelles qui assurent à travers leurs filières spécialisées une formation des acteurs culturels.

2.3. Les structures universitaires et professionnelles publiques de formation artistique et culturelle

Au niveau des structures universitaires et des écoles professionnelles de l'État, deux institutions développent des activités de formation qui concernent le domaine des arts vivants. Il s'agit de l'Université de Ouagadougou et de l'Ecole Nationale d'Administration et de Magistrature.

À l'Université de Ouagadougou, le département de Lettres Modernes de l'UFR/LAC est l'un des premiers cadres d'enseignement des arts vivants. À partir de l'année de Licence, les étudiants qui le souhaitent optent pour une spécialisation en arts du spectacle. Les principales matières enseignées portent essentiellement sur le théâtre : histoire du théâtre, théâtre et société, sémiologie du théâtre, mise en scène théâtrale, sociologie du théâtre, etc. L'enseignement qui y est dispensé est essentiellement théorique mais quelquefois, les cours sont accompagnés d'exercices pratiques de mise en scène ou de critique de spectacle.

Les étudiants en sortent dotés de connaissances théoriques très utiles pour ceux qui souhaitent pratiquer une activité artistique.

Il existe également dans cette même Unité de Formation et de Recherche, un autre cadre de formation dans les arts. Il s'agit de la filière Arts, Gestion et Administration culturelles (AGAC), une structure permanente qui forme les professionnels dans les domaines des arts et de l'administration culturelle. Elle a été créée pour œuvrer à la professionnalisation des métiers des arts et de la culture. À la différence du département de Lettres Modernes qui dispense un enseignement général et essentiellement théorique, le département AGAC cible son action sur les différentes compétences nécessaires aux praticiens, aux administrateurs et aux gestionnaires culturels. Le recrutement se fait sur test ouvert aux étudiants titulaires d'un baccalauréat pour les sections Arts (arts dramatiques et arts plastiques) et à ceux titulaires d'un DEUG pour la section Gestion et Administration culturelles.

L'École Nationale d'Administration et de Magistrature (ENAM) est une école de formation professionnelle dont la vocation première est de former les agents de l'administration publique du Burkina Faso. Cette école a élargi son champ de compétence en ouvrant une filière de formation destinée aux acteurs culturels. Ainsi, depuis l'année académique 2005-2006, certains cadres et agents du Ministère en charge de la culture sont formés à l'ENAM.

Les agents formés à l'ENAM proviennent du Ministère de la Culture, de structures privées et de collectivités locales. L'admission à l'ENAM se fait par voie de concours professionnel pour les agents de l'administration publique, de concours direct pour les entrants à la Fonction publique et par inscription sur titre pour les agents provenant des collectivités locales ou des structures privées.

Au niveau de la filière culturelle, il y a trois sections qui peuvent être en lien direct avec les arts vivants. Il s'agit des conseillers des affaires culturelles,

des assistants des affaires culturelles et des animateurs des affaires culturelles dont le rôle sur le terrain peut les conduire à administrer, gérer ou animer des activités artistiques. Ces sections relèvent toutes de la gestion et de l'administration culturelles, qui constituent un maillon important de la chaîne de structuration des arts du spectacle. De leur dynamisme dépend l'efficacité de la gestion des projets et entreprises culturelles.

La formation à l'ENAM vise à doter l'administration publique de cadres et d'agents compétents en gestion et animation culturelles. Les programmes spécifiques de formation des administrateurs culturels sont surtout orientés vers les capacités de gestion et de management.

2.4. Les structures non permanentes de formation

Elles sont constituées des manifestations périodiques ou ponctuelles qui prennent en compte le volet formation. Ces manifestations sont nombreuses et ont constitué, durant des années, les cadres privilégiés de formation des artistes au Burkina Faso.

Pendant longtemps, au Burkina Faso, ce sont les ensembles artistiques qui ont eu la charge quasi exclusive de la formation des artistes et des gestionnaires des structures artistiques et culturelles. Exception faite de quelques rares artistes qui ont eu des opportunités de formation à l'extérieur du pays ou à l'Université de Ouagadougou en option Arts du spectacle, la grande majorité des artistes entraient totalement novices dans les troupes et compagnies où ils apprenaient les métiers des arts du spectacle par la pratique quotidienne. C'est par ces moyens que les ensembles tels que le Théâtre de la Fraternité, l'Atelier Théâtre Burkinabè, la Troupe Bonogo de la Maison des Jeunes ont permis aux jeunes de se former à la pratique artistique. Ces troupes pionnières ont fait œuvre utile dans le domaine en ouvrant les voies aux générations suivantes. Elles ont joué un rôle de promoteur des arts vivants en œuvrant à la formation des artistes, à la

création et à la diffusion des spectacles. La formation se faisait au même moment que la création et la diffusion. Elle se faisait sur le tas pour la simple raison que *«les écoles de formation sont assez rares en Afrique. Et quand elles existent, elles sont rarement «branchées» sur le milieu professionnel. De ce fait, beaucoup d'artistes se forment sur le tas, au sein des troupes existantes, jusqu'à avoir une pratique suffisante pour être considérés comme professionnels¹»*. Cette observation était non seulement juste pour le théâtre, mais aussi pour toutes les autres disciplines artistiques relevant des arts vivants.

Indépendamment des ateliers et des stages ponctuels, certaines troupes et compagnies ont initié des formations continues pour leurs membres, mais aussi pour tous ceux qui désirent être initiés au théâtre, à la danse ou à la musique. C'est l'exemple de la compagnie Théâtre Evasion de Ildevert Medah qui organise une formation dénommée Atelier permanent de formation en théâtre. Cette formation, destinée aux amateurs qui désirent s'initier au théâtre, s'étale sur deux ans. Elle comporte trois modules essentiels qui sont l'expression corporelle, le jeu d'acteur inspiré de la commedia dell'arte et le jeu de l'acteur inspiré de Grotowski et de Stanislavski. Les formations données au sein des troupes sont complétées par les ateliers organisés à l'occasion des festivals.

Presque tous les festivals d'arts vivants ont inscrit dans leurs objectifs la formation et la professionnalisation des artistes. Ceux qui ne le mentionnent pas explicitement le traduisent de façon concrète dans leur programmation. Pendant des décennies, les formations données dans ce cadre ont été les seuls moyens utilisés, à côté du travail pratique au sein des compagnies, par les directeurs des

¹Jean-Pierre Guingané. *Comédiens au Burkina Faso: quel statut? Quelle évolution?*. pp. 33-34 in Notre Librairie N° 162, P.34.

troupes, pour améliorer le niveau de connaissances théoriques et pratiques de leurs membres. Cette pratique reste actuelle malgré la création de structures professionnelles de formation artistique comme le Centre de Développement Chorégraphique ou le Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants. Cela, parce que les structures de formation permanente ne sont pas assez nombreuses et ne disposent pas, pour l'instant, de capacités suffisantes pour accueillir tous les artistes. En outre, l'assiduité exigée des stagiaires et la durée de la formation (trois ans au CFRAV) ne favorisent pas la participation de certains artistes déjà en activité. Enfin, notons que la formule atelier de formation est plus flexible et plus adaptée à ceux qui n'ont pas toujours le temps de suivre une formation de longue durée.

Les formations proposées par les structures non permanentes visent à répondre, de façon pratique, aux besoins les plus pressants des artistes. Les festivals sont des occasions qui permettent de réunir à la fois des compétences diverses (professionnels du théâtre, de la marionnette, de la musique, de la danse, techniciens, administrateurs ou opérateurs culturels). En demandant à certains d'entre eux d'animer, dans leur domaine de compétences, des ateliers d'initiation pour les débutants et des ateliers de perfectionnement pour les professionnels, ils créent des opportunités de formations diversifiées que ne peuvent pas offrir des structures permanentes de formation. Ces formations viennent en complément à ce qui est fait au niveau des ensembles artistiques. Cependant, elles ne peuvent pas remplacer les formations données au sein des structures de formation qui sont des activités plus structurées et obéissant à des programmes ou des référentiels de compétences bien précis. Ces formations ponctuelles constituent des moyens très utilisés dans un contexte où l'offre de formation reste limitée. Les résidences de création participent aussi de cette démarche.

Ces résidences de création ont été, des décennies durant, des activités associées aux festivals au Burkina Faso. Elles n'avaient pas une existence autonome jusqu'à ces dernières années où elles ont commencé à se développer en dehors des périodes de festivals. Certaines d'entre elles, à l'image des Récréatras, ont engendré des festivals.

Les résidences de créations sont des activités portées par un projet artistique qui se fixe pour but la création d'un spectacle en prélude à un festival ou à une tournée. Elles permettent aux artistes de se mettre dans les conditions de quiétude et de concentration nécessaires à la réalisation de leurs projets artistiques. Elles intègrent la formation à tous les niveaux du processus, allant de l'écriture à la création et à la diffusion.

Ce sont avant tout des occasions de formation comme le montrent les Récréatras qui regroupent dans le même temps artistes-comédiens, metteurs en scène et auteurs dramatiques. Elles prennent une dimension professionnelle et fonctionnent comme les sessions organisées par certaines structures permanentes de formation. Elles sont des structures non permanentes de formation et de création artistique dont la contribution au développement de la pratique artistique est louable même si elles possèdent des limites en matière de formation initiale.

Dans un contexte comme celui du Burkina Faso, caractérisé par une insuffisante prise en compte des disciplines artistiques dans les programmes d'enseignement et par un nombre très limité de structures permanentes de formation professionnelle, les ateliers et stages organisés par les structures et les résidences de création contribuent à donner aux débutants le goût des arts et aux amateurs avancés ainsi qu'aux professionnels les moyens de leur consécration. Les regroupements constituent avant tout des occasions de rencontres, d'échanges, de découvertes et d'acceptation de soi et des autres. En apprenant le

métier artistique, l'individu apprend en même temps à être humain. Bien que leur durée demeure limitée, comparativement au temps que les artistes stagiaires passent dans les écoles professionnelles, leur contribution à la formation des artistes et du public du spectacle vivant est particulièrement importante.

L'existence, bien que récente, des structures de formation permanente, a permis de donner un contenu plus cohérent et plus professionnel aux formations dispensées dans le domaine artistique. Certaines de ces structures accueillent des stagiaires et des étudiants en provenance de nombreux pays africains et européens et sont créditées d'une grande qualité de travail. C'est ce qui permet au Burkina Faso d'être considéré comme un des pays de référence en matière de formation artistique sur le continent africain. L'action des différentes structures est complétée par celle, au quotidien, des structures non permanentes comme les festivals, les résidences de création et les troupes écoles qui sont les plus accessibles sur l'ensemble du territoire national.

Les structures professionnelles de formation artistique ne se rencontrent que dans les villes de Ouagadougou et de Bobo-Dioulasso. Malgré leur faible nombre, ces structures offrent des opportunités de formation aux professionnels des arts du spectacle. Leur grande insuffisance se situe non seulement au niveau de leur concentration dans la capitale du pays mais aussi dans la faible prise en compte des arts traditionnels.

L'inexistence de structure de formation professionnelle consacrée à la musique et à la danse traditionnelles en est une illustration. Une des raisons de cette situation pourrait résider dans le fait que la formation artistique par le canal des écoles est une pratique importée, car la formation des musiciens traditionnels a toujours été menée au sein des ensembles artistiques à travers la pratique quotidienne.

Après cette analyse des types de formation et des différentes catégories de structures de formation qui existent dans le pays, ne serait-il pas opportun de porter notre regard sur les objectifs des structures de formation en arts vivants au Burkina Faso?

3. OBJECTIFS ET ORGANISATION DES STRUCTURES DE FORMATION

La vocation des structures de formation en arts vivants est de parvenir à un développement des arts au Burkina Faso. Les programmes de formation mis en œuvre devraient conduire à ce résultat. Pour mieux apprécier leur action, il serait intéressant de connaître les objectifs qu'elles se sont fixés ainsi que l'organisation administrative et pédagogique mise en place pour les atteindre.

3.1. Les objectifs des structures de formation

Les structures de formation en arts vivants ont en commun l'ambition de contribuer au développement de la pratique artistique au Burkina Faso. Chacune d'elles se déploie dans un domaine précis des arts vivants. Les formations concernent deux catégories de publics cibles : d'une part, les praticiens travaillant à la professionnalisation et au perfectionnement de leur art et, d'autre part, les jeunes désirant s'initier aux pratiques artistiques dans les différents domaines des arts vivants.

En effet, pendant que le CDC se donne pour mission de développer des activités de formation des professionnels et d'initiation des jeunes aux arts chorégraphiques, le CFRAV s'emploie à former des professionnels des arts dramatiques, l'ATB travaille à l'initiation des jeunes au théâtre et l'INAFAC assure une formation initiale et de renforcement dans la pratique de la musique. Dans le même temps, la section AGAC de l'Université de Ouagadougou œuvre à la formation de professionnels de haut niveau, capables d'assurer

l'administration, la gestion, la production et la formation dans le domaine des arts vivants. Dans la perspective de l'introduction de l'enseignement artistique dans le système scolaire, surtout au secondaire, la filière AGAC pourrait jouer un rôle primordial en mettant à la disposition des établissements publics et privés des professionnels formés dans le domaine des arts.

Les structures de formation, en plus des initiations et des formations professionnelles qu'elles organisent, s'investissent également dans la recherche et la promotion, comme le précise le CDC qui se veut *“un outil de participation au développement de la recherche et à la promotion de la danse, tout en servant de cadre de ralliement des danseurs, chercheurs et amateurs de la danse contemporaine au Burkina Faso¹”*.

3.2. L'organisation administrative et pédagogique des structures de formation

Au niveau administratif, les structures de formation obéissent à des structurations différentes selon leur statut (public ou privé). Ainsi, lorsque les structures sont étatiques à l'exemple de l'INAFAC ou de la filière AGAC de l'Université de Ouagadougou, leurs responsables sont des travailleurs du secteur public, nommés par la hiérarchie administrative. Les centres privés de formation comme le CFRAV, le CDC ou l'Ecole de Théâtre de l'ATB sont pilotés par des artistes qui, la plupart du temps, en sont les initiateurs.

À la tête de chacune de ces structures, publique ou privée, se trouve un directeur entouré d'un personnel administratif permanent et d'une équipe pédagogique composée d'enseignants permanents et de vacataires.

Les programmes correspondent aux besoins en formation des artistes (professionnels ou en voie de professionnalisation) ainsi que des jeunes

¹ Livrets programme et rapport du Festival Dialogues de Corps 2006

amateurs. Ils combinent cours théoriques, enseignements techniques, ateliers d'improvisation dans les domaines de la danse contemporaine, de la danse traditionnelle, du hip hop, du moderne-jazz, du jeu d'acteurs, de la formation du comédien, de la formation de metteurs en scène, de la direction d'acteur, de la diction, de la voix, de la musique... pour les praticiens et des cours d'administration culturelle, de gestion des entreprises culturelles, de politiques culturelles pour les métiers de gestion et d'administration culturelles.

L'offre de formation structurée en arts vivants au Burkina Faso cherche à répondre aux besoins d'initiation des jeunes, de professionnalisation des acteurs du secteur et aux exigences du domaine des arts marqué par des transformations rapides avec l'ouverture de plus en plus marquée sur l'extérieur. Cependant, il faut relever que cette offre de formation structurée reste limitée à quelques pratiques comme le théâtre, la musique, la danse et l'administration culturelle. Elle porte essentiellement sur les pratiques artistiques (comédien, danseur, instrumentiste, chorégraphe, metteur en scène, etc.). L'offre existante ne couvre pas pour l'instant les métiers techniques (scénographe, régisseur son et lumière, etc.). En outre, l'intégration des nouvelles technologies reste limitée à l'initiation informatique et à l'utilisation de la vidéo quand elles sont prises en compte. Quel que soit le type de formation considérée (continue, permanente, académique, ponctuelle), elle contribue à l'initiation et au perfectionnement dans les arts vivants.

CHAPITRE III : PRÉSENTATION DES PRINCIPAUX FESTIVALS ET STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS VIVANTS

Le besoin d'analyser l'impact des festivals sur le développement socio-économique du pays nous impose le choix de manifestations possédant de solides assises sociales et économiques. C'est la raison pour laquelle les festivals régionaux et nationaux, qui ne possèdent pas une audience internationale et dont la programmation ne concerne que les ensembles artistiques locaux, ainsi que les festivals internationaux relativement récents ou de petite taille, n'ont pas été retenus dans le corpus. Dans la même logique, un festival national comme la Semaine Nationale de la Culture qui mobilise pourtant une foule d'artistes à chaque édition, n'est pas pris en compte.

Quant aux structures de formation en arts vivants, celles prises en compte dans ce corpus sont des structures permanentes possédant un programme régulier de formation dans les arts vivants. Partant de là, les structures de diffusion assurant des formations ainsi que les structures non permanentes ne sont pas retenues bien que leur action au niveau de la formation soit appréciable.

1. PRÉSENTATION DES PRINCIPAUX FESTIVALS D'ARTS VIVANTS

Les festivals composant le corpus sont ceux dont la programmation prend en compte les ensembles artistiques nationaux, africains et extra-africains, ce qui leur confère une audience nationale et une envergure internationale. Ce sont des manifestations culturelles organisées par des promoteurs non étatiques et reflétant la diversité des festivals d'arts vivants qui existent au Burkina Faso. Elles ont un fort ancrage socio-économique et culturel dans leur espace de réalisation. Outre le souci de prendre en compte les différents domaines des arts

vivants, les critères de régularité, de solidité et de représentativité ont guidé notre choix. Au total, neuf festivals sont pris en compte dans ce corpus. Il s'agit notamment du Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD), du Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO) et des Rencontres Panafricaines d'Écritures et de Créations Théâtrales (RÉCRÉATRALES) pour ce qui est du théâtre, du Festival YELEEN pour le conte, du Festival International des Masques et des Arts de Dédougou (FESTIMA) pour la danse traditionnelle des masques, des Rencontres Chorégraphiques Dialogues de Corps (DDC) en danse contemporaine, des Festivals Jazz à Ouaga (JAO) WAGA HIP HOP en musique moderne et enfin des Nuits Atypiques de Koudougou (NAK), un festival pluridisciplinaire. Ils sont localisés dans quatre villes (Ouagadougou, Bobo-Dioulasso, Koudougou et Dédougou) de quatre régions différentes du pays (le Centre, les Hauts-Bassins, le Centre-Ouest et la Boucle du Mouhoun). Notre présentation ciblera les traits caractéristiques des festivals considérés.

1.1. Le Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD)

Créé en 1988, à l'occasion du 10^e anniversaire de l'Atelier Théâtre Burkinabè (ATB), le FITD a regroupé au cours de sa première édition, quatre pays qui ont donné une dizaine de représentations à Ouagadougou. Conçu sous la forme d'une fête foraine, le FITD rassemble à la fois des troupes professionnelles et des troupes d'amateurs. Sa programmation intègre des pièces théâtrales d'auteur, des créations collectives, des ateliers de formation ou de création, des concours de théâtre-forum, des carrefours, des tables-rondes, des sorties vers des villages et des animations diverses.

Pour son fondateur, « *le FITD est par excellence le rendez-vous de la fraternité des artistes africains et des artistes des pays du Nord qui croient que le changement social n'a pas de bornes et que, ici comme là-bas, quelque chose*

reste à faire pour que notre société soit plus humaine et plus juste. Ce laboratoire de l'intégration africaine a servi de matrice à la conception et au mûrissement de nombreux projets de créations, de tournées, de festivals qui ont vu le jour à la faveur des différentes éditions du FITD¹». Ce festival est donc né de la volonté de l'ATB de susciter une synergie sous régionale, puis mondiale au profit du théâtre pour le développement. Son directeur rappelle à ce propos que le festival a été créé pour permettre aux artistes de disposer d'un cadre de rencontres et d'échanges afin de faciliter la collaboration et de promouvoir le théâtre pour le développement.

Le FITD est organisé sous la direction de Prosper Kompaoré, son directeur- fondateur assisté d'un administrateur- gestionnaire et d'un responsable en management.

Au fil des années, le FITD est devenu un festival populaire. En effet, avec une moyenne de 400 spectateurs par représentation et environ 26 885 personnes touchées à chaque édition, le FITD est un festival qui mobilise des foules. Cela montre un intérêt marqué des populations pour les activités artistiques. C'est probablement ce qui suscite l'engouement des troupes professionnelles et d'amateurs à chaque édition du festival.

¹Prosper Kompaoré. *Le mot du président*, feuillet de présentation des pièces théâtrales programmées au CCF-GM à l'occasion du FITD 2008.

Le fait de coupler le FITD avec d'autres manifestations culturelles, comme le Concours Artistique du Primaire de Ouagadougou (CAPO) destiné aux jeunes ou le Concours de Théâtre Forum (CTF) qui met en compétition les troupes pratiquant le théâtre-forum, permet de mobiliser à la fois le public populaire des quartiers voisins et le public scolaire. Tout cela favorise une grande affluence qui donne au festival un air de fête populaire même si cela n'a pas toujours une grande répercussion sur les recettes des spectacles. Le CTF se déroule en espace ouvert et l'accès est libre pour le public.

Le FITD ne s'impose pas systématiquement un thème d'édition mais chaque édition, depuis 2000, prévoit dans sa programmation un colloque, une table-ronde ou des conférences publiques qui sont des occasions d'échanges et de réflexion sur des sujets d'intérêt comme *la coopération culturelle pour le développement par le théâtre (en 2000)*, *la communication pour le développement : le rôle des arts du spectacle (en 2002)*, *le théâtre et la lutte contre la pauvreté (en 2004)*, *Théâtre et culture démocratique (en 2006)* ou encore *le théâtre africain à la conquête de son public à l'édition 2008*. Ces échanges réunissent spécialistes, universitaires, artistes et public autour d'un même objectif qui est celui d'œuvrer à la promotion de la culture, des arts et du développement en Afrique.

1.2. Le Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou/ Festival des Arts du Burkina (FITMO/FAB)

C'est une action concertée entre l'Union des Ensembles Dramatiques de Ouagadougou (UNEDO) et le Centre Burkinabè de l'Institut International du Théâtre (CB-IIT) qui a permis la création en 1989 du festival UNEDO/CB-IIT. Au moment de la création du festival, l'UNEDO comptait six troupes membres qui étaient l'Atelier Théâtre Burkinabè (ATB), l'Ensemble Artistique de la Radio Télévision du Burkina (EARTB), le Théâtre de la Fraternité (TF), la Troupe

Bonogo de la Maison des Jeunes et de la Culture de Ouagadougou (Bonogo MJCO), le Groupe de Promotion Théâtrale (GPT) et l'Ensemble Artistique du Génie Militaire de Ouagadougou (EAGEMO). C'était la première fois que des associations d'artistes prenaient elles-mêmes la responsabilité de créer, au Burkina Faso, un cadre de rencontres et d'expressions artistiques destiné en priorité aux artistes africains, mais ouvert aux productions des autres continents.

Le Festival UNEDO, devenu FITMO puis FITMO/FAB, s'est fixé comme but essentiel la promotion de la pratique artistique en Afrique. Il jouit d'une reconnaissance juridique et institutionnelle de l'État burkinabè et est régi par des textes statutaires qui déterminent son mode organisationnel et son fonctionnement. Les statuts du FITMO stipulent que ce festival est créé conformément à la loi 10/92/ADP du 15 décembre 1992 portant liberté d'association au Burkina Faso. Ce festival est une association culturelle à but non lucratif, apolitique et non confessionnelle. Son siège est fixé à Ouagadougou et la durée de l'association est illimitée. C'est une association ouverte aux troupes burkinabè, quel que soit leur domaine artistique (théâtre, danse, marionnette ou musique), qui en acceptent les conditions de participation même si, dans la pratique, la prédominance des troupes théâtrales en a fait un festival de théâtre.

Dans sa structuration, le FITMO est composé de quatre organes qui sont :

- un conseil d'administration dont les membres sont le président de l'UNEDO, le président du CB-IIT et les directeurs des troupes membres de l'UNEDO. Le président du CB-IIT en est le président. Il se réunit une fois l'an au moins et est compétent pour toute question relative à l'orientation artistique du FITMO ;
- un comité exécutif qui a à sa tête un président qui est le président du Centre Burkinabè de l'Institut International de Théâtre et dont

les membres sont le directeur du festival et un représentant du comité artistique international. Le comité exécutif est la structure permanente de gestion du FITMO ;

- un comité artistique international qui comprend sept membres dont deux personnalités artistiques burkinabè, deux personnalités artistiques africaines, deux personnalités artistiques non africaines et le directeur du festival. Il se réunit deux fois à l'occasion de chaque édition du festival. Une première fois pour examiner la programmation proposée par la direction et une seconde fois pour faire le bilan artistique de l'édition ;
- une direction qui est composée d'un directeur nommé par le conseil d'administration, d'un responsable financier, d'un responsable des programmes, d'un responsable à la technique et d'un responsable aux relations publiques. Elle a compétence pour concevoir et réaliser chaque édition du festival. Outre ces quatre collaborateurs, le directeur peut, en fonction des besoins, s'attacher les services de toute personne dont il juge la compétence utile à la réussite du FITMO. Le directeur gère les affaires courantes du FITMO et représente le festival en toutes circonstances. La direction rend compte de sa gestion au conseil d'administration.

Depuis 1998, le FITMO est organisé par l'Espace Culturel Gambidi de Jean-Pierre Guingané, qui lui a ainsi permis de survivre et de se développer malgré la léthargie dans laquelle est plongée l'UNEDO qui lui avait servi de berceau.

De 1989 à 2007, le festival a connu d'importantes mutations dont les plus marquantes sont son ouverture à la marionnette en 1992, son premier

changement de dénomination en 1994 pour devenir Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO) et en 2007, son ouverture à tous les arts, suivie du second changement d'appellation, pour prendre en compte cette nouvelle dimension du festival, sous la dénomination de Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou/ Festival des Arts du Burkina (FITMO/FAB).

La participation aux différentes éditions est ouverte à toute troupe sur invitation de la direction du festival. Le choix se fait à partir des requêtes des troupes candidates et après avis du comité artistique sur la qualité du spectacle proposé. Les troupes invitées sont liées au festival par un contrat qui précise les droits et devoirs de chaque contractant. Le festival prend généralement en charge les voyages (des troupes africaines), les déplacements internes, l'hébergement, la restauration et les cachets des troupes. En contrepartie, les troupes s'engagent à accepter les conditions proposées par l'organisation du festival et à s'acquitter des droits d'inscription.

1.3. Les Résidences Panafricaines d'Écriture, de Création et de Formation Théâtrale (RÉCRÉATRALES)

Les Récréatras sont organisées par la Fédération du Cartel¹ sous la direction d'Etienne Minoungou. Créées en 2002, ces résidences constituent une véritable plate-forme "*d'expérimentation des écritures contemporaines*". Elles se déroulent sur trois mois et leur clôture donne lieu à un festival qui présente au public les œuvres créées et quelques spectacles invités. Le principe de ces résidences d'écriture est d'associer dramaturges, metteurs en scène et acteurs porteurs de projets de création, dans un échange permanent entre le texte et la

¹ Une fédération née de la décision de quatre troupes de mettre en commun leurs efforts à travers une administration commune. Le cartel regroupe quatre compagnies dirigées par Etienne Minoungou, Alain Héma, Ildevert Medah et Anatole Koama.

scène. La première édition, organisée en 2002, a regroupé six équipes de créations venues de cinq pays d'Afrique de l'Ouest (Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Mali, Niger et Togo).

Dans le principe des Récéatras, chaque équipe arrive avec un canevas de pièce théâtrale et une intention de mise en scène. Chaque ébauche de pièce sera finalisée et portée à la scène par un travail d'équipe au cours des résidences.

Tout au long des résidences, se déroulent, parallèlement au processus de création des spectacles, des ateliers consacrés à l'écriture théâtrale et au jeu d'acteur, animés par des professionnels. Les derniers jours des résidences sont consacrés à la tenue du festival à Ouagadougou et à Bobo-Dioulasso.

Ayoko Mensah, chargé de communication de la première édition de ces résidences, décrit les Récéatras en ces termes : « *Laboratoire de recherche, de création et de formation, les Récéatras s'affirment dès à présent comme un carrefour artistique inédit en Afrique. Un espace exceptionnel qui offre non seulement aux jeunes artistes les moyens et les conditions d'aller jusqu'au bout d'une démarche de création mais qui participe aussi activement à leur formation*¹ ».

Ludovic Kibora ajoute que « *les Récéatras, en plus du fait qu'elles permettent au monde entier d'apprécier le talent de l'Afrique dans le domaine des arts du spectacle, contribuent à la formation de nombreux artistes qui deviennent de véritables hommes du métier, dans un milieu où beaucoup d'hommes et de femmes arrivent là, presque par hasard*² ». L'action des Récéatras se situe au cœur des préoccupations des artistes africains en général et burkinabè en particulier, préoccupations qui peuvent être résumées par le triptyque formation- création- diffusion.

¹ Bilan de la première édition des Récéatras

² Ludovic Kibora in *L'Évènement* de juillet 2006

Dans la démarche des Récéatras, la scène précède et oriente l'écriture du texte. A partir de 2004 le festival des Récéatras, qui était une manifestation annuelle, est devenu une biennale. L'année 2005 a été consacrée à la réflexion pour une redéfinition des objectifs de cette manifestation. Elle a permis d'aboutir au renforcement du chantier scénographique par la mobilisation de techniciens confirmés pour les créations, au renforcement du « côté cour » comme espace de formation pour les jeunes créateurs et au lancement d'une collection des Récéatras en collaboration avec les éditions Lansmann et Découvertes du Burkina pour l'édition des textes.

1.4. Les Rencontres Chorégraphiques Dialogues de Corps (DDC)

Le festival de danse contemporaine Dialogues de Corps, organisé sous l'égide de la Compagnie Salia nï Seydou est devenu un rituel dans l'univers chorégraphique burkinabè. La tenue de sa 6^e édition à Ouagadougou, du 09 au 22 décembre 2006 se présente comme une consécration avec l'inauguration du Centre de Développement Chorégraphique, dénommé «la Termitière ». Pour ses promoteurs, Dialogues de corps *« se définit comme un arrêt sur image au niveau de la danse contemporaine en tant que cadre d'échanges, de rencontres de danseurs, de chorégraphes et de tous les acteurs de la danse contemporaine à travers des sessions de formation, des plates-formes de présentation des créations chorégraphiques, des projections de films sur la danse, une exposition photographique, un espace de réflexion sur la danse en Afrique (diversité, difficultés, orientations et perspectives) ¹ »*.

Ce festival de danse contemporaine, dénommé « Rencontres Chorégraphiques Dialogues de Corps », a été lancé en 2000 par deux danseurs burkinabè de réputation internationale, Salia Sanou et Seydou Boro, anciens

¹Dépliant présentant les Rencontres Chorégraphiques Dialogues de Corps

pensionnaires de la Compagnie de Mathilde Monnier à Montpellier (en France). Au départ, le projet était un organe de formation en danse contemporaine au profit des danseurs burkinabè. Par la suite, Dialogues de corps est devenu un festival annuel jusqu'en 2004, année à partir de laquelle la manifestation s'est muée en biennale. Les principaux objectifs de ce festival de danse sont la formation, la diffusion et les échanges. Les activités au programme de chaque édition visent à permettre de *“renforcer les liens et les échanges artistiques entre artistes et structures consacrées à la danse à travers le monde entier, d'œuvrer à la professionnalisation des artistes interprètes et chorégraphes et enfin, de créer un espace d'expression et de découverte de l'art chorégraphique et des métiers qui y sont rattachés”*¹.

Pour leur réalisation, le festival propose une gamme variée d'activités allant des spectacles aux sessions de formation en passant par les rencontres et les échanges. En moyenne, vingt troupes et compagnies du Burkina Faso, d'Afrique et d'Europe se retrouvent deux à trois semaines durant, au cours de chaque édition. Les ensembles participants sont sélectionnés sur présentation de dossiers.

La programmation du festival prend en compte plusieurs activités pouvant être réparties en quatre volets : un premier volet consacré à la formation du danseur et du chorégraphe, un second volet qui concerne les spectacles représentés, un troisième qui est un moment de rencontres professionnelles, d'échanges et de partage d'expériences entre créateurs et danseurs, et enfin un dernier volet composé d'une exposition photographique et des projections de films sur la danse.

Un regard porté sur quelques créations présentées lors de ces rencontres chorégraphiques laisse voir que les sources thématiques et l'inspiration des

¹ Dépliant de présentation du Festival Dialogues de Corps

artistes partent du vécu quotidien des hommes, des fléaux auxquels ils sont confrontés, de leurs espoirs, de leurs rêves et de leurs illusions. Ainsi, les créateurs qui se produisent dans le cadre du festival Dialogues de Corps, et particulièrement les créateurs africains, semblent avoir tranché définitivement sur la problématique de la fonction de la danse : elle instruit, construit en même temps qu'elle distrait ou crée le délasserment. Pour eux, le lien entre danse et fait social, politique ou culturel est une absolue évidence. La danse se révèle alors comme un moyen d'exorciser le mal social, un moyen de prise de parole ou encore de dénonciation des abus sociopolitiques.

Les Rencontres chorégraphiques Dialogues de corps ont engagé la danse contemporaine burkinabè sur la voie de la professionnalisation, ce qui, à terme, contribuera à la valorisation du statut du danseur, du chorégraphe ou de l'artiste d'une façon générale et confèrera à ce personnel des nouveaux métiers culturels une quiétude à la fois juridique, économique et sociale. Ces rencontres réunissent à chaque édition des professionnels issus du monde entier et mobilisent un public de plus en plus important.

Le festival Dialogues de corps ne se choisit pas toujours un thème d'édition. C'est seulement au cours de l'édition 2004, tenue dans le cadre du Sommet de la Francophonie au Burkina Faso, que les responsables de ce festival, désignés par ailleurs comme personnalités francophones de l'année, ont pris comme thème : « *Dansons sous le signe de la diversité culturelle.* »

L'organisation de chaque édition du festival est assurée par une équipe d'une trentaine de membres, composée de salariés temporaires et de bénévoles sous la direction de Salia Sanou et de Seydou Boro.

1.5. Le Festival Jazz À Ouaga (JAO)

Le Festival International Jazz à Ouaga créé en 1992 est une manifestation initiée par l'Association du même nom regroupant des amoureux du jazz et Guy Maurette, alors directeur du Centre Culturel Français Georges Méliès de Ouagadougou. Il est géré depuis 2001 par une coordination présidée par Jean Marie Djiguimdé. Pour l'organisation de chaque édition, cette équipe de direction est épaulée dans sa tâche par des bénévoles. En moyenne, 30 volontaires sont mobilisés chaque année, en fin avril et en début mai, pour la tenue du festival.

Jazz à Ouaga s'est fixé pour but d'accroître la culture du jazz, cette musique née de l'exil des Noirs et qui, aujourd'hui, est devenue universelle, à travers l'organisation chaque année d'une rencontre internationale de musique à Ouagadougou.

Au tout début, le festival durait une à quatre semaines, entre février et mars, à raison d'un à deux concerts par semaine. C'est à partir de 1995 que la durée du festival a été fixée entre sept et dix jours.

Au niveau de la programmation artistique, le festival associe toujours aux grands noms du jazz comme Ali Farka Touré, des jeunes artistes burkinabè émergents. Cette démarche présente un double intérêt : d'une part, elle offre aux jeunes artistes locaux une occasion exceptionnelle de se construire une carrière et d'autre part, elle permet de mobiliser et de fidéliser le jeune public ainsi que d'autres catégories de spectateurs qui ne sont pas des amateurs du jazz. Ce savant mélange opéré par les organisateurs assure au festival une très bonne participation du public. Au cours de l'édition 2007, certains concerts donnés au Centre Culturel Français de Ouagadougou, et qui avaient à l'affiche des jazzmen reconnus comme Cheick Tidiane Seck et des nouveaux venus sur la scène musicale burkinabè comme Floby et Charly Sidibé, se sont tenus à guichet fermé.

Le programme de chaque édition du festival prévoit, en plus des concerts, des stages de formation ouverts aux métiers de la musique (musiciens, chanteurs, techniciens sons...) avec des Master Class, des expositions sur le jazz, des projections de vidéos et des conférences. Ces activités visent à renforcer les capacités des artistes et à édifier la culture musicale du public.

Bien que la musique burkinabè connaisse actuellement un regain de forme en matière de production et de diffusion discographiques, il faut préciser qu'elle rencontre toujours de nombreuses difficultés qui entravent son plein épanouissement. Parmi celles-ci, il y a la question de la formation, le manque de moyens et même une faible capacité à tisser les relations qui pourraient permettre aux artistes de s'ouvrir à d'autres expériences. C'est en vue de contribuer à la résolution de ces problèmes que Jazz à Ouaga a intégré dans sa programmation les volets formation et rencontres professionnelles. Le renforcement des capacités des artistes burkinabè fait partie des préoccupations du festival Jazz à Ouaga.

Considéré au départ comme un festival "élitiste", une affaire d'initiés, Jazz à Ouaga ne semblait pas intéresser le public populaire. Mais, le festival va très vite s'ouvrir à tous en brisant les préjugés et en devenant un rendez-vous musical très attendu dans le paysage culturel burkinabè. Chaque édition du festival mobilise en moyenne une douzaine de groupes africains, européens et américains. Les critères de sélection des groupes participants sont la qualité musicale, l'effort de recherche, le caractère innovant du style et les qualités humaines des membres.

1.6. Le Festival Waga Hip Hop

Entrée au Burkina Faso dans les années 90, la musique hip-hop a déjà permis l'éclosion de véritables talents artistiques. Ainsi, des ensembles comme Yeleen, Faso Kombat, Wemteng et des artistes comme Smokey, Basic Soul,

Madson Junior ont fait leur renommée à l'intérieur du pays et ailleurs dans le monde. Deux d'entre eux, Yeleen et Madson Junior, ont déjà été nominés aux Kora Awards en Afrique du Sud. Madson en est revenu avec le Kora du meilleur espoir masculin. Au niveau de la production discographique, le hip hop a permis d'impulser un véritable dynamisme à l'entreprise culturelle nationale du disque. Malgré ces bonnes performances, la musique hip hop ne disposait pas d'un cadre de production et de promotion en dehors des évènements ponctuels. La création du festival Waga Hip Hop en 2000 est venue donc combler un vide en permettant aux acteurs de ce genre musical de se rencontrer pour communier avec le public autour de leur art et, ainsi, de s'ouvrir au reste du monde.

Le festival Waga hip hop est un festival international des cultures urbaines. Il est une émanation du festival Ouaga hip hop qui a été créé à Ouagadougou, mais qui s'est étendu d'abord à la ville de Bobo-Dioulasso en 2004 avec Bobo hip hop, puis à d'autres villes du pays comme Ouahigouya, Koudougou et Pô en 2007. La dénomination du festival a été changée pour convenir avec cette nouvelle dimension de l'évènement comme l'explique son promoteur, Ali Diallo : *« au début le festival devait être organisé à Ouaga. Nous l'avons appelé Ouaga hip hop. Ensuite nous avons eu des demandes d'autres villes du pays dont Bobo. Nous avons alors créé Bobo hip hop en plus de Ouaga hip hop parce que les gens de Bobo ne voulaient pas garder le nom Ouaga hip hop. Du coup nous avons eu Bobo hip hop et Ouaga hip hop, deux noms pour la même manifestation. Après il y a eu d'autres villes du pays comme Koudougou, Ouahigouya, Po et Fada qui ont été couvertes par le festival, en plus de Ouaga et de Bobo. Il fallait trouver un nom qui réponde à cette réalité pour ne pas avoir une dénomination différente pour chaque ville. Alors nous avons pensé à*

Waka qui veut dire « viens-là » et partant de là, nous avons adopté Waga pour rester proche de la première dénomination du festival. ¹ »

Le festival s'est décentralisé sur une bonne partie du Burkina Faso et reçoit en plus des musiciens de hip hop, des musiciens d'inspiration traditionnelle, des groupes de musique danse, du slam, etc.

Le programme du festival prévoit, outre les concerts de musique et la danse, des « big box », du « slam », du théâtre, des projections cinématographiques, des expositions d'arts, des activités de formation et des rencontres professionnelles. Pour être sélectionné par le festival, il faut avoir un album sur le marché et produire une musique qui fait la fusion entre musique rap et les sonorités traditionnelles africaines.

Waga Hip Hop est une occasion de rencontres, de partage et de réflexion sur les grandes questions qui intéressent le monde du Hip Hop. C'est dans ce sens que les thèmes « *l'engagement politique dans le mouvement Hip Hop, enjeux et perspectives* » et « *l'intégration de la culture africaine dans le mouvement Hip Hop* » ont fait l'objet d'échanges au cours de l'édition 2004 du festival.

Le festival se déroule sur une à deux semaines, mais les formations commencent dix jours avant l'ouverture de la manifestation. Les pays qui ont déjà pris part au festival Waga hip hop sont le Mali, le Ghana, le Togo, le Bénin, le Niger, la Mauritanie, le Sénégal, la Guinée Conakry, la Guinée Bissau, la Gambie, la Côte-d'Ivoire, le Gabon, la RDC, le Tchad, l'Ouganda, la France, la Belgique et l'Italie. Les artistes venus de ces pays africains se sont produits aux côtés de leurs homologues burkinabè.

¹ Entretien avec Ali Diallo, directeur du festival Waga hip hop

Chaque édition du festival réunit en moyenne 16 groupes issus de 7 pays d’Afrique et d’Europe, ce qui fait de Waga hip hop un rendez-vous du donner et du recevoir. Ce festival travaille à une prise en compte des attentes et des besoins des professionnels africains et à la professionnalisation des arts de la scène dans leur ensemble. Les jeunes artistes burkinabè sont également promus grâce à une occasion de prestation qui leur est offerte au cours de la soirée de clôture.

1.7. Le Festival Yeleen

Le festival Yeleen est une rencontre internationale, de contes et de concerts, organisée durant les mois de décembre et de janvier, sur deux semaines à Bobo-Dioulasso, par le Centre régional des arts du récit et de la littérature orale, sous la direction de Hassane Kouyaté. Créé en 1997 sous l’égide de quatre associations culturelles (« Tama Evenements » et « Dounia », de Bobo-Dioulasso, « Arcodis » de Suisse et « Le Cercle et Mouvements » de France) actives dans la promotion du conte et des arts de l’oralité, ce festival annuel s’est imposé en quelques éditions dans l’univers culturel du Burkina Faso. Comme le définissent ses organisateurs, *« Yeleen, c’est une balade dans l’univers du conte et un voyage en Afrique de l’Ouest. Un festival qui témoigne de la vitalité et de la diversité des courants actuels de l’art du conte en Afrique et ailleurs. Un bouquet d’arômes où se mêlent pratiques traditionnelles de grioterie et pratiques contemporaines du spectacle vivant, où se côtoient artistes de renom et jeunes talents à découvrir ¹ »*.

Dans sa démarche artistique, le festival Yeleen regroupe à la fois des artistes confirmés et des jeunes talents dans le but de permettre aux seconds de profiter de l’expérience des premiers. En direction des professionnels, le festival

¹Fiche de présentation de la 10^e édition du Festival Yeleen

vise le renforcement de la visibilité des conteurs africains, une meilleure circulation des artistes africains au Sud comme au Nord, la rencontre des conteurs du Nord avec le milieu traditionnel africain et la promotion des projets artistiques nés des différentes rencontres. Dans le même temps, son action s'oriente vers la mise en évidence du potentiel artistique existant, la professionnalisation des artistes par la formation et la promotion des projets. À travers ses actions, le festival Yeleen veut également favoriser l'offre et l'accès de spectacles au niveau local, créer des liens d'échange entre Africains et Européens, participer à l'éducation artistique des jeunes et contribuer à l'amélioration des conditions de vie des populations locales. Comme on peut le constater, ces objectifs transcendent le cadre de la promotion des arts pour viser le développement socio-économique dans sa globalité.

Le festival Yeleen se tient tous les ans à Ouagadougou et à Bobo-Dioulasso. Chaque édition commence par une soirée, au CCF de Ouagadougou, dénommée la « nuit de la parole ».

Au fil des années, ce festival qui a commencé modestement s'est développé et a pris une envergure plus importante comme en témoignent ces propos de Jihad Darwiche, un artiste présent à la 10^e édition : *« lorsque l'aventure a commencé il y a dix ans, nous étions riches d'un seul et unique trésor : la conviction. La conviction que les arts de la parole sont un pont nécessaire entre notre propre culture et les autres cultures du monde. Un pont pour se connaître et pour connaître l'autre, si différent et si proche. Une poignée d'amis a fait le premier pas, animée par son envie de partager. Sur le chemin, mille fleurs se sont épanouies, et le festival Yeleen est devenu, petit à petit, un rendez-vous important et attendu pour les amoureux de la parole. Année après année, le festival s'est étendu vers d'autres lieux, vers d'autres formes*

d'expressions, vers d'autres échanges entre les arts et vers d'autres expériences innovantes¹».

Le festival est organisé par une équipe locale de 15 à 20 salariés burkinabè sous la direction de François Moïse Bamba, directeur national du festival qui travaille en coordination avec une équipe internationale dirigée par Hassane Kouyaté.

Au niveau de la participation, deux formules sont proposées aux festivaliers venant de l'extérieur :

- la formule « *forfait* » qui inclut outre le voyage aller/retour, l'hébergement chez l'habitant, en demi-pension, les déplacements en groupe à Ouagadougou dans le cadre des activités du festival, le transport local Ouagadougou/ Bobo Dioulasso/Ouaga et les balades touristiques ;
- la formule « *pass* » qui ne comprend que le voyage aller/retour en avion

La différence entre ces deux formules se situe au niveau des prestations complémentaires : hébergement, demi-pension, transports locaux et balades touristiques en plus pour la première formule. Pour chacune des formules, il est possible de choisir entre deux options qui sont le « stage et festival » ou le « festival ». Cette dernière étant réservée en priorité aux personnes qui accompagnent les festivaliers stagiaires.

Ce dispositif permet au festival Yeleen de s'assurer d'une bonne participation d'un public non africain composé de festivaliers et de touristes.

1.8. Les Nuits Atypiques de Koudougou (NAK)

La manifestation dénommée « Nuits Atypiques de Koudougou (NAK) » est née d'un jumelage culturel entre Bénébnooma¹, une association culturelle

¹Rapport de mise en œuvre de la 10^e édition du Festival Yeleen

burkinabè, les « Nuits Atypiques de Langon » en Gironde et le festival « Mundial » de Tilburg aux Pays Bas. La première édition de ce festival pluridisciplinaire s'est tenue le 11 décembre 1996 à Koudougou.

Le festival « Nuits Atypiques de Koudougou » est un cadre international de rencontres et de partages de toutes les formes d'expressions artistiques et culturelles. Il se tient chaque année dans la dernière semaine du mois de novembre. Ce festival annuel est dirigé par Koudbi Koala, entouré d'une équipe permanente composée d'un coordonnateur, d'un coordonnateur adjoint, d'un (e) comptable et d'un(e) secrétaire. Cette équipe est assistée dans sa tâche d'organisation par environ 140 bénévoles.

Les NAK, en tant que festival pluridisciplinaire, ont voulu s'affirmer comme " *un trait d'union pour le rapprochement, la compréhension et l'amour entre tous les peuples* ²", en excluant toute idée de compétition et en mettant l'accent sur la diversité et la qualité. C'est pourquoi elles veillent à ce qu'à chaque édition tous les continents soient représentés. Elles veillent également à la diversité des groupes invités et insistent pour que chaque artiste s'exprime en fonction de son originalité et de sa spécificité.

La programmation des NAK prend en compte des activités variées et des disciplines artistiques diverses pour obéir à sa vocation de festival pluridisciplinaire. Ainsi, en plus des spectacles de musique, de danse, de théâtre et de marionnettes qui sont proposés, le festival prévoit des activités de formation qui constituent des moments de rencontres et d'apprentissage entre artistes confirmés et artistes émergents. Il ouvre également un espace commercial appelé "village atypique", qui sert de lieu d'exposition-vente de

¹Benebnooma est une structure d'entraide sociale qui s'investit dans les domaines comme la communication communautaire, le sport, le développement de l'éducation, de la culture et des arts. Les NAK constituent de nos jours la vitrine de cette association au niveau national et international.

²Fiche de présentation des NAK sur le Site web du Ministère des Arts, de la Culture et du Tourisme du Burkina Faso

produits (locaux ou importés) et de restauration. Des animations populaires sont également proposées dans les quartiers de la ville de Koudougou en même temps que les rencontres professionnelles sont organisées sous forme de forum autour du thème du festival ou sur des sujets culturels. Un espace enfant, appelé « Kombi Zaka » (maison des tout petits en langue mooré), dans lequel sont organisées des activités comme la musique, la danse, le théâtre, les jeux, les concours (dessins et poésie) sur le thème du festival, est prévu pour le jeune public.

La sélection des groupes participants se fait sur la base de la qualité de leur production avec la condition que toutes les troupes retenues soient capables de se produire en live. Les groupes remplissant les conditions requises sont, soit directement sollicités par les NAK, recommandés par les partenaires du festival ou sélectionnés à leur demande après examen de leurs dossiers. Cette combinaison de sources diverses permet aux NAK d'avoir une programmation au contenu bien varié.

La principale difficulté rencontrée par l'organisation du festival au niveau de la ville de Koudougou est le manque d'infrastructures d'hébergement. En effet, avec l'affluence et l'engouement du public qui ne cesse de se renforcer d'année en année, les lieux d'hébergement de Koudougou n'arrivent plus à contenir les festivaliers. Avec la création de l'Université de Koudougou, certains petits hôtels ont été repris par le Centre Régional des Œuvres Universitaires de Koudougou qui en a fait des cités universitaires. Cette situation qui n'a pas été suivie de réalisation de nouvelles infrastructures dans la ville a créé un véritable goulot d'étranglement au niveau de l'offre en infrastructures d'hébergement.

Pour résorber momentanément le déficit en infrastructures d'hébergement, l'association Benebnooma a augmenté la capacité de son centre d'accueil qui est passé à 120 places (chambres et dortoirs). Mais la résolution définitive de ce

problème passe nécessairement par une implication de la Commune de Koudougou et des opérateurs économiques de la place qui doivent développer des initiatives dans ce sens.

1.9. Le Festival International des Masques et des Arts de Dédougou (FESTIMA)

Le Festival International des Masques et des Arts de Dédougou est né de la volonté d'un groupe d'étudiants à l'époque, soucieux de la préservation des masques, de plus en plus menacés par les nombreux vices et dérives de la société moderne (vol, négligence, abandon etc.).

Tout commence par un travail d'enquête dans la Région de la Boucle du Mouhoun qui permet de révéler l'existence de plusieurs groupes aux identités culturelles plurielles, variées et dynamiques, ce qui motive les jeunes étudiants à engager des actions pour la sauvegarde de ce patrimoine culturel matériel et immatériel. Leur démarche aboutit à la mise en place, en septembre 1995, d'une association dénommée «Association pour la sauvegarde des Masques» (ASAMA), reconnue officiellement en février 1996. Cette association s'est alors fixée comme principal objectif, l'organisation d'un festival dont la première édition s'est tenue en mai 1996 et a regroupé pendant deux (2) jours, six (6) villages à sociétés de masques avec des masques de feuilles, de fibres et de tissus (masques blancs). La réponse très favorable du public à cette première édition a convaincu l'association de la pertinence de son action et de la nécessité de la poursuivre.

Au niveau organisationnel, l'ASAMA comprend quatre (4) organes qui sont l'Assemblée générale (organe décisionnel), le Conseil d'administration (chargé de l'administration de l'Association), le Secrétariat exécutif (instance

d'exécution) et le Comité scientifique¹ du FESTIMA, créé en 2005, qui est une structure consultative chargée de conseiller le Secrétariat exécutif de l'ASAMA sur l'orientation thématique et sur l'organisation du festival.

Parlant de la création du FESTIMA, Tankian Dayo, Secrétaire exécutif de l'ASAMA et responsable du festival explique que « *la plupart des problèmes qui se posaient à la diversité des sociétés de masques étaient des problèmes qui ne pouvaient pas trouver de solution à l'échelle des communautés. Nous avons donc pensé à la création du Festival*² ». Pour lui, il s'agissait d'une mission à accomplir car, « *laisser disparaître notre mémoire nous amènera à rendre compte aux générations futures parce que nous aurions failli à notre devoir*³ ».

De sa première à sa 9^e édition, le FESTIMA, qui est une biennale, n'a cessé de se développer. Chaque édition a été une étape nouvelle dans l'évolution de cette manifestation populaire qui grandit en notoriété et mobilise une foule toujours croissante.

Le festival réunit un nombre important de sociétés de masques, en moyenne 27 villages par édition, et mobilise un public de plus en plus nombreux. De 1996 à 2000, le nombre de sociétés de masques participant au festival est allé croissant, avant de se stabiliser à 40 sociétés à partir de 2002. Dans le même temps, la participation du public s'est renforcée pour atteindre plus de cent mille visiteurs en 2004, ce qui traduit un engouement des détenteurs des traditions de masques et des populations pour cette manifestation qui les a convaincus par sa crédibilité. Depuis la création du festival, chaque édition se tient sous un thème donné et offre l'occasion aux professionnels, aux

¹ Le Comité scientifique du FESTIMA est composé des chercheurs et universitaires suivants : Pr Salaka Sanou, Mgr Anselme Titiamana Sanou, Alain Sanou, Bruno Doti Sanou, Babou Eric Benon, Oumarou Nao, Gnity Boniface Bonou, Mafing Kondé, Maxim Coulibaly et André Ouézzin Coulibaly.

² Entretien avec Tankian Dayo dans le cadre de cette recherche.

³ Ibidem.

chercheurs, aux détenteurs des traditions de réfléchir sur des questions touchant la sauvegarde et la valorisation des cultures traditionnelles ainsi que leur contribution au développement de la société.

2. PRÉSENTATION DES PRINCIPALES STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS VIVANTS

La régularité de l'activité de formation est un critère déterminant du choix des structures de formation à étudier. Des structures permanentes répertoriées, seuls le Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV), le Centre de développement Chorégraphique (CDC), la filière Arts Gestion et Administration Culturelles (AGAC), l'Ecole de Théâtre de l'ATB et l'Institut National de Formation Artistique et Culturelle (INAFAC) répondent à ces critères. Elles sont, à l'heure actuelle, les mieux structurées du domaine des arts vivants au Burkina Faso. Elles couvrent les domaines du théâtre, de la danse chorégraphique et de la musique moderne.

À la différence des formations ponctuelles, celles dispensées par les structures professionnelles permanentes de formation procèdent d'une programmation bien structurée. Ces programmes permettent de décrire le profil attendu des sortants à la fin du cycle de formation. La formation est sanctionnée par la délivrance d'un titre de compétences (un diplôme ou un certificat de qualification) à l'issue d'une évaluation finale.

2.1. Le Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV)

Le CFRAV est l'héritier de l'ancienne Ecole de Théâtre de l'UNEDO, créée en 1990 par l'UNEDO, présidée par Jean-Pierre Guingané et le Centre Culturel Français, dirigé à l'époque par Guy Maurette.

L'École de théâtre de l'UNEDO, hébergée par le Centre Culturel Français de Ouagadougou, a contribué de 1990 à 2000, à la formation des artistes des arts vivants au Burkina Faso. Plusieurs de ses anciens pensionnaires évoluent aujourd'hui dans le milieu professionnel des arts vivants au Burkina Faso et à travers le monde. Etienne Minoungou de la Compagnie Falinga, Ildevert Méda du Théâtre Evasion, Marcelline Compaoré de Talents de Femmes, Alain Héma du Théâtre Eclair, Salia Sanou de la compagnie Salia nii Seydou, Ali Diallo de UMANE Culture, Hamadou Mandé du Théâtre Corneille et bien d'autres sont des produits de cette école qui est devenue, des années plus tard, le Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV).

Le CFRAV, qui est un centre privé de formation, de recherche et de dialogue des arts, est dirigé par une équipe de trois membres comprenant un directeur, un responsable des études et un conseiller pédagogique. Cette équipe permanente est appuyée dans sa tâche par le secrétariat de l'Espace Culturel Gambidi qui lui apporte son soutien, aussi bien dans la production des documents d'information sur le centre que dans les relations avec les enseignants et les stagiaires.

Depuis sa création sur les cendres de l'école de l'UNEDO en 2003, l'évolution du CFRAV a été marquée par deux étapes importantes. Après une phase transitoire de cinq ans (2003 à 2008) au cours de laquelle le centre a fonctionné sous la forme d'ateliers trimestriels intensifs de deux à trois semaines et a formé deux cents (200) stagiaires issus de seize (16) pays d'Afrique et d'ailleurs, le CFRAV a changé de statut pour devenir une école à plein temps.

Durant la première phase, le CFRAV ne recrutait que des jeunes artistes déjà engagés dans la profession et ayant une base minimale de connaissances. La formation, elle, s'inscrivait dans le principe d'une autoformation alternant les périodes de regroupements au sein du CFRAV et les moments de pratique au

sein de la structure artistique d'origine du stagiaire. Cette formule présentait un double avantage, car elle permettait non seulement de donner aux praticiens une solide formation pratique et théorique mais leur offrait par ailleurs l'occasion de pratique dans les périodes entre deux sessions. Cela leur permettait de réinvestir, au fur et à mesure qu'ils avançaient dans la formation, leurs savoirs et savoir-faire. C'est également une opportunité qui leur était offerte de porter un regard critique plus poussé sur leur propre pratique artistique, l'apprentissage se nourrissant des expériences de terrain, expériences qui le consolident et le fortifient.

S'il est vrai que cette formule possède des avantages certains, il faut noter, par ailleurs, qu'elle possède des limites liées à sa nature de formation par sessions d'atelier. La formation ne se déroule pas à temps plein et les stagiaires étaient tiraillés entre leur programme d'activités au sein de leurs compagnies et l'assiduité aux ateliers pendant les regroupements. C'est pour cette raison que la direction du CFRAV, soucieuse de donner à la formation toute la rigueur et toute la qualité qu'elle requiert, a choisi de faire de cette école une structure de formation dans laquelle les cours sont dispensés au quotidien et sur toute la durée de l'année académique.

C'est ainsi que le CFRAV a choisi de renforcer ses bases institutionnelles et de se transformer en une école de formation certificative dans les arts vivants. La première promotion inscrite sous cette nouvelle formule, la promotion 2008-2011, a effectué sa rentrée en novembre 2008 avec douze (12) étudiants bacheliers recrutés sur test.

Au plan pédagogique, la formation s'appuie sur les méthodes actives dont la finalité est de conduire l'apprenant à trouver par lui-même les éléments qui vont contribuer à son développement artistique. Cela s'explique par le fait que l'ambition du CFRAV est de former des artistes autonomes dont le socle de

compétences sera constitué d'intelligence artistique, de maîtrise technique, d'autonomie et de créativité. La formation au CFRAV repose sur les compétences suivantes : la discipline enseignée, la didactique, les sciences de l'éducation, la gestion des groupes (troupes), l'analyse réflexive, la langue utilisée (parlée et /ou écrite), la vie des institutions et l'éthique professionnelle. Les enseignements sont articulés de sorte à favoriser la connaissance (cours), à développer le savoir-faire (ateliers) et à initier à l'expérience (stages ou compagnonnage). Ils sont nourris par les fruits de la recherche et, de ce fait, proposent des parcours individualisés et adaptés à chaque situation.

En tant que centre de formation, le CFRAV de Jean-Pierre Guingané se veut un centre d'excellence dont la rigueur et la qualité de la formation seront exemplaires. Pour cela, les enseignements sont conçus et mis en place par des professionnels de la formation artistique comme ceux du Conservatoire Royal de Liège en Belgique, dont l'expérience et la renommée sont reconnues de par le monde. Cette rigueur s'appuie aussi sur la diversité des expériences : des formateurs sont sollicités de tous les horizons du monde (Afrique, Amérique, Asie, Europe et Australie). Ils sont choisis pour leurs compétences et en fonction des disciplines au programme.

La formation prend en compte à la fois les aspects de connaissances théoriques comme l'histoire des arts vivants, la psychologie, l'écriture dramatique, les théories de la mise en scène et l'acquisition de compétences pratiques en jeu d'acteur, en mouvement scénique, en techniques vocales, en chants, en danses, en travail sur le corps, en scénographie ainsi qu'en improvisation et travail de groupe. Les formations en percussion, en art de l'oralité et du conte, en technique du clown sont également programmées. Il en est de même pour les volets techniques comme la régie son et lumière ainsi que l'ouverture à l'audiovisuel (l'artiste face à la caméra).

Cette large palette d'activités couvertes par le CFRAV correspond non seulement à la nature du centre qui est un cadre de formation pluridisciplinaire, mais aussi au fait que dans le domaine des arts vivants, surtout en Afrique, il n'existe pas de cloisons étanches entre les disciplines. Selon la philosophie du CFRAV qui veut que la formation et la recherche s'appuient sur le dialogue entre les arts vivants, « *un acteur de théâtre, en Afrique, doit être aussi musicien et danseur. C'est une des conditions de son autonomie artistique¹* ». En effet, dans la pratique, le théâtre fait à la fois appel aux talents de musicien, de danseur, de chanteur et de comédien de l'acteur. Il en est de même de la danse qui intègre une certaine théâtralité dans sa mise en espace et de la musique qui ne peut pratiquement pas se passer de danse dans le contexte socio- culturel africain.

Comme structure de recherche, le centre est fondé sur la vision qu'il ne peut exister de formation valable qui ne s'appuie sur la recherche. Il s'est alors donné les moyens d'être cet espace de réflexion sur les arts vivants sous toutes leurs facettes (bibliothèque, Internet, relation avec les artistes traditionnels et modernes, etc.).

2.2. La filière AGAC

La filière Arts, Gestion et Administration Culturelles (AGAC) fait partie des filières professionnelles créées à l'Université de Ouagadougou et qui ont pour vocation de former des étudiants à la pratique d'une activité professionnelle. Ouverte au cours de l'année 2003, cette filière comporte trois sections de formation qui sont la Gestion et l'Administration Culturelles, la section Arts Dramatiques et la section Arts Plastiques. Les sections dont la formation concerne les arts vivants sont :

¹Document de présentation du CFRAV

- la section Gestion et Administration Culturelles qui forme, en deux ans, des étudiants de niveau maîtrise. Sont admis les étudiants titulaires d'un DEUG. Leur formation porte à la fois sur des modules d'administration et de gestion, ainsi que des modules de culture générale et de travail pratique. Ces modules comportent des matières spécifiques telles que l'administration culturelle, les infrastructures culturelles, les politiques culturelles, la gestion des entreprises culturelles, l'histoire de l'art et des matières générales comme l'économie, la comptabilité, le marketing, le droit commercial, l'anthropologie, l'archéologie, l'anglais et l'informatique. La formation en gestion et administration culturelles se conclut par la soutenance d'un mémoire de maîtrise. Le profil des sortants est celui d'administrateurs et de gestionnaires avertis et bien outillés pour assurer un fonctionnement optimal d'une entreprise culturelle. Ce sont des cadres du domaine qui sont compétents pour la conception et le pilotage de projets culturels de grande envergure. Des produits de cette section sont déjà sur le terrain et ont, par leur action, contribué à impulser une nouvelle dynamique à la gestion des entreprises culturelles de la place. Certains d'entre eux assurent des fonctions d'administrateurs de structures culturelles comme l'Espace Culturel Gambidi (ECG), le Centre de Développement Chorégraphique (CDC), ainsi que des festivals et des ensembles artistiques. Les manifestations festivières comme le FITMO, le FITD, les Récréatras, Dialogues de Corps et Jazz à Ouagadougou bénéficient depuis quelques temps de l'expertise de ces administrateurs et gestionnaires culturels qui s'impliquent dans leurs comités d'organisation.
- la section Arts Dramatiques qui forme des professionnels du théâtre. Les étudiants qui y accèdent avec le niveau baccalauréat sont formés en quatre ans aux termes desquels ils sortent avec les compétences de comédiens, de metteurs en scène et de directeurs de troupes. Dans le schéma de formation, les deux premières années visent à former des comédiens et les deux dernières

années à former des metteurs en scène, des directeurs de troupes et des formateurs de formateurs, c'est-à-dire des professionnels titulaires du diplôme de Maîtrise en Arts Dramatiques, capables de transmettre leurs savoirs et savoir-faire. Les programmes de formation comportent à la fois des modules théoriques et pratiques et portent sur les matières telles que l'Histoire de l'art, l'Esthétique, le Jeu d'acteur, le Répertoire théâtral, la Sémiologie et l'iconographie, le Théâtre et la société, la Danse africaine, la Percussion africaine, la Formation vocale, le Mouvement scénique, la Mise en scène, la Sociologie du théâtre, l'Ecriture dramatique, la Scénographie, le Costume et le Décor. Le but visé par ces programmes d'arts dramatiques est de former des praticiens professionnels de très haut niveau, capables de s'exprimer sur scène, de gérer des ensembles artistiques et de porter des projets de création. Les sortants de cette filière commencent à déployer leurs savoir faire au sein des compagnies et des structures culturelles du Burkina Faso comme comédiens ou metteurs en scène.

2.3. L'Institut National de Formation Artistique et Culturelle (INAFAC)

Créé par Zatu n°85-003/CNR/PRES/MC du 10 septembre 1985 sous la dénomination d'« Académie populaire des arts », l'institut prendra tour à tour celles de l'Ecole de Musique de Ouagadougou (EMO), du Centre National de Formation et d'Action Culturelle (CENAFAC) avant de devenir l'actuel INAFAC placé d'abord sous la tutelle de la Direction de la formation et de la recherche du Ministère de la culture puis du Centre National des Arts et des Métiers (CNAM).

Depuis sa création, cette école a connu des fortunes diverses. Après la première promotion qui a produit sept lauréats de niveau Maîtrise en 1991, l'institut n'a plus conduit une formation de niveau supérieur à terme.

La direction de l'INAFAC a pour mission l'élaboration et l'administration des programmes de formation et de recherche dans les domaines artistiques et culturels. Elle comprend les services suivants :

- un service pédagogique chargé de l'élaboration des programmes et des cursus de formation, du suivi de l'évaluation de l'exécution des programmes, de la mise en place de stages et ateliers de formation artistique ;
- un service de documentation et de la recherche chargé d'une part, de la constitution d'un fonds documentaire composé d'ouvrages didactiques et d'information et d'autre part, de l'initiation de travaux de recherche dans les domaines artistiques et culturels.

Quant au personnel, il se répartit en deux catégories :

- le personnel pédagogique composé de professeurs permanents et de professeurs vacataires de nationalité burkinabè. Dix huit professeurs dont six permanents, agents de l'État, composaient ce personnel au titre de l'année académique 2007-2008 ;
- le personnel administratif qui comprend le directeur de l'institut¹, un chef de service pédagogique, un chargé de l'intendance, une secrétaire, un gardien et des agents de bureau.

Les programmes mis en place par l'INAFAC comportent des cours continus, des ateliers de formation, des stages, des masters class et des cours modulaires. Les cours continus se déroulent du lundi au vendredi de 7heures 30 à 12heures 30 et de 15heures à 17heures (sauf les jeudis). En plus de ces cours, l'institut propose des ateliers de formation pour ceux qui souhaitent s'initier à la pratique artistique.

¹ Jules Yaméogo est l'actuel directeur de l'INAFAC

Les matières enseignées sont la musique, les arts plastiques, la danse et la culture générale qui comprend les cours de français, d'histoire de l'art ainsi que de droits d'auteurs et de droits voisins. La formation dure deux ans pour la danse et trois pour la musique et les arts plastiques et prépare les inscrits au CAP (certificat d'aptitude professionnel). Le diplôme de base exigé à l'inscription est le Certificat d'Etude Primaire (CEP).

Comme nous pouvons le remarquer, l'INAFAC est un institut étatique relevant du ministère de la culture. Sa mission est de contribuer au développement de la formation et de la recherche dans le secteur culturel en général et celui des arts vivants en particulier. Cependant, au regard de son évolution marquée par de multiples changements de dénomination et de tutelle au sein du ministère, il est évident que l'institut demeure une structure en quête de ses repères. Créées dans le contexte de la ferveur révolutionnaire, les structures comme l'INAFAC, bien qu'ils aient survécu à cette période, ne semblent plus particulièrement intéresser les responsables étatiques. C'est probablement ce qui justifie la faiblesse des moyens dont dispose la structure, comparativement aux missions qui lui sont assignées selon ses textes fondateurs. En effet, au cours de l'année 2007, l'INAFAC n'a disposé, pour toutes ses activités, que de deux salles de classes, deux bureaux, un magasin, deux micros ordinateurs et « *une dizaine de pianos, orgues, guitares, flûtes, des saxophones, des balafons...*¹ ». L'INAFAC qui est actuellement localisé au secteur 9 de la ville de Ouagadougou comptait, au titre de l'année académique 2007-2008, 30 inscrits, toutes disciplines confondues.

La comparaison entre le fonctionnement de cette structure de formation créée par l'État et celui des structures privées montre que les opérateurs privés ont, dans le secteur, pris une avance sérieuse et le travail se mène avec plus de

¹ Entretien avec le directeur de l'INAFAC dans le cadre de cette recherche

moyens. Ceci ne traduit-il pas un manque d'intérêt de l'État pour la formation dans le domaine des arts ?

2.4. Le Centre de Formation de l'Atelier Théâtre Burkinabè (ATB)

L'ATB a toujours nourri l'ambition de former les acteurs du développement culturel ainsi que les acteurs devant les accompagner. C'est dans ce cadre que le Centre de Formation en Théâtre pour le Développement, centre de formation d'animateurs et d'entrepreneurs culturels a été créé en 1996. Mais, après quelques activités, le manque de moyens a obligé à la suspension du volet formation des entrepreneurs culturels.

L'école de Théâtre de l'ATB est la structure de formation qui a pu poursuivre ses activités. Elle fonctionne en cours de soir et la formation couvre un cycle de 2 ans au bout desquels une attestation est délivrée aux stagiaires formés. Les cours ont lieu de 17h à 20h tous les soirs de lundi à vendredi et dans la matinée de samedi. L'école ne reçoit pas de subventions, mais la formation est gratuite. Des frais d'inscription sont demandés aux stagiaires, mais les responsables de l'école se chargent de trouver les moyens pour payer les formateurs.

Les contenus de la formation portent sur le travail physique, la voix, l'improvisation, la diction, l'interprétation des textes d'auteurs et la danse contemporaine.

Cette école a fonctionné de façon continue depuis son ouverture et a permis la formation d'une vingtaine de personnes par session. En six sessions et après une douzaine d'années d'activités elle a formé environ 120 stagiaires.

La plupart des ceux qui ont reçu ces formations se sont engagés dans des troupes théâtrales à Ouagadougou et dans les autres localités du pays où ils participent activement à l'animation de la vie artistique nationale.

2.5. Le Centre de Développement Chorégraphique (CDC)

Le Centre de Développement Chorégraphique dénommé la Termitière est une structure privée ayant un statut d'association et reconnue par Récépissé n° 2005/MAT/ SG/ DGLPAP/ DAOSOC du 25 mars 2005. Il a été créé en septembre 2004 à Ouagadougou et inauguré en décembre 2006 à l'occasion de la sixième Rencontre Chorégraphique Dialogues de Corps. Le CDC est dirigé par les instances suivantes :

- un conseil d'administration composé de neuf membres dont trois membres de droit, représentant l'État et la commune de Ouagadougou, cinq membres associés représentant l'ambassade de France et la compagnie Salia ni Seydou, et un membre adhérent représentant l'Association Burkinabè des Chorégraphes et Danseurs (A.B.C.D.) ;
- un bureau exécutif composé d'un président, d'un vice-président, d'un secrétaire et d'une trésorière ;
- une direction artistique assurée par la Compagnie Salia ni Seydou ;
- une administration assurée actuellement par François Bouda et Moustapha Sawadogo sous la supervision de Salia Sanou et de Seydou Boro.

Le CDC se veut un outil de participation au développement de la recherche et à la promotion de la danse. C'est pour cela qu'il se définit comme un espace de travail, d'échanges et de recherche, sur le continent africain, pour des projets chorégraphiques d'artistes burkinabè, de la sous- région et du monde entier.

Les missions poursuivies par le CDC sont la formation, la recherche, la création et les échanges. Pour leur réalisation, la structure compte développer un programme d'activités en deux volets :

- la formation continue qui s'adresse à des jeunes danseurs en voie de professionnalisation et qui comporte des cours techniques, des ateliers d'improvisation, la participation aux processus de création des compagnies résidentes ainsi qu'aux activités artistiques et culturelles de la ville de Ouagadougou ;
- les cours techniques qui sont ouverts aux professionnels et aux amateurs dans des domaines tels que la danse contemporaine, la danse traditionnelle, le hip-hop, le modern-jazz, la danse classique, le yoga, la salsa, etc.

En plus de ces deux volets, le centre développe des activités de sensibilisation dont le but est de contribuer à l'éducation et à l'éveil artistique des jeunes.

Bien que le CDC soit une structure professionnelle de formation en danse, il n'exclut pas totalement les autres arts vivants dans son programme de formation. Ainsi, en plus des sessions de danse, le théâtre, le mime et le jeu de masques sont des activités proposées aux stagiaires, jeunes comme adultes.

Après quelques temps de fonctionnement (2006 à 2008), on peut déjà faire le constat que le CDC a pris ses marques et commence à apporter sa contribution au développement de la danse au Burkina Faso.

Cette présentation des principaux festivals et structures de formation en arts vivants a permis de cerner la dimension et les spécificités de chacune de ces manifestations artistiques. Elle servira de base à l'analyse de leur contribution au développement socio-économique du Burkina Faso. C'est ce à quoi sera consacrée la troisième partie de ce travail qui portera sur la socio-économie des festivals et des structures de formation en arts vivants au Burkina Faso.

**PARTIE III : SOCIO-ÉCONOMIE DES
FESTIVALS ET DES STRUCTURES DE
FORMATION EN ARTS VIVANTS AU
BURKINA FASO**

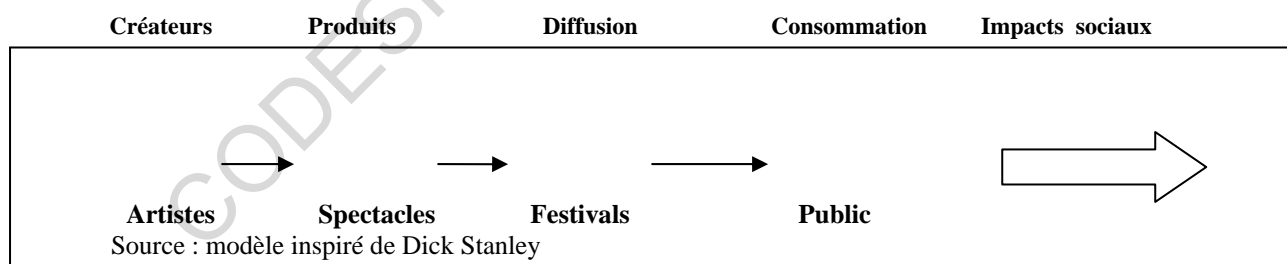
L'analyse de l'impact socio-économique des festivals et structures de formation a été menée à partir des données quantitatives et qualitatives recueillies auprès des responsables de festivals et de structures de formation, des responsables de l'administration culturelle, des artistes et du public. En tout, 27 entretiens individuels, 629 fiches d'enquêtes, une recherche documentaire portant sur les archives des festivals et enfin, l'observation directe à travers la participation à l'organisation du FITMO, à l'encadrement des étudiants du CFRAV et à la formation des étudiants de la Filière AGAC de l'Université de Ouagadougou, ont constitué la base de données de cette analyse. Les enquêtes approfondies ont pris en compte 9 festivals, 5 structures de formation en arts vivants et 39 ensembles artistiques. Les fiches d'enquête ont été administrées entre 2006 et 2008. En plus de cela, certaines données collectées au cours du FITMO 2005, dans le cadre de notre travail de DEA, ont été exploitées.

Afin de permettre une bonne perception de l'impact socio-économique des festivals et structures de formation en arts vivants sur le développement du Burkina Faso, cette partie a été décomposée en trois chapitres. Le premier chapitre analyse le bilan en termes de réalisations sociales des festivals et structures de formation, le second se penche sur les retombées économiques et le troisième sur l'émergence d'une économie locale des arts vivants au Burkina Faso.

CHAPITRE I : IMPACT SOCIAL DES FESTIVALS ET DES STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS VIVANTS AU BURKINA FASO

La culture, c'est bien sûr les arts mais aussi les idées, les valeurs, les croyances, les us et coutumes, les règles et normes sociales, les langues et les langages qui en constituent le fondement. Il s'agit donc d'un domaine de créativité qui puise ses ressources dans le milieu social et dont les produits ont une influence sur la société. Il est donc indéniable que les arts vivants, qui constituent un des pans essentiels de cette culture, jouent un rôle social important qu'il convient de mettre en exergue. Dick Stanley¹ considère que, de façon schématique, le secteur culturel peut être représenté comme « *un flux d'information qui passe par plusieurs nœuds, depuis la création initiale jusqu'à l'expérience finale (consommation) et son impact sur la société*² ». Partant du modèle qu'il développe pour le secteur culturel dans sa globalité, nous pouvons dégager un modèle réduit aux festivals et structures de formation en arts vivants qui pourrait se présenter selon le schéma suivant :

Figure 7: Flux de base de l'information culturelle dans le processus de création



Pour mesurer les effets ou les retombées du flux de ces idées sur la société burkinabè, il convient d'identifier les indicateurs qui serviront à cette analyse.

¹ Dick Stanley est directeur au service Recherche et analyse stratégiques, Politiques stratégiques et de la recherche au Ministère du Patrimoine canadien. Il est auteur d'un article intitulé « *Au-delà de l'aspect économique : Élaboration d'indicateurs des effets sociaux de la culture* » publié en 2002.

² Dick Stanley. *Au-delà de l'aspect économique : Élaboration d'indicateurs des effets sociaux de la culture*. Ministère du Patrimoine canadien. Québec, 2002, p.4.

Partant du schéma proposé, les indicateurs suivants peuvent être retenus : les rencontres organisées, les pays participants, les groupes invités, les artistes participants, les spectacles créés, les thèmes développés par les créations, les espaces de diffusion des créations, les formations, la promotion sociale, la professionnalisation et l'emploi. Il faut rappeler que les avantages sociaux déterminent la spécificité du produit culturel. C'est pour cette raison qu'il apporte une plus value sociale et que sa consommation, à la différence de n'importe quel autre produit, « *modifie notre relation avec le monde et avec les gens qui nous entourent. Elle (la culture) transforme nos valeurs et notre identité et peut donc avoir un effet important sur le monde et sur les gens qui nous entourent, puisque ce sont notre identité et nos valeurs qui déterminent nos relations avec les autres*¹ ». Le produit artistique « *crée des liens sociaux*² » et « *contribue à la création de valeurs et à la cohésion sociale et (...) pourrait bien être la principale source d'évolution des valeurs dans la société*³ ».

L'analyse sociale portera sur les bilans des festivals et des structures de formation conformément à leurs objectifs sociaux mais aussi sur les retombées sociales à partir des indicateurs définis.

1. RÉALISATION DES FESTIVALS ET DES STRUCTURES DE FORMATION

1.1. Les réalisations des festivals

En matière de réalisation des objectifs sociaux des festivals, cinq points essentiels peuvent être analysés en guise d'évaluation : la création effective d'espace de rencontre pour les artistes et les productions artistiques d'Afrique et du reste du monde, le développement de l'offre de formation dans les différents

¹ Dick Stanley, *Op Cit.* P. 8

² Dick Stanley, *Op Cit.* p.9

³ Ibidem

domaines des arts, l'amélioration qualitative et quantitative de la création artistique par une augmentation de la demande, le renforcement de l'offre artistique et la démocratisation de l'accès aux arts au profit des populations.

- *La création d'espaces de rencontre des arts et des artistes*

La création d'espace de rencontre est un objectif commun à tous les festivals internationaux et à certains festivals locaux du Burkina Faso. Pour les premiers, il s'agit de créer des occasions de rencontre entre artistes africains et extra- africains. Les seconds, eux, cherchent à permettre aux artistes d'une localité donnée de se retrouver dans le cadre d'une célébration des richesses culturelles propres à la région. Il s'agit de créer un événement autour duquel les fils et les filles de la localité se retrouvent pour entreprendre des actions de développement local. Au niveau des festivals internationaux, ce cadre devient une ouverture sur le monde. Lorsque, par les soins d'une manifestation festivalière, des artistes se retrouvent pour passer ensemble un temps de travail ou de formation, des relations d'échange se tissent, des partenariats naissent, la découverte mutuelle devient possible. C'est ce que montrent les festivals qui ont servi effectivement de cadre de rencontre entre artistes locaux, entre artistes africains et entre artistes des quatre coins du monde. Le tableau suivant donne une idée de la participation des artistes aux festivals organisés au Burkina Faso.

Tableau 6 : Récapitulatif des moyennes de participations aux éditions des festivals

Festivals	Nbre moyen de pays	Nbre moyen de groupes	Nbre moyen d'artistes invités	Nbre moyen de spectacles ou de concerts	Nbre total d'édition en 2008
FITD	15	47	524	79	11
FITMO	9	20	71	41	11
JAZZ A OUAGA	7	13	52	30	16
NAK	Non indiqué	25	278	Non indiqué	13
FESTIMA	5	27	Non indiqué	Non indiqué	9
YELEEN	Non indiqué	Non indiqué	Non indiqué	Non indiqué	12
DDC	9	17	Non indiqué	19	7
WAGA HIP HOP	10	21	Non indiqué	36	8
RÉCRÉATRALES	8	5	64	5	5
MOYENNE	9	22	198	35	10

Source : données fournies par les festivals

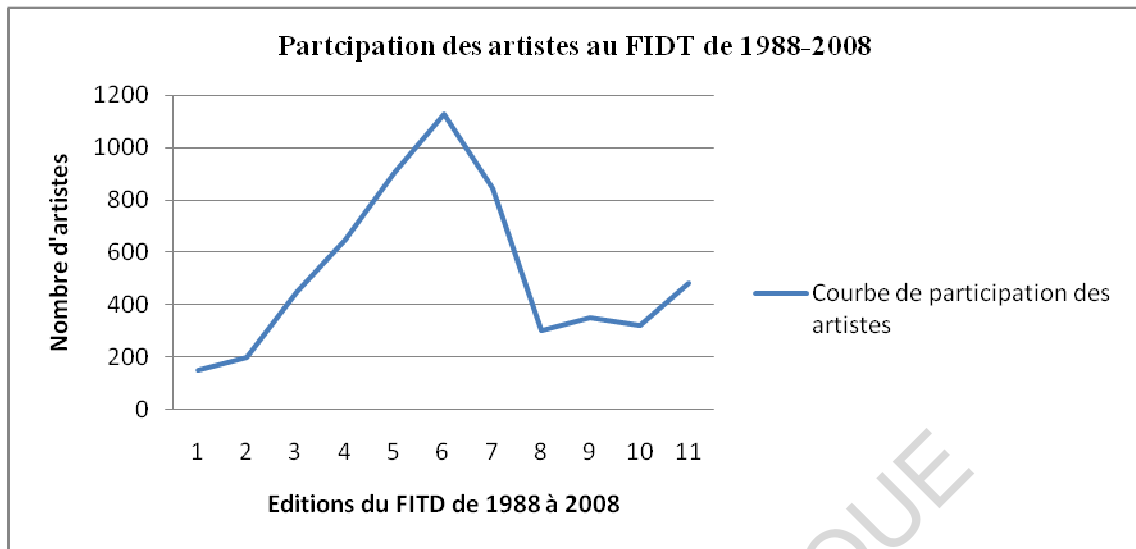
Les réalisations des festivals d'arts vivants au Burkina Faso montrent que cet objectif a été pleinement atteint. En effet, la tenue régulière de leurs différentes éditions a permis à chaque festival de réunir, deux décennies durant (1988-2008), au cours de chaque édition, environ 200 artistes de 22 groupes issus de 9 pays qui ont produit 35 spectacles. Ainsi, venus des pays africains anglophones, lusophones, francophones et du monde entier, des artistes se sont rencontrés au Burkina Faso à l'occasion du FITMO, du FITD, des Récréatras, des NAK, des Rencontres chorégraphiques Dialogues de corps, de Waga Hip Hop, du FESTIMA, de Yeleen ou de Jazz à Ouaga. En effet, grâce à ces neuf festivals internationaux, les artistes se sont retrouvés au moins 92 fois au Burkina Faso (Ouagadougou, Koudougou, Bobo-Dioulasso, Dédougou et dans d'autres villes).

L'estimation de la participation des artistes, faite à partir des moyennes dégagées (198 artistes par édition pour un total de 92 éditions), montre que ces festivals internationaux ont réuni environ 18216 artistes au Burkina Faso en deux décennies d'activités.

Ainsi, tous les ans, se tiennent au Burkina Faso des festivals de grande envergure qui offrent l'occasion aux artistes de se découvrir, de vivre et de

travailler ensemble sur des projets communs. Pour les troupes africaines, ces occasions constituent des opportunités pour montrer leurs créations à un public qui n'est pas toujours à sa portée et de rompre ainsi avec le cercle vicieux des festivals européens, considérés jusqu'à une époque récente comme les seules scènes sur lesquelles les artistes africains pouvaient se déployer. Parmi les neuf festivals internationaux cités, cinq sont annuels (Waga Hip Hop, DDC, JAO, NAK et Yeleen) et quatre sont des biennales (FITMO, FITD, Récréatrales et FESTIMA). Trois de ces biennales ont lieu en année paire, ce qui veut dire qu'il se tient au Burkina Faso, au moins huit festivals internationaux par an aux cours des années paires et au moins six durant les années impaires. Certains des artistes auprès desquels nous avons enquêté, au cours des festivals, affirment que ces manifestations sont pour eux, artistes africains, une opportunité de rencontres et une tribune pour célébrer les arts africains. Pour beaucoup d'entre eux, les festivals sont des moments d'échange d'expériences, de formation et des opportunités de diffusion pour leurs créations. Mais le nombre d'artistes mobilisés par édition est fonction de la capacité des festivals à les prendre en charge. Leur nombre évolue donc en fonction des moyens réunis par les festivals comme le montrent les graphiques suivants sur la participation des artistes au FITD.

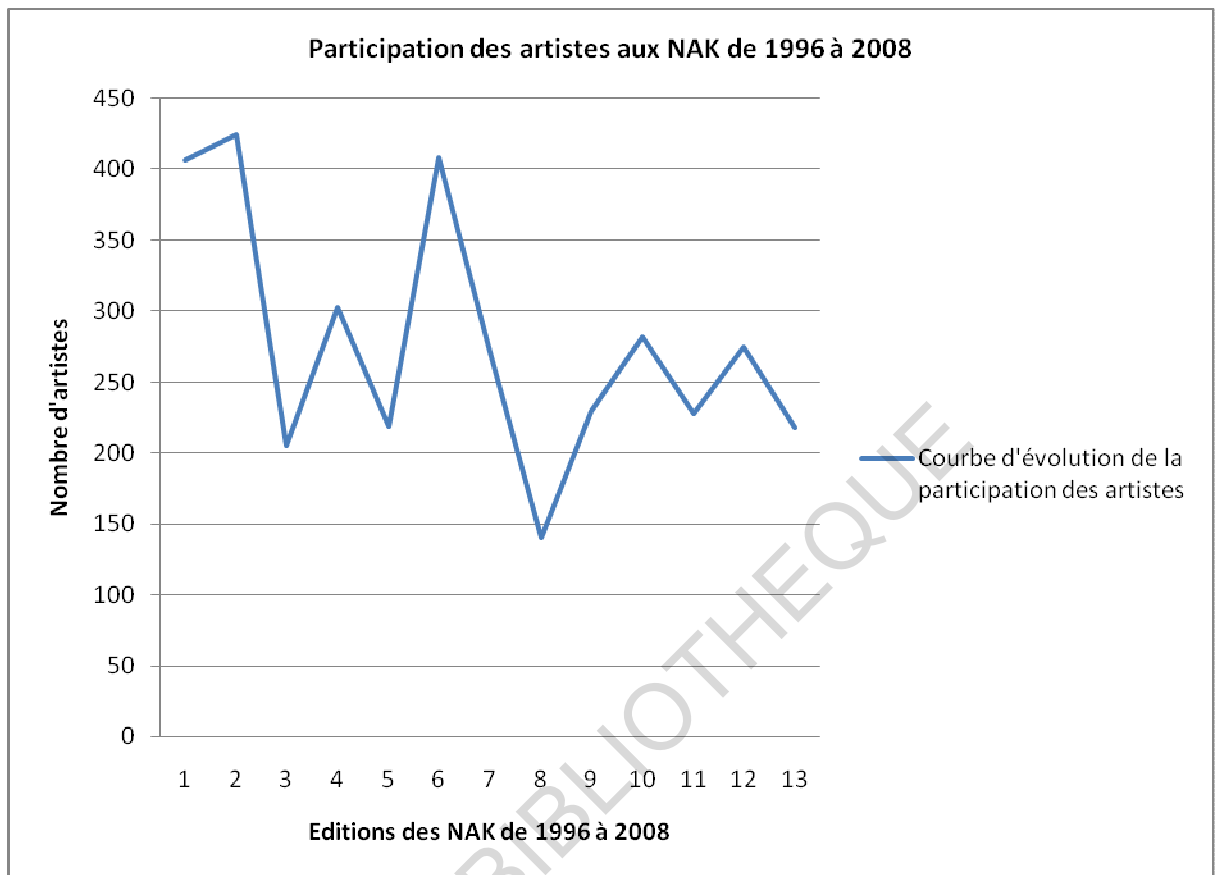
Figure 8: Participation des artistes au FITD



Source des données : Bilans du FITD

Cette courbe montre clairement qu'il a existé deux périodes totalement opposées dans la participation des artistes au FITD. De la première édition organisée en 1988 à la 6^e édition en 1998, la participation au festival est allée croissante, atteignant le record de plus de mille artistes mobilisés en une seule édition. Mais à partir de sa 7^e édition en 2000, ce festival va connaître un reflux important et continu qui ramènera le nombre de participants aux proportions des toutes premières éditions du festival. Une des explications à cette chute de la participation des artistes se trouverait dans la mobilisation financière (ce volet fera l'objet d'une analyse ultérieure). Cette inconstance dans la participation des artistes semble être un problème commun à tous les festivals organisés au Burkina Faso comme le montre le graphique suivant sur la participation aux NAK de 1996 à 2008.

Figure 9: Participation des artistes aux NAK



Source des données : Bilans des NAK

Cette courbe, par son évolution en dents de scie, montre clairement que le nombre d'artistes que réunit le festival varie d'une édition à l'autre. Cette fluctuation montre que même si les festivals gagnent en maturité au fil des éditions, ils n'ont pas toujours les moyens de renforcer leur capacité d'accueil et leur programmation pour absorber une bonne partie de la demande en diffusion des créations africaines dont le nombre s'accroît d'année en année.

Cette situation a amené les artistes africains à prendre conscience de la nécessité d'unir leurs forces pour œuvrer à une réelle implantation des activités artistiques sur le continent. C'est ainsi que des rencontres professionnelles organisées à l'occasion de ces manifestations ont abouti à la mise en place de cadres fédérateurs tels que le Réseau des Festivals de Théâtre Africains

(REFAT), le Réseau Conventionnel des festivals de jazz en Afrique, le Réseau des festivals de cultures urbaines et du Hip Hop et le Réseau Ouest africain des arts de la parole et de l'oralité. Malheureusement ces regroupements ne parviennent pas toujours à trouver les voies et moyens de répondre aux attentes de leurs initiateurs.

Au-delà des artistes africains, les troupes et compagnies européennes trouvent dans les festivals africains une occasion de confronter leurs créations à d'autres publics. Ce n'est donc pas seulement pour les artistes africains que les festivals sont profitables. Ils le sont également pour ceux du monde entier qui ont l'occasion d'y participer. Cette expérience s'avère enrichissante pour les ensembles artistiques venus d'ailleurs parce qu'elle participe au renforcement de leur ouverture au monde et leur donne l'occasion de travailler à des projets communs de créations et de productions avec les artistes africains. C'est en cela que les festivals, comme cadres de rencontres, participent à l'édification d'une communauté universelle des arts et des artistes et à la promotion de la diversité culturelle et du dialogue interculturel.

Par leur existence, leur régularité et leur programmation ouverte au monde, les festivals du Burkina Faso réalisent leur ambition de servir de cadre de rencontres pour les artistes d'Afrique et du monde. Les actions développées au cours des différentes éditions de ces manifestations ont permis de renforcer ces espaces de diffusion des spectacles.

- *Le renforcement de la création et de la diffusion des arts en Afrique*

Au regard du nombre de spectacles créés et présentés au cours de ces différents festivals, en prenant en compte les créations collectives issues des festivals ou les créations destinées aux festivals, nous pouvons dire que les festivals ont « dopé » la création artistique au Burkina Faso. En offrant aux artistes les possibilités de diffusion sur le continent, ils ont stimulé la création en

poussant les ensembles artistiques au renouvellement régulier de leur répertoire. En effet, en deux décennies de festival, plus de 2024 ensembles artistiques sont venus au Burkina Faso et ont présenté plus de 3220 spectacles, soit en moyenne (théorique) 402 spectacles pour chacun des festivals considérés, sur l'ensemble de ses éditions. Ces créations se passent généralement au sein des ensembles artistiques mais, quelquefois, elles sont le résultat de travail en commun à travers les résidences et les ateliers organisés au cours des manifestations festivalières.

Ainsi, les festivals servent non seulement de cadres de diffusion, mais aussi de lieux de création artistique. En donnant aux artistes l'occasion de tourner et de présenter leurs créations au public, les festivals suppléent momentanément à la défaillance des structures permanentes de diffusion des arts en Afrique. Cela est bien connu que les spectacles africains tournent très peu en Afrique. La situation aurait été encore plus dramatique si les festivals n'existaient pas car, de nos jours, sur dix spectacles burkinabè en tournées, sept le sont grâce à l'existence des manifestations festivalières, le reste relevant essentiellement de l'action des centres culturels étrangers installés dans le pays. Le rôle des festivals dans la diffusion des arts vivants est également primordial dans la mesure où c'est leur programmation qui rythme la création des spectacles par les troupes et compagnies.

Les ensembles artistiques s'imposent des délais de création pour être au rendez-vous de ces manifestations. Dans le même temps, compte tenu des exigences de qualité et des critères de sélection appliqués par ces manifestations internationales, les créateurs savent qu'ils doivent proposer des productions artistiques de bonne facture pour être retenus. Cela contribue à rehausser la qualité des créations artistiques au niveau national. Un travail de qualité qui garantit de plus en plus des chances de diffusion aux créations burkinabè.

- *La démocratisation de l'offre artistique et de l'accès aux arts*

Les festivals comptent parvenir à *une démocratisation de l'offre artistique et culturelle*. Cette démocratisation culturelle s'exprime sous des formes diverses : décentralisation des spectacles, multiplication des lieux de représentations, propositions de spectacles dans les enceintes scolaires et universitaires, propositions de tarifs préférentiels pour les publics spécifiques, diversification de l'offre artistique.

De plus en plus, les festivals burkinabè sortent des salles et des principales villes pour aller vers les populations. Ainsi, sur les neuf festivals internationaux considérés ici, sept se sont déjà décentralisés. Le FITMO, basé à Ouagadougou, s'est déjà décentralisé sur dix autres communes du pays. Au total, quinze villes¹ du Burkina Faso ont été desservies par ces festivals internationaux. Cette action est renforcée par l'existence de villes secondaires qui sont sièges de festivals internationaux (Dédougou avec le FESTIMA et Koudougou avec les NAK).

Dans ces différentes localités, les lieux régulièrement investis par ces festivals sont des centres culturels équipés, des salles de cinéma, des salles de classes, des bars dancing, des cours familiales, des terrains de sports, etc. Dans de nombreux cas, les spectacles sont produits en plein air et l'accès est gratuit pour les populations. Certains festivals comme le FESTIMA, Waga Hip Hop et Yeleen, offrent la gratuité d'accès au public pour certaines de leurs manifestations. Certains des lieux investis étant des espaces totalement ouverts, les spectacles qui y sont présentés sont libres d'accès et ont pour but de mobiliser les populations autour des manifestations proposées. Dans ces lieux, les périodes de festivals constituent des moments de grande effervescence.

¹ Ces quinze villes sont : Bobo-Dioulasso, Koudougou, Banfora, Ouahigouya, Tenkodogo, Yako, Kaya, Pô, Pâ, Saponé, Loumbila, Koubri, Garango, Ziniaré et Fada N'Gourma.

Les spectacles donnés en salles sont généralement payants et les coûts d'entrée varient entre 500 francs et 1500 francs CFA pour le spectacle ou pour toute la soirée¹. Là, la fréquentation n'est pas toujours garantie mais le taux moyen de remplissage des salles se situe au-dessus de la moyenne selon les responsables des festivals, avec cependant des disparités entre les festivals. Les festivals de musique et les festivals pluridisciplinaires ont des taux de fréquentation plus importants que les festivals de théâtre et de danse contemporaine. Pour stimuler davantage la participation du public, des initiatives diverses sont développées par les organisateurs des festivals. Ce sont les réductions des tarifs pour les groupes spécifiques comme les jeunes enfants, les élèves, les étudiants ou les associations féminines, la vente des tickets en milieu scolaire et l'adoption de tarifs forfaitaires pour tous les spectacles sous la forme de cartes d'abonnement.

Les activités menées par les festivals montrent que la démocratisation culturelle, qui vise à rendre les productions artistiques accessibles à toutes les populations, sans distinction d'aucune sorte, peut être une réalité. Les initiatives développées par les festivals pour porter les créations auprès du public des villes et des campagnes font que l'accès aux arts prend un caractère populaire et cesse d'être un privilège réservé à quelques élites.

Grâce à l'action des festivals, les productions proposées aux populations des collectivités décentralisées sont les mêmes que celles qui sont présentées dans les salles de spectacles des grandes villes. En deux décennies de festivals, de nombreuses localités du pays ont eu l'occasion d'accueillir des artistes internationaux que rien d'autre ne pouvait conduire en ces lieux.

¹ La soirée se compose de plusieurs prestations dans le même genre artistique (les concerts de musique par exemple) ou sous forme de mélange des genres (des prestations musicales peuvent précéder un spectacle de théâtre ou de conte).

La démocratisation de l'accès aux arts est bénéfique à la fois pour les populations et pour les artistes. D'une part, elle permet aux populations de s'approprier les arts et la culture africaine et d'autre part, réduit la dépendance outrageuse des artistes africains vis-à-vis des cercles de diffusion extérieurs.

Par la décentralisation et la déconcentration de leurs programmations, les festivals entraînent une prise de conscience au niveau des populations et des responsables des collectivités sur la nécessité de promouvoir la culture sur le plan local. C'est ainsi que, inspirées par les manifestations décentralisées qu'elles ont accueillies, certaines collectivités locales ont créé des festivals locaux et ont engagé des investissements visant à se doter de lieux culturels : *« Signalons que depuis la décentralisation du FITMO et en partie grâce à ce partenariat, trois villes (Ouahigouya, Kaya et Yako) ont entrepris la construction de salles de spectacles modernes. Pour nous, cela signifie que la consommation des arts commence à entrer dans les mœurs des populations¹ ».*

C'est par des actions semblables que les structures de création et de diffusion des arts vivants vont être développées dans le pays et permettre l'émergence d'une véritable promotion artistique à l'échelle nationale. Si chacune des 302 communes du Burkina Faso se dotait d'une salle de spectacle, la possibilité pour les créations d'être diffusées sur l'ensemble du territoire national deviendrait une réalité. Ainsi, en organisant un circuit permanent de diffusion, un spectacle créé aura des chances réelles d'être vu dans au moins 302 lieux de spectacle du pays, ce qui serait une motivation pour les artistes et les promoteurs et constituerait à coup sûr une occasion de développement d'activités diverses dans les collectivités territoriales. Cette politique permettra de développer les actions de sauvegarde des richesses artistiques locales. Elle prendrait ainsi le relais des Maisons des Jeunes et de la Culture ou des Centres

¹FITMO. Rapport de réalisation de l'édition 2005. p. 4

Populaires des Loisirs qui ont disparu dans plusieurs localités et qui ne sont plus des lieux d'effervescence culturelle comme ils l'ont été par le passé. Ces opportunités aideraient à mettre en place les bases d'une économie des arts du spectacle au niveau national. En attendant, ce sont les festivals qui servent à la fois de cadres de diffusion mais également de marchés pour le spectacle africain sur le continent.

- *La création d'un marché des arts du spectacle africains en Afrique*

Le festival comme *marché des arts du spectacle africains* est un espoir partagé par tous les organisateurs de festivals, même si la plupart des manifestations festivières du Burkina ne l'inscrivent pas explicitement au nombre de leurs objectifs. En créant les conditions d'une rencontre entre les artistes et le public et en favorisant la participation des programmeurs locaux et étrangers, ces festivals donnent aux créations des chances de promotion. Il n'est pas facile d'établir un bilan précis des transactions menées à ce niveau. Cependant, sur la base des réponses fournies par certains responsables d'ensembles artistiques, notamment sur le bilan qu'ils font des festivals auxquels ils ont participé, plus d'un affirment avoir fait de « bonnes affaires ». Sur la base de ces informations, il est possible d'affirmer que cet objectif a un niveau d'atteinte satisfaisant. En effet, l'enquête menée auprès des troupes nous permet de dire qu'au cours de chaque édition en moyenne 20% des spectacles obtiennent des contrats de tournées en Afrique et hors d'Afrique par le jeu des partenariats entre festivals ou par le canal de promoteurs de spectacles. Les festivals internationaux organisés au Burkina Faso enregistrent toujours la participation de directeurs de festivals ainsi que des opérateurs culturels d'Afrique et du monde qui en profitent pour faire des sélections et signer des contrats de tournées avec les ensembles artistiques retenus. C'est dans ce cadre

que les festivals africains comme le MASA, le FITHEB, le Festival des Réalités, Bijini-Bijini, Gatan-Gatan, Paroles de femmes, Festival de Jazz de Saint Louis, le FESTHEF et les festivals étrangers tels que le CREARC, le festival international des Francophonies en Limousin, les Nuits Atypiques de Langon, le festival de Tilburg, le festival de Carthage, le Festival International des Francophonies pour la Jeunesse de Mantes-La-Jolie ont déjà pris part aux festivals organisés au Burkina Faso et y ont sélectionné des spectacles pour leurs programmations.

Les contrats sont directement négociés entre promoteurs de spectacles et directeurs de compagnies, si bien qu'il n'est pas facile de disposer de données permettant d'en faire un état précis. Cependant, les estimations faites par les artistes eux-mêmes laissent voir que les festivals constituent des opportunités intéressantes pour la diffusion de leurs produits artistiques. Les festivals sont donc des lieux de rencontres entre créateurs africains et programmeurs du monde entier. Ils offrent l'occasion aux productions artistiques africaines de se créer de nouveaux espaces de diffusion en Afrique ou dans le monde par la participation à d'autres festivals ou à travers des tournées de diffusion. Certaines créations ont ainsi eu la chance d'être présentées sur la plupart des espaces d'Afrique et hors du continent, ce qui est une bonne chose dans la mesure où il ne s'agit que d'une juste récompense pour des créations de qualité. Cette reconnaissance est pour les artistes une source supplémentaire de motivation et une stimulation de la créativité.

- Le développement de la formation

Servir de cadre de formation est une volonté affichée par tous les festivals qui prévoient dans leur programmation des colloques, des conférences, des rencontres professionnelles, des tables-rondes, des résidences de création, des stages ou des ateliers. Ces formations données par les différents festivals visent à

contribuer à une meilleure connaissance des arts, à la professionnalisation des filières artistiques, au renforcement structurel des manifestations et à une meilleure connaissance de leur rôle dans la société.

Les ateliers de formation organisés par les festivals ont porté essentiellement sur les pratiques artistiques (jeu de l'acteur, diction, mise en scène, écriture théâtrale, danse contemporaine, danse traditionnelle, technique vocale, chorégraphie, etc.), sur les métiers techniques (régie de son et de lumière, décor et scénographie, costumes) et sur la gestion (organisation et gestion des manifestations culturelles, management, communication et couverture médiatique des événements). Elles ont permis aux festivals du Burkina Faso de pouvoir disposer d'une masse critique capable de réaliser des créations de qualité et d'assurer une bonne organisation des manifestations artistiques. Ces formations ont permis un renforcement des capacités organisationnelles des festivals et l'amélioration de la qualité des œuvres proposées au fil des éditions. De plus en plus, l'amateurisme cède la place à une gestion professionnelle des festivals comme le confessent les artistes enquêtés. En effet, interrogés sur leur appréciation des festivals organisés au Burkina Faso, les artistes citent par ordre de satisfaction la qualité des spectacles de la programmation et l'organisation du festival. Pour la grande majorité des artistes, ces festivals sont des réussites tant au niveau artistique que sur le plan du séjour (accueil, hébergement, restauration, transport interne) si bien que presque tous souhaitent participer aux éditions suivantes. Ces améliorations constantes sont à inscrire au crédit des formations développées par les festivals et les structures de formation. Le tableau suivant présente le bilan de quelques ateliers organisés dans le cadre des festivals d'arts vivants.

Tableau 7 : Formations organisées par des festivals d'arts vivants

Formations	Bénéficiaires	Formateurs	Festivals
- Régie son et lumière -Danse contemporaine - Théâtre d'objets et marionnettes - Débats forum sur les spectacles	- 20 techniciens de spectacle - 12 festivaliers -10 artistes du Burkina-Niger-Togo-Bénin - festivaliers et public	Jean louis Vandervliet (Belgique) Compagnie Tâ (Burkina Faso) Hubert Jégat et Elise Combet (France) Organisateurs des festivals	FITMO 2007
- Travail de la voix - Le conte oral dans l'espace francophone	- 20 artistes - artistes et universitaires du Burkina, du Niger, du Mali, de la Côte d'Ivoire et de la Guinée.	Dimi De Delphes (France) Jean Henri Drèze (Belgique)	FITMO 2005
-Fabrication et manipulation de marionnettes	- artistes des troupes invitées au festival	Adama Bacco (Togo)	FITMO 2003
Formation des instrumentistes Formation des musiciens du Jazz Orchestra du Burkina (JOB) Danse Jazz Conférence-débat sur « l'œuvre et de la vie de Jimi Hendrix »	- 15 instrumentistes - 12 musiciens - 10 danseurs - 200 participants	Dick de Graaf, Saxophoniste (Pays Bas) Rido Bayonne (France-Congo) Sabine Samba Auguste Ferdinand Kaboret (Burkina)	JAO 2006
Résidence musicale	- 20 praticiens d'instruments	Rido Bayonne (France-Congo) et Sékou Bembeya Diabaté (Guinée Conakry)	
Formation en son et lumière	- 10 techniciens	Christophe Luberriaga (France)	JAO 2005
Formation pour les musiciens de l'orchestre du Yatenga	- 09 musiciens	By Spiel Project	
Formation de musiciens	- 15 musiciens	Dick de Graaf, Saxophoniste (Pays Bas)	JAO 2003

Formations	Bénéficiaires	Formateurs	Festivals
Formation de musiciens	- 07 musiciens	Rido Bayonne (Franco-Congolais)	
Formation en technique de son	- 13 techniciens	Christophe Luberriaga, ingénieur de son (Français)	
Appropriation de la technique du conteur traditionnel	- Conteurs amateurs, enseignants, bibliothécaires, orthophonistes...	Adama Adépoju dit Taxi conteur (Côte d'Ivoire)	Yeelen 2006
Formation de formateurs à l'art du conte	- Artistes africains résidant en Afrique	Pierre Rosat (Canada)	
Fabriquer et faire vivre une marionnette	- Enfants et adolescents, débutants ou non	Danaye Kalanfei (Togo)	
L'essence des histoires Griot, conteur, comédien : quelle passerelle ?	- Tout public - Tout public	Jihad Darwiche (Liban) Hassane Kouyaté (Burkina Faso)	
Entre transmission et création, le conteur auteur de sa propre version	-Conteurs, comédiens, professionnels du spectacle	Françoise Diep (France)	
Théâtre et lutte contre la pauvreté	Festivaliers et public	Ministères de l'économie et du développement, du commerce et de la promotion de l'entreprise, et celui de l'action sociale et de la solidarité nationale	FITD 2004

Formations	Bénéficiaires	Formateurs	Festivals
La contribution du théâtre au renforcement de la société civile	Festivaliers et public	Centre pour la Gouvernance Démocratique (CGD).	
Table-ronde sur le théâtre pour le développement Colloque sur la communication pour le développement : le rôle des arts du spectacle	Festivaliers et association des praticiens de théâtre pour le développement de l'Afrique anglophone 40 participants (artistes, festivaliers, représentants d'association et d'ONG)	Comité d'organisation du FITD Enseignants de l'UO et étudiants de 3 ^e année de Lettres Modernes	FITD 2002

Sources : Archives FITMO, FITD, Jazz à Ouaga, Yeleen,

Comme le montre ce tableau, ces formations sont diversifiées et ont touché un public très vaste à travers une variété de sujets. Elles ont été assurées par des experts africains et extra-africains et ont servi de cadre d'initiation pour les jeunes et de perfectionnement pour les professionnels. Leur impact sur les artistes, les techniciens et le public est très important.

L'objectif de faire de ces festivals des cadres de formation a été atteint. Mais la formation doit être permanente pour permettre de consolider les acquis et d'ouvrir des perspectives nouvelles. C'est pourquoi la réflexion demeure continue à l'image des thèmes d'édition des festivals qui sont renouvelés à chaque édition. De 1988 à 2008, environ 40 thèmes différents ont été choisis comme thèmes d'édition par les festivals internationaux.

Ce foisonnement de thèmes montre l'ambition des organisateurs de festivals et leur souci permanent d'accorder leurs activités aux besoins des artistes et des populations pour contribuer à relever les défis qui se posent à eux. Cela montre qu'ils sont guidés par la conviction que ces activités sont des

moteurs de développement socio-économique. Tous les thèmes évoqués ont été explorés à travers des conférences, des tables-rondes et des colloques qui réunissent des artistes, des universitaires et le public au cours des différentes éditions des festivals. Les conclusions qui en ont été tirées ont permis de sensibiliser les différents acteurs et le public sur la place et le rôle des arts dans la société. Ces travaux et ces réflexions renforcent l'action de formation des festivals qui touche les artistes, le public des festivals et à une large échelle les populations. Ils sont des productions intellectuelles qui contribuent de façon substantielle à la recherche de solutions aux problèmes de la société.

Les festivals participent ainsi au renforcement de l'offre de formation artistique et culturelle au Burkina Faso. Cependant, il faut signaler que le caractère occasionnel de ces formations et leur courte durée font qu'elles ne peuvent pas avoir la consistance d'un travail mené dans le cadre d'une école ou d'un institut de formation. C'est pourquoi elles ne sauraient être les seules voies de formation dans le paysage culturel national. Leur existence ne doit pas non plus être remise en cause par le développement des structures permanentes de formation, car ces deux types de formation sont complémentaires.

1.2. Les réalisations des structures de formation

Les structures de formation ont comme objectif essentiel la formation initiale et continue des artistes dans leur champ d'action. Elles veulent, par là, combler l'insuffisance de formation de base et de formation professionnelle de haut niveau en donnant aux formations un contenu mieux adapté aux exigences du monde professionnel.

S'il est vrai que les ateliers organisés par les festivals ont joué et jouent un rôle important dans la formation initiale et dans la professionnalisation des artistes et des techniciens de spectacle, il faut reconnaître qu'elles ont montré leurs limites dans la formation d'artistes de très haut niveau, capables

d'exprimer pleinement leur art et de transmettre leurs connaissances aux jeunes générations. Ces ateliers de formations sont des activités ponctuelles, contrairement aux structures de formation qui fonctionnent à partir de programmes ou de curricula. Les formations dans les structures professionnelles, comme AGAC, le CDC ou le CFRAV, ont des durées plus longues et elles sont sanctionnées par des certificats ou des diplômes à la différence des ateliers qui délivrent de simples attestations de participation.

Rappelons que les objectifs fondamentaux des structures de formation sont, d'une part, de former des artistes autonomes capables de promouvoir leur art et, d'autre part, de contribuer à une meilleure structuration des filières (théâtre, arts chorégraphiques, musique), en proposant un dispositif complet de formation aux artistes et aux autres acteurs culturels. Il s'agit pour ces structures de dépasser les simples apprentissages disciplinaires pour former des cadres artistiques capables de pratiques réflexives et de haut niveau de conception dans leur domaine de compétences. Mais à côté de cette formation régulière, les structures de formation organisent des stages ponctuels destinés surtout à des groupes cibles comme les jeunes ou des ensembles artistiques sur des techniques spécifiques.

Des structures existantes, seules le CFRAV et l'Université de Ouagadougou à travers sa filière AGAC dispensent une formation certificative dans les arts vivants. Dans une certaine mesure, l'ENAM qui forme des cadres et des agents culturels pourrait également être comptée comme structure de formation certificative, mais les éléments formés sont destinés à l'administration culturelle en général et non aux arts vivants. Les tentatives précédentes, notamment celles de l'INAFAC, se sont limitées à une seule promotion et n'ont plus eu de suite. Pour l'instant, les autres centres de formation se contentent d'organiser des ateliers de formation sanctionnés par des attestations de

participation. Cependant, la vocation de toutes ces structures est de parvenir à élaborer des cursus complets pour des formations certificatives.

L'action des structures de formation a touché un nombre important d'artistes dans le pays. La première promotion (2003-2004) du CFRAV a réuni quarante stagiaires de onze pays dont vingt artistes burkinabè. En 2004-2005, vingt six stagiaires de six pays dont dix burkinabè, ont suivi la formation au CFRAV. Avant de changer de statut en 2008 pour devenir une école de formation à plein temps, le CFRAV a permis de former deux cents stagiaires issus de plusieurs pays africains (Bénin, Burkina Faso, Côte-d'Ivoire, Niger, Cameroun, Guinée, Centrafrique, Congo Tchad, Togo) et de pays européens (France et Belgique). Nombre d'entre eux ont déjà apporté leur expertise à la réalisation des festivals internationaux organisés au Burkina Faso et ailleurs. En plus de ses stagiaires, le CFRAV a contribué à former les étudiants de la filière Arts, Gestion et Administration Culturelles (AGAC) de l'Université de Ouagadougou en assurant certains modules techniques.

Les formations organisées par le CDC sont pluridisciplinaires, même si la danse en constitue le nœud central. Elles regroupent des artistes en provenance des pays africains et européens. La toute première session de formation, organisée en Juin 2007 après la mise en service du CDC, a regroupé une vingtaine de danseurs originaires du Bénin, du Burkina, du Congo, du Ghana et de la France. Les modules dispensés portaient à la fois sur les techniques chorégraphiques, la performance vocale et sur les connaissances théoriques nécessaires aux professionnels du secteur. Les formateurs venus d'Afrique et d'Europe étaient tous des professionnels de la danse chorégraphique.

En réunissant à Ouagadougou les artistes venant des différentes parties du continent et d'ailleurs, les structures de formation créent les conditions de création d'un réseau de ces hommes et femmes qui apprennent à se connaître, à

vivre et à travailler ensemble. Elles leur donnent l'occasion de s'ouvrir au monde, tout en s'enrichissant de l'expérience des autres. Le tableau suivant présente un bilan indicatif des formations assurées par des structures de formation en arts vivants.

Tableau 8 : Bilan indicatif des structures de formation (2003 à 2008)

Structures	Bénéficiaires	Formateurs	Contenus
CFRAV	200	Burkinabè, Français, Brésiliens, Italiens et Belges	Jeu de l'acteur, Histoire du théâtre, Danse africaine, Chant, Théâtre africain contemporain, percussion, technique vocale, art de l'oralité, mouvement scénique, Mise en scène
INAFAC	37	Burkinabè	Danse, pianos, orgues, guitares, flûtes, saxophones, balafons...
ATB	120	Burkinabè	Jeu d'acteur, voix, diction, travail du corps
CDC	320	Burkinabè, Français, Sud Africains, Ivoiriens, Congolais, Maliens	Danse contemporaine, chant, travail vocal, improvisation
AGAC	61	Burkinabè, italiens, français, belges	Arts dramatiques, gestions et administration culturelles
Total	738		

Source : données d'enquêtes

Le bilan présenté ici n'est qu'indicatif dans la mesure où certaines structures de formation ne sont pas capables de fournir un bilan précis des formations assurées au cours de cette période. Il ne prend pas en compte toutes les formations organisées par les différentes structures qui existent. Cependant, il permet de donner un aperçu du volume des activités de formation menées, ainsi que du nombre de personnes ayant bénéficié de ces formations.

Ces formations se sont déroulées sous forme d'ateliers et de stages ponctuels ou en cours suivis et ont concerné à la fois le niveau initial et le niveau professionnel. Ce tableau qui présente le nombre de personnes touchées par les formations en arts vivants (738 personnes) en cinq années (2003-2008) par cinq

structures fait voir qu'il existe une offre de formation et des artistes formés. Il montre par ailleurs qu'un travail important se fait à ce niveau, et c'est ce qui justifie le dynamisme actuel du pays dans le domaine des arts vivants. Il convient de souligner que certains professionnels ont eu l'occasion de compléter leur formation à l'étranger, notamment à l'Université Senghor d'Alexandrie en Egypte. Bien que limitée et faiblement structurée, la formation professionnelle dans les arts vivants existe et produit des résultats.

Les structures de formation en arts vivant ont favorisé également le développement des festivals sous plusieurs formes. Dans un premier temps, elles ont mis à la disposition des festivals des éléments dotés de solides capacités en art ou en gestion et administration des manifestations culturelles. Les uns participent à l'amélioration de la qualité des créations artistiques diffusées au cours des festivals, pendant que les autres s'impliquent dans l'organisation pour donner à la manifestation un caractère professionnel. La formation dans le domaine artistique a produit des artistes professionnels et des administrateurs de festivals. Le professionnalisme s'observe à la fois au niveau des spectacles produits et dans la conduite même de la manifestation. Ainsi, des festivals comme le FITMO, le FITD, DDC, JAO, Waga Hip Hop, Yeleen et les Récréatrales ont déjà bénéficié de l'apport des éléments formés par le CFRAV, le CDC et la filière AGAC. Les améliorations récentes constatées dans l'organisation des festivals au Burkina Faso sont à inscrire dans cet apport des structures de formation en arts vivants et en administration culturelle.

Le bilan des festivals et des structures de formation en arts vivants montre que des actions importantes ont été menées dans l'objectif de répondre à la volonté de ces manifestations culturelles de participer pleinement au développement de la société burkinabè. Les festivals ont non seulement permis d'engager des actions de réflexion et de formation mais ils ont également permis

de toucher, par la décentralisation, un public important. Ces différentes actions ont eu un impact social et culturel important sur les individus et sur la société.

2. IMPACTS SOCIAUX DES FESTIVALS ET DES STRUCTURES DE FORMATION

Le festival, en tant que fête populaire, et la formation artistique, en tant que moyen d'acquisition de compétences nouvelles, ont toujours joué et continuent de jouer un rôle socioculturel important. Leur impact est lié non seulement aux moyens qui sont déployés pour leur réalisation, mais aussi aux attentes exprimées par les populations auxquelles ils sont destinés. Cet impact peut être analysé à plusieurs niveaux. Il y a tout d'abord les activités elles-mêmes qui constituent des cadres de rencontres, d'échanges et de brassage de populations issues d'horizons divers. Mais il y a également le contenu de ces activités qui s'offre à une lecture critique à travers les thèmes développés, les objectifs visés, les créations elles-mêmes, les réactions des artistes et du public, les forums, les contenus des formations et les rencontres professionnelles organisées dans le cadre des festivals. Cet impact des festivals et des structures de formation peut s'analyser à deux niveaux : au niveau individuel et au niveau collectif.

2.1. Au niveau individuel

La pratique de l'activité artistique permet à l'individu de se réconcilier avec lui-même. Certains artistes reconnaissent clairement qu'ils auraient emprunté des mauvaises voies s'ils n'avaient pas rencontré le théâtre, la musique ou la danse sur leur chemin. L'art leur permet d'être en adéquation avec eux-mêmes, en harmonie avec leurs proches et en symbiose avec leur environnement. Pour ces artistes, l'art possède une fonction thérapeutique en ce qu'il aide l'individu à construire son équilibre psychique et social.

- *La formation, l'éducation et l'apprentissage*

Les festivals comme les structures de formation sont des opportunités offertes à l'individu de s'informer, de se former pour améliorer et perfectionner ses connaissances dans le domaine des arts. Ces formations reçues permettent non seulement aux artistes d'être plus performants, mais aussi au public de bénéficier des bienfaits de l'art sur la société. La formation des artistes assurée à la fois par les structures de formation et par les festivals, est indispensable au développement des arts vivants. Elle offre au public des expériences qui mettent en valeur l'émotion dans une grande variété de moyens d'expression et contribue à la formation de l'esprit.

Les spectacles proposés sont formateurs pour l'individu et les formations reçues contribuent à le doter de moyens de promotion personnelle. Certains en arrivent à trouver une voie d'épanouissement par l'obtention d'un emploi lié à l'existence des festivals ou des structures de formation.

Les spectacles offerts au public contribuent au délassement et, par là, à l'apaisement de l'individu et à la réduction des stress et autres pressions dues aux dures réalités de la vie. Ils contribuent également à rapprocher les hommes par les occasions de rencontres qui sont créées, ce qui réduit l'isolement et l'individualisme tout en renforçant la solidarité entre les individus.

En l'absence de programme régulier de formation artistique des jeunes, dans le système éducatif national, les festivals et les structures de formation offrent la possibilité, pour le jeune public, de se mettre au contact des arts et même de s'y former. C'est dans ce sens que les structures comme le CFRAV ou le CDC développent des programmes de formation, en théâtre, en musique et en danse, spécialement orientés vers la jeunesse. Il en est de même pour les festivals comme le FITD, le FITMO, Yeleen ou le FESTIMA qui, à chaque édition, aménagent des espaces consacrés à l'enfance, développent des activités

exclusivement dédiées au jeune public ou encore programment des spectacles et des manifestations diverses dans les établissements scolaires. De plus en plus, un véritable partenariat entre l'école et les arts est en train de s'enraciner dans les grands centres urbains du Burkina Faso. Ce partenariat a parfois abouti à la création de manifestations consacrées à ce public-cible. C'est le cas du Concours Artistique du Primaire de Ouagadougou (CAPO) pour les établissements primaires de Ouagadougou et du Concours Artistique du Secondaire de Ouagadougou (CASEO) pour les élèves des établissements secondaires de la capitale du pays.

L'impact des festivals et structures de formation sur la formation artistique des jeunes est si important qu'il semble suppléer à l'inexistence de programme officiel d'éducation artistique dans le système d'enseignement général au Burkina. Cette formation contribue à inculquer aux plus jeunes le goût des arts et les prépare à être de futurs praticiens ou de futurs spectateurs avertis. Cela permettrait de renforcer l'engouement du public pour les arts et leur assurerait un développement certain.

Au-delà du domaine artistique, les formations reçues permettent aux individus d'être performants dans des domaines divers qui requièrent une certaine technicité. C'est notamment les formations en gestion et management, en régie, en communication, etc. Tout en permettant à l'individu de se former pour le besoin des arts, elles lui donnent des moyens d'un épanouissement personnel et d'une indépendance économique par l'exercice d'un métier consécutif à la formation reçue. Elles œuvrent aussi à le doter d'une culture générale formatrice de sa personnalité qui peut le préparer à d'autres apprentissages plus complexes ou hors du champ artistique.

- *La promotion et la valorisation sociales*

Une meilleure structuration des festivals et des structures de formation permettra une stabilisation des revenus pour les personnes travaillant dans le secteur des arts et de la culture. Pour bon nombre d'artistes et de techniciens de scène, la tenue d'au moins six festivals internationaux chaque année est une occasion inestimable de travail et de valorisation à titre individuel. Ce sont des opportunités offertes à ces acteurs du secteur pour valoriser leurs acquis et renforcer leurs expériences personnelles.

L'on constate que, de plus en plus, le statut social de l'artiste moderne dans la société s'améliore. Par la pratique artistique, certains d'entre eux sont parvenus à se faire une place dans leur milieu social. Comme l'indique Saliou Ndour, « *du coup, l'image du musicien se trouve radicalement transformée : il n'est plus ce marginal, disciple de Bacchus et amateur de jeunes filles de petite vertu. Il devient un personnage adulé et respecté dans sa société, un symbole de réussite sociale, une valeur sûre de l'establishment social*¹ ». Ainsi, à défaut d'une acceptation totale de l'artiste, sa situation a considérablement évolué, passant du rejet d'il y a quelques années à la tolérance dans la majorité des cas. Au niveau administratif et juridique, un projet de statut de l'artiste est en chantier au sein du ministère burkinabè de la culture. Les organisations d'artistes sont aussi de plus en plus impliquées dans les institutions officielles (Conseil Economique et Social, par exemple) et leur avis est requis sur les questions relatives aux arts et à la culture.

Le cadre de rencontres que constituent ces festivals et ces structures de formation donne à l'individu des possibilités de tisser de relations personnelles de travail avec d'autres artistes ou des opérateurs culturels. C'est l'occasion

¹ Saliou Ndour. « Approche socioéconomique de l'industrie musicale au Sénégal » in *L'industrie musicale au Sénégal*, pp. 7-78, CODESRIA, 2008, p.7.

également de se mettre en valeur au sein du groupe auquel il appartient. L'individu a donc la possibilité d'évoluer dans son art. En outre, la possibilité de bénéficier de rémunération sous forme de salaires ou d'indemnités contribue à la valorisation sociale du comédien de théâtre, du danseur ou du musicien qui n'est plus considéré comme une personne oisive et sans revenu.

La fréquence de la tenue des festivals d'envergure a contribué, par ces divers avantages, à changer les perceptions dévalorisantes que beaucoup de personnes au Burkina Faso avaient de l'artiste. L'artiste burkinabè n'hésite plus à revendiquer son statut d'artiste et les préjugés tombent au fur et à mesure que passe le temps.

L'existence de ces manifestations artistiques a permis à certains de leurs promoteurs de sceller des liens forts avec leur ville ou village. La réussite de ces manifestations leur a conféré une notoriété qui fait d'eux des personnes de référence, appréciées au sein des populations. Certains responsables de festivals se sont servis de cette bonne image et de cette popularité pour accéder par le suffrage universel à des postes politiques¹. Ainsi, de plus en plus, des hommes politiques s'intéressent à ces manifestations culturelles qui ont permis à des responsables associatifs d'accéder à des responsabilités politiques en se rendant populaires au sein des populations. La manifestation culturelle devient un tremplin et une voie de promotion et de réalisation d'ambitions personnelles pour l'individu au plan social, politique et culturel.

La mise en place des structures de formation de très haut niveau comme le CFRAV et le CDC a sensibilisé de nombreuses personnes sur le fait que le métier d'artiste n'est pas une sinécure. Bien au contraire, c'est une profession qui exige une solide formation et un travail soutenu.

¹ Cela s'observe surtout au niveau des festivals régionaux où certains promoteurs sont devenus des leaders politiques : les promoteurs des festivals LUMASSA de Toma et LIWAGA de Séguénéga ont été élus maires de leurs localités respectives.

- *La professionnalisation*

La professionnalisation des artistes au Burkina Faso est le résultat d'un travail patient et acharné des hommes et des femmes qui se sont nourris de la conviction que les arts constituent un moyen de promotion de l'individu et du groupe social auquel il appartient. Les formations données par les festivals et les structures de formation ont permis au pays de disposer de plus en plus d'artistes et de techniciens professionnels. Cette expertise leur confère une reconnaissance au plan local et international, ce qui ouvre, pour les acteurs du secteur, de réelles perspectives d'emploi au Burkina Faso et hors du pays. Les exemples d'artistes et de techniciens burkinabè dont les compétences sont sollicitées en Afrique et à travers le monde sont légions. Ainsi, soit à titre de comédien, de metteur en scène, de danseur, de chorégraphe, de formateur, soit d'administrateur des arts, de régisseur, des burkinabè ont-ils déployé leurs talents dans la sous-région ouest-africaine, partout en Afrique et hors du continent. La création en 1991 à l'Opéra de Paris de la *Tragédie du Roi Christophe*, par Idrissa Ouédraogo et Jean-Pierre Guingané, a ouvert la voie aux autres artistes burkinabè dont l'expertise est désormais recherchée. Prosper Kompaoré, Etienne Minoungou, Ildevert Médah, Alain Héma, Salia Sanou, Seydou Boro, Bill Aka Kora, Hassane Kouyaté, Ali Diallo sont constamment sollicités à travers le monde. Dans le domaine de la musique, la production discographique s'est considérablement développée et a contribué à mieux faire connaître les artistes musiciens du pays. De nombreux artistes burkinabè parmi lesquels Sada Dao (scénographe) et Ildevert Médah (metteur en scène), ont été distingués par les Grands prix Afrique du théâtre francophone 2009 organisés à Cotonou au Bénin. Ces Grands prix ont également décerné le prix du meilleur spectacle de recherche au Théâtre Evasion pour sa pièce « Le Tigre » et ont rendu un vibrant hommage au Pr Jean-Pierre Guingané du Burkina Faso, pour sa contribution au développement culturel du continent.

Le travail artistique a gagné en qualité et en régularité au niveau de la production nationale, ce qui permet au Burkina Faso de se positionner comme une référence dans le domaine des arts et de la culture. Mais ce mérite doit être renforcé car c'est cela qui permettra au pays de continuer à jouir de son image de carrefour culturel africain.

2.2. Au plan collectif

Le festival regroupant des ensembles artistiques, c'est d'abord le groupe qui en constitue la cellule de base. Aussi, l'appartenance à une troupe ou à une compagnie permet-elle à l'individu de s'intégrer dans un groupe et de développer avec les autres membres des relations de proximité semblables à celles qu'il pourrait entretenir au sein d'une famille. C'est donc une occasion d'insertion ou de réinsertion sociale qui est offerte à certaines personnes. Cette appartenance au groupe conduit inexorablement vers un changement de comportement de l'individu qui devrait toujours tenir compte du fait qu'il est élément d'un ensemble dont il se doit de présenter une bonne image.

- *L'intérêt humain*

Il s'agit d'une action pouvant contribuer à forger une âme collective par une solide formation de l'individu et sa parfaite insertion dans le groupe social. Vivre en groupe, c'est se tolérer et s'accepter mutuellement malgré les différences, en vue de promouvoir un vivre ensemble harmonieux. C'est ce que les festivals et les structures de formation aident à développer en offrant aux ensembles artistiques l'occasion de se produire et de renforcer leurs capacités artistique et organisationnelle par la formation.

Si les troupes cultivent le sentiment d'appartenance à une même famille en renforçant les liens entre leurs membres, les structures de formation, elles, nourrissent le sentiment de promotion et favorisent la création de réseaux de

relations. En regroupant des artistes issus d'horizons et d'ensembles divers (le CFRAV a formé en cinq ans deux cents artistes professionnels issus de douze pays dont dix africains), les structures de formation et les festivals engendrent l'amitié entre ces artistes et la collaboration entre les ensembles artistiques auxquels ils appartiennent.

Certains festivals font la promotion d'une forme d'intégration sociale du festivalier qui est hébergé chez l'habitant. C'est le cas du festival de contes Yeleen de Bobo-Dioulasso au cours duquel 95% des festivaliers sont hébergés chez l'habitant. Ainsi, durant deux semaines, les artistes ou les visiteurs qui se déplacent dans la ville de Bobo-Dioulasso pour la manifestation ont la possibilité d'être hébergés dans une famille d'accueil. Entre ces hôtes venus des quatre coins du monde et les populations locales se tissent de véritables relations d'amitié et des alliances diverses dont les impacts positifs sur les populations sont appréciables : jumelages entre familles, parrainages scolaires de certains enfants de la ville, soutien matériel et financier à certaines familles et la satisfaction morale d'héberger des étrangers dans une société où l'on doit « *avoir toujours sa porte ouverte à l'étranger de passage* », car recevoir un étranger est une marque de considération et une source de valorisation pour l'individu et pour le groupe social.

Les festivals constituent un véritable cadre de promotion d'une solidarité entre artistes, entre groupes artistiques, entre pays et entre continents. Une solidarité qui s'exprime sous plusieurs formes. C'est le cas des parrainages scolaires ou encore des dons que font certains artistes ou festivaliers à des groupes vulnérables¹.

¹ Le festival Yeleen enregistre à chaque édition un nombre important de personnes qui s'engagent à parrainer des enfants défavorisés de la ville de Bobo-Dioulasso sous forme de prise en charge de leur scolarité. Dans le même esprit, un artiste français du nom de Boutros, invité au FITMO/FAB 2010 a choisi de verser la moitié de son cachet à un orphelinat de la ville de Ouagadougou.

- *L'animation et le rayonnement des villes et du pays*

Les festivals sont à la fois des occasions de formation, de réflexion et de divertissement. Sur une à deux semaines, les lieux investis par les festivals connaissent une effervescence particulière. Les manifestations de rue comme les parades et carnivals à l'ouverture des festivals, les nuits du festivalier, les cabarets artistiques, les podiums publics et les plateaux artistiques organisés tous les soirs aux sièges des festivals, ainsi que les animations sur les lieux de spectacle et dans les quartiers, contribuent à donner aux communes qui accueillent les festivals une ambiance de fête populaire. Les villes organisatrices de ces manifestations créent des moments particulièrement agréables pour les populations locales et pour les visiteurs. Les manifestations festivalières constituent la vitrine du Burkina Faso, considéré comme un carrefour culturel en Afrique. Elles entretiennent sur le pays et particulièrement sur Ouagadougou, la capitale, une atmosphère de fête permanente. Elles en révèlent les richesses, les beautés et témoignent des valeurs socioculturelles des populations. Le fait que tous les groupes invités aux festivals souhaitent y revenir les éditions suivantes est une preuve que ces manifestations mobilisent non seulement des hommes et des femmes du monde entier au Burkina Faso, mais leur donnent une image attrayante du pays.

- *Le développement touristique*

Au niveau de l'impact touristique, le nombre d'invités étrangers (en moyenne 200 par édition d'un festival), la durée de leur séjour (8 jours en moyenne), les lieux de séjour (Ouagadougou et les villes de l'intérieur), peuvent nous permettre de dire que l'impact des festivals sur la vitalité touristique du pays est très important. Le Burkina Faso n'étant pas une destination privilégiée des touristes, une activité qui peut mobiliser plus d'une semaine durant des centaines, voire des milliers d'invités provenant d'Europe, d'Asie, d'Amérique

et d'Afrique, a nécessairement un rôle important en matière de promotion touristique. L'image positive du pays qui est véhiculée par le festival contribue à renforcer, chez les étrangers, l'envie de visiter le Burkina Faso. Les festivals contribuent à faire du Burkina Faso un pays de tourisme culturel. En effet, à un moment où les destinations touristiques traditionnelles sont en crise pour des raisons d'insécurité, la relative stabilité sociopolitique du pays rassure et attire les touristes en quête de nouvelles destinations. Cette réalité, relayée par les campagnes médiatiques au niveau national et international, confère au Burkina Faso l'image d'une destination touristique sûre. Les festivals ont été à l'origine de la découverte du Burkina Faso par de nombreux visiteurs qui n'y seraient jamais venus, sans ces manifestations.

- *La promotion de l'emploi*

L'emploi peut être répertorié en trois catégories comme cela se fait habituellement : emploi direct, emploi indirect et emploi induit.

L'emploi direct concerne ceux créés directement pour les besoins d'organisation des festivals et pour le fonctionnement administratif et pédagogique des structures de formation. Au niveau des emplois directs on peut distinguer trois catégories : les emplois administratifs, les emplois techniques et les emplois artistiques.

Les emplois indirects sont créés grâce au festival, mais non liés directement au festival. L'emploi indirect est celui qui résulte d'activités économiques dépendantes des festivals et des structures de formation. Il concerne essentiellement les emplois créés par les entreprises prestataires de service (techniques, installation, impression, matériel, transport national, bars et buvettes, restaurants, décorateurs, tâcherons, artistes programmés, auteurs compositeurs rémunérés à travers les droits d'auteurs).

L'emploi induit, lui, est le résultat des dépenses faites par le public et les festivaliers (artistes, organisateurs...). Ce sont les postes générés par l'ensemble des retombées économiques dues à l'existence des festivals et des structures de formation. Ces emplois concernent entre autres les transports internes, l'alimentation, l'achat de souvenirs et de vêtements, la communication (Internet, téléphone, courrier postal...), la coiffure, la blanchisserie, etc.

En plus du fait que les festivals et les structures de formation permettent la consolidation des emplois existants au niveau des ensembles culturels, ils contribuent également à la promotion de nouveaux emplois. Les moyens dont disposent la plupart des festivals burkinabè ne permettant pas d'engager des travailleurs sur contrat, c'est le principe du bénévolat qui prédomine. Sur cette base, de nombreux volontaires s'engagent chaque année pour l'organisation des différents festivals.

Ces deux dernières décennies ont vu se développer au Burkina Faso divers métiers des arts du spectacle vivant parmi lesquels l'on enregistre des nouveaux métiers comme ceux de scénographe, de costumier, de chargé de communication, de producteur, d'instrumentiste, de gestionnaire et d'opérateur culturel. Ils se répartissent en trois grandes filières qui sont :

- La filière artistique : les comédiens, chorégraphes, metteurs en scène, danseurs, musiciens, chanteurs, etc.
- La filière technique : les techniciens de la régie, du son, des lumières, les professionnels des décors, des costumes, scénographes, instrumentistes etc.
- La filière accompagnement : manager, médiateur, administrateur de compagnie, relation publique, attaché de presse, chargé de production, chargé de diffusion, etc.

Le développement des filières a permis la création d'emplois permanents au niveau des structures et manifestations culturelles. Même s'ils sont pour l'instant en nombre réduit au niveau des structures permanentes et temporaires dans le cadre des festivals, leur existence contribue à la résorption du chômage et à la réduction de la pauvreté.

Le manque de moyens financiers conduit les festivals à faire appel à des bénévoles pour leur organisation. Ils viennent renforcer les permanents qui sont, la plupart du temps, des agents émargeant au compte des structures promotrices des festivals dans la mesure où les festivals ne disposent pas de budgets ni d'activités en dehors des périodes de manifestations. Le tableau suivant présente, en guise d'illustration, les emplois directs et les postes d'emplois directs (occupés par les bénévoles) créés par les festivals et structures de formation au Burkina Faso.

CODESRIA - BIBLIOTHÈQUE

Tableau 9 : Estimation des emplois et postes de bénévoles

Structures	Emplois de salariés permanents et postes d'enseignants	Organisateurs salariés et bénévoles employés par édition (Moyenne)	Nombre d'éditions en 2008	Organisateurs salariés et bénévoles employés sur toutes les éditions (estimations à partir des moyennes)
FITMO (ECG)	3	105	11	1155
DIALOGUE DE CORPS	0	15	7	105
JAZZ À OUAGA	0	30	16	480
NAK (BENEENOOMA)	5	133	13	1729
WAGA Hip Hop (Umané Culture)	3	15	8	120
FITD (ATB)	3	30	11	330
FESTIMA	0	25	9	225
YELEEN	5	150	12	1800
RÉCRÉATRALES	1	30	5	150
CDC	12	-	-	-
CFRAV (ECG)	14	-	-	-
ET/ATB	4	-	-	-
INAFAC	18	-	-	-
AGAC	23	-	-	-
TOTAL	91	533	-	6094

Sources : Entretiens et Archives des festivals et des structures de formation

Le nombre d'organiseurs salariés et de bénévoles employés par les festivals correspond à 533 postes d'emplois, en considérant une édition de l'ensemble des 9 festivals. Ce qui donne en moyenne 355 postes par an selon qu'il s'agit d'une année impaire avec la tenue de six des festivals ou 474 postes quand il s'agit d'une année paire qui voit l'organisation de huit festivals internationaux. Traduits en emplois rémunérés, ils permettraient de réduire le chômage des jeunes et leur offriraient des perspectives heureuses avec les occasions de formation offertes par les festivals et les structures de formation. Une bonne organisation de la filière des arts vivants permettrait d'augmenter au

fil des ans, avec la décentralisation des manifestations culturelles, le nombre d'emplois créés.

Sur le total des éditions cumulées des différents festivals, 6094 postes d'emplois d'organiseurs sont créés. À ce nombre, il faut ajouter 91 postes d'emplois permanents et 18216 emplois correspondant au nombre d'artistes qui ont déjà pris part à ces différents festivals. Ce qui donne un total de 24 401 emplois créés par ces activités artistiques.

Quantifier les emplois dans un contexte où l'emploi artistique n'est pas bien encadré par des textes et où le bénévolat est prédominant peut ne pas sembler pertinent dans la mesure où l'on ne peut pas obtenir un décompte exact. Mais l'objectif ici n'est pas de présenter seulement les emplois effectifs, mais aussi les potentialités offertes par les festivals et les structures de formation. Les chiffres avancés, bien que modestes, nous donnent une idée de ce que le secteur des arts vivants, et particulièrement les festivals et structures de formation, peuvent générer comme emplois. Il reste que ces chiffres sont significatifs pour un pays comme le Burkina Faso où le chômage est ressenti par les plus hautes autorités comme « *une plaie sur la conscience*¹ ». Si les festivals et les structures de formation étaient conséquemment soutenus, ils pourraient transformer ces postes de bénévoles en des emplois effectifs et cela aiderait à renforcer la lutte contre le chômage et la pauvreté.

Les festivals sont également l'occasion de développer des activités génératrices de revenus surtout dans le secteur informel. Ainsi, outre les domaines comme le transport, la communication, la restauration, l'hôtellerie qui sont directement sollicités par le festival, les activités comme le parking, la vente de boissons, le marché des objets artisanaux et des articles divers de souvenir connaissent un développement florissant en marge des festivals. Non

¹ Tertus Zongo. *Déclaration de politique générale 2007*. Ouagadougou, 2007.

seulement les festivals constituent un marché pour ces produits, mais ils génèrent également des emplois, car certaines activités qui n'existaient pas en ces lieux comme les parkings naissent et celles qui existaient déjà opèrent des recrutements de personnels supplémentaires pour répondre à la demande croissante du fait de la tenue de la manifestation (restaurants, buvettes, artisans locaux, etc.).

- *La sensibilisation des populations*

Le public vient au spectacle pour se divertir, mais aussi, comme le confirment les avis recueillis, s'informer et se cultiver. Les thèmes abordés par les pièces de théâtre, les pièces chorégraphiques ou les chansons des musiciens motivent la participation d'une bonne partie du public aux spectacles. Les thèmes, qu'ils soient historiques, politiques ou sociaux, doivent, selon eux, contribuer à une évolution des mentalités et à une meilleure connaissance des réalités du monde. En effet, pour qu'elle ait un sens, la création artistique doit non seulement se préoccuper des conditions sociales et économiques des populations, mais aussi rechercher le développement de la conscience éthique et politique du spectateur. Elle doit, pour cela, susciter chez le spectateur «*le sens de la réflexion critique, le goût des interrogations fructueuses, la volonté d'analyser les problèmes et de comprendre le fonctionnement de la société dans laquelle il vit*¹».

Le spectacle vivant en Afrique est, surtout, un moyen d'information et de formation qui, à travers des thèmes variés, travaille à un changement de comportement dans les domaines de la santé, de l'éducation et de la culture. Il offre ainsi l'occasion d'analyser les préoccupations socio-économiques des populations pour leur trouver les solutions les mieux indiquées. Les thèmes

¹ *Théâtres africains* : Actes du colloque de Bamako. Paris : Silex, 1990, p.216

développés dans les spectacles de théâtre, de danse ou dans les chansons sont variés. La récurrence de certains d'entre eux témoigne de la volonté des artistes d'agir sur les consciences pour parvenir à un véritable changement de comportement. Une rapide analyse de quelques thèmes abordés par les spectacles présentés au cours des festivals permettra de mesurer l'intention qui les sous-tend. Ces thèmes sont liés aux préoccupations socioculturelles et politiques. Les thèmes socioculturels sont, entre autres, la quête identitaire, le mariage forcé ou arrangé, la guerre, l'exclusion sociale, la perte des valeurs sociales, la réclusion, la dénonciation de l'injustice sociale, la mort, la sorcellerie, le dialogue interculturel, les maladies épidémiques ou endémiques, etc.

La problématique de la recherche identitaire est actuelle dans la démarche de création des artistes africains. Quoi de plus normal que de s'interroger sur soi et sur son rapport aux autres et au monde. Les arts en Afrique ont toujours joué un rôle social de médiation et de cohésion sociale. C'est pourquoi les créateurs modernes ne sont pas prêts à s'en démarquer. Tout spectacle de théâtre ou de danse, toute composition musicale est une occasion d'interrogations et de questionnements sur la société et sur les problèmes qui se posent à l'homme dans son milieu de vie. Ainsi, les pratiques sociales, les catastrophes naturelles, les contraintes sociales auxquelles l'homme est confronté sont des thèmes que les artistes abordent pour ouvrir le débat avec le public qui se sent toujours interpellé par les problèmes posés.

Comme le montrent les spectacles présentés au cours des festivals, aucune création n'est gratuite. Chaque pièce est une quête, une interpellation, un questionnement de l'être et de la société. Le tableau suivant présente, en guise d'illustration, les thèmes de quelques créations qui ont été diffusées aux cours des festivals.

Tableau 10: Thèmes abordés au festival Dialogues de Corps

Thème abordé	Titre de la création	Troupe ou compagnie	Pays d'origine
L'eau source de vie	Maza	Corp'art	Burkina/RDC
Le rapport de l'humain au matériel	Plasticization	Solo de Nelisiwe Xaba	Afrique du Sud
Les tares et injustices sociales	Tembe-yi, le chemin de la délivrance An Be Taa Mi	Ba Sambo	Burkina Faso
L'amour et la tolérance	Conni 2 ou l'amour	Conni-Dzing	Cameroun
La quête identitaire	Umthombi Niné Banna Kouman	Mhayise Productions Fabre-Sènou Yaala – Yata'Dans	Afrique du Sud Bénin/France Burkina / Suisse
L'exil	A Benguer	Faso-Danse-Théâtre	Burkina Faso
Le dialogue interculturel	Tando	Dansgroep Krisztina De Châtel et Salia nĩ Seydou	Pays-Bas et Burkina Faso

Source : Archives du Festival Dialogues de corps

Tableau 11 : Thèmes abordés au FITMO, au FITD et aux Récréatras

Thème abordé	Titre de la création	Troupe ou compagnie	Pays d'origine
Thèmes à dominance sociale			
Mariage forcé ou arrangé	Noces de larmes	Atelier Théâtre du Burkina (ATB) Wokadia	Burkina Faso
	Les vierges ne sont plus immaculées		Bénin
Guerre	Ici, la vie est belle	Marbayassa Sokan Théâtre Les Empreintes L'Œil du Cyclone	Burkina Faso
	Noces d'Enfer		Côte d'Ivoire
	Germes de folie		Burkina Faso
	Tatu ou les vestiges d'un désastre		Burkina Faso/Côte d'Ivoire
Exclusion sociale	Les Enfants de la rue	EA Segbeya/	Bénin
Perte des valeurs sociales	Les Asticots Monopolar	Tallar Liiri Cie Black Light	Burkina Faso Cameroun
Réclusion	À Double tour	T. du .Mantois- T. de la Fraternité	Burkina –France
	L'Enfer c'est les autres	Ecurie Maloba	RDC
Tolérance	Victory Le Wouroukoutou Afrodite	Sanqoba Les Sardines Créatures compagnie	Afrique du Sud Guinée Conakry France
Dénonciation de l'injustice sociale	Le Fou Lin seul La Pirogue	Théâtre de la Fraternité Compagnie Roseau Compagnie du fil	Burkina Faso Burkina Faso Burkina Faso

Thème abordé	Titre de la création	Troupe ou compagnie	Pays d'origine
	Au-delà du voile Un Soupir	Labiman-7 Ecurie Maloba	Cameroun RDC
	Zazou le flic La folle à la tabatière	Compagnie du fil Mun Nana	Burkina Faso Burkina Faso
Mort	Tel est ri...qui croyait rire Tiens bon, Bankano	Bivelas Arène Théâtre	Congo Brazzaville Niger
Difficultés conjugales	L'Anniversaire	Compagnie Feeren	Burkina Faso
SIDA	Le Rêve brisé de Mimi	Compagnie Bouam	Togo
Emigration	Et le soleil sourira à la mer	Compagnie Théâtre Evasion	Burkina Faso
Thèmes à dominance politique			
Procès politique	Les Dernières nouvelles ne sont pas bonnes MacBeth	Ecurie Maloba Théâtre de l'Imaginaire	RDC Congo Brazzaville
Droits humains	Crue nue	Quinte Théâtre	Guinée Conakry
Totalitarisme politico- militaire	La Parenthèse de sang	Théâtre de la Fraternité	Burkina Faso
Univers magico- politique	Les Paléos Toula La Musaraigne	Ymako Teatri Compagnie Koykoyo Théâtre de la Fraternité	Côte d'Ivoire Niger Burkina Faso
Cupidité des dirigeants politiques et religieux	La Métamorphose de frère Jéro La Terre com... promise Le Tribut de la gloire Roulougou et le lépreux Burocrassie	Les Intrigants Les Gueules Tapés Eclat de SOSAF Paling-Wendé Arène Théâtre et l'Ensemble Kassai	RDC Sénégal Burkina Faso Burkina Faso Niger
Sous développement	L'Afrique en morceau	Alakabon Théâtre	Guinée Conakry
Gestion du pouvoir politique	La Royauté se mérite La Malice des hommes	Bouam Théâtre de la Fraternité	Togo Burkina Faso

Source : Rapports du FITMO, du FITD et des RÉCRÉATRALES

Tableau 12 : Thèmes abordés au festival Waga Hip Hop

Thème abordé	Titre du morceau ou de l'Album	Artiste ou groupe	Pays d'origine
Le mariage forcé	I Yamma	Smokey	Burkina Faso
Les injustices sociales	Potopoto	Awadi, Smokey, Prisk'a	Sénégal/Burkina/Côte d'Ivoire
La mauvaise gouvernance	Votez pour moi	Smokey	Burkina Faso
Les rapports Nord-Sud	Aura	Awadi, Smoky et autres	Sénégal, Burkina Faso et autres pays
La démagogie politique	Votez pour moi	Smokey	Burkina Faso
Les relations sociales	Kadiatou Celine	Floby Yoni	Burkina Faso Burkina Faso
La préservation du patrimoine	ZorgNabasga	Floby	Burkina Faso
Lutte contre le Sida	Arrêt sur image	Basic Soul	Burkina Faso
La quête identitaire	Daresalam	Yeleen	Burkina Faso

Source : Bilans des festivals Waga Hip Hop et Jazz à Ouaga

Ces trois tableaux montrent que ce sont, approximativement, les mêmes thèmes qui sont développés dans les créations théâtrales, chorégraphiques et dans les chansons des musiciens. C'est en réalité cet intérêt thématique que retient le public. En effet, en réponse à notre questionnaire sur leur appréciation des spectacles auxquels elles ont participé, 57% des personnes indiquent les thèmes développés, 26 % disent que c'est la prestation des artistes et 16% désignent la mise en scène. En outre, lorsqu'on aborde les spectateurs pour recueillir leurs sentiments sur les spectacles vus à la sortie des salles, les réponses portent directement sur les contenus thématiques. Les sentiments positifs dépendent surtout de la justesse de leur choix et la clairvoyance avec laquelle ils ont été traités ainsi que leur lisibilité. Les appréciations sur la qualité de la mise en scène, le jeu d'acteur et les autres aspects des spectacles n'interviennent qu'en second lieu chez la plupart des spectateurs. Il est donc clair que ceux-ci entrent en parfaite complicité avec les artistes lorsque les spectacles répondent à leurs attentes.

Dans le traitement des thèmes, deux procédés sont généralement utilisés :

- une exposition directe du thème du conflit social sous forme de guerre comme c'est le cas dans les pièces théâtrales comme « Ici, la vie est belle », « Noces d'enfer » ou « Germes de folie » ;

- un procédé plus subtil, voilé, à travers une intégration du thème à l'histoire, au mythe ou à la légende. C'est le cas des pièces comme « Domin et Zêzê », le « Wouroukoutou » ou encore, « L'Homme et le chien ».

En termes de fréquence, le second procédé semble être le plus utilisé et correspond à des choix liés au contexte sociopolitique du moment. Certains thèmes sociaux sensibles sont également traités sous ce registre. C'est le cas de la pièce « Madame Paradji ou Reine des Nanas Benz » présentée au FITMO 2005 par la troupe de l'Ecole Internationale de Théâtre du Bénin, une pièce qui aborde la problématique de la maltraitance des enfants au Bénin.

Les pièces jouées sont, pour l'essentiel, des productions contemporaines ou des adaptations de textes non théâtraux. Ce fait semble être justifié par le besoin des artistes de satisfaire les attentes du public qui veut un théâtre qui traite de ses problèmes et qui lui parle directement. En effet, le public burkinabè exprime une préférence pour les pièces critiques. La satire sociale en rapport avec l'actualité rencontre de ce fait toutes ses faveurs. Ses préoccupations sont plus liées au contenu qu'à la forme. Le théâtre est pour lui un puissant facteur de prise de conscience et un moyen de lutte contre l'injustice.

Dans la pratique de tous les jours, lorsque vous parlez d'un spectacle à quelqu'un, la question qui vous est fréquemment posée et en premier lieu porte sur le contenu : « *de quoi parle-t-il ?* ». Comme en réponse à cette question, les articles de presse sur les spectacles consacrent toujours plus de la moitié de leur volume à rendre compte du contenu thématique du spectacle évoqué. C'est cette disposition d'esprit qui prépare le public à recevoir le message des arts et à

œuvrer pour les transformations qualitatives souhaitées. Les spectacles des arts vivants sont aptes à transgresser certains interdits et à évoquer avec persistance certains sujets qui ne sont pas toujours faciles à aborder en public. Ils transcendent l'interdit et la censure en se faisant les porte-voix des populations dans les périodes les plus critiques de leur existence. C'est pour cette raison que les thèmes politiques sont très souvent attendus par le public et que les artistes africains n'hésitent pas à répondre à ce souhait. Les thèmes sociopolitiques les plus abordés sont le procès politique, les droits humains, le totalitarisme politico-militaire, l'univers magico-politique, la cupidité des dirigeants politiques et religieux, le sous-développement de l'Afrique, etc.

Une sentence populaire avertit qu'«*on ne parle pas de corde dans la maison d'un pendu*». Cet avertissement vaut son pesant d'or dans certains pays africains où l'évocation des sujets comme l'alternance politique, la mauvaise gouvernance et la critique objective des pouvoirs politiques sont proscrites. Dans un tel contexte, seuls les arts peuvent constituer un recours pour les sans-voix. En effet, les arts ont montré qu'ils peuvent faire de la résistance en abordant, dans leurs créations, les sujets considérés comme tabous. C'est pourquoi les arts du spectacle vivant en Afrique s'intéressent particulièrement à la satire des mœurs politiques. N'est-ce pas ce qui a fait dire à Aimé Césaire ceci : «*« Mon théâtre est un théâtre politique, parce que les problèmes majeurs en Afrique sont des problèmes politiques...¹ »* ? Cela répond aux attentes du public qui trouve dans les arts vivants un message d'espoir et un enseignement pour la vie.

Ce qui s'observe au niveau du théâtre et dans une certaine mesure, dans la création chorégraphique, est également une réalité dans les compositions

¹Aimé Césaire *in* *La Grande Encyclopédie inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts* (Paris : Société anonyme de la Grande Encyclopédia, s.d.). Voir l'article : « Colonisation. »

musicales proposées au cours des festivals de musiques traditionnelles et modernes. Le message est au cœur de la création artistique dont le but est, avant tout, de former et de sensibiliser.

Le paysage musical moderne burkinabè est l'objet d'influences diverses dont celles des musiques traditionnelles locales et celle des sonorités venues des pays voisins comme la Côte-d'Ivoire (zouglou, coupé-décalé, etc.) ou le Mali avec les musiques mandingues, celles plus lointaines de la musique congolaise ainsi que les musiques religieuses, afro-caribéennes et occidentales. Les formes les plus représentatives actuellement sont les musiques traditionnelles, la musique rap, les musiques dites d'ambiance facile comme le coupé-décalé, la musique jazz et la musique de variété (zouk, salsa, rumba, mandingue, etc.)

La musique traditionnelle, omniprésente dans toutes les sphères de la vie nationale, commençait à être menacée dans les milieux urbains par la montée de l'industrie musicale qui privilégiait la musique moderne et la musique importée. Mais, très rapidement, des initiatives d'artistes et de producteurs culturels ainsi que le développement de l'activité festivalière, vont impulser un nouveau rythme à la musique traditionnelle et lui permettre de prendre la place qui est la sienne dans l'univers burkinabè des arts vivants. Aujourd'hui, la musique traditionnelle occupe une place prépondérante dans la société burkinabè, tant dans la production discographique¹, que dans son expression vivante où elle est présente à de nombreuses cérémonies (funérailles, baptêmes, anniversaires, mariages...).

Au niveau de la musique moderne, la montée en puissance du rap et son adoption par la jeunesse trouvent en partie leur justification dans les choix

¹ Des structures de production comme Bazar Music et des producteurs de spectacles comme Sylvain Mosac Démé, aujourd'hui disparu, ont beaucoup œuvré à la promotion des artistes et de la musique traditionnels. Une étude du Cabinet BERCOF réalisée en 2005 pour le compte du PSIC avait estimé à 800 le nombre de groupes traditionnels du pays.

thématiques et dans l'engagement des artistes. Le rap est un genre musical attaché au mouvement hip-hop, une culture avec ses normes, ses pratiques et ses valeurs. Le répertoire thématique du rap se rapporte à la vie dans la rue : faits sociaux, inégalités, phénomènes de groupe, enjeux politiques, etc.

L'émergence du rap remonte aux années 1970 et s'inscrit dans le cadre de la lutte des Noirs pour leurs droits civiques. Au Burkina Faso, c'est deux décennies plus tard qu'il se développera, mais en s'enracinant dans le contexte socioculturel national proche, par ses contraintes, du contexte qui l'a vu émerger en Amérique. Son adoption par une jeunesse qui était en quête de moyens de revendication sociale a été presque automatique. L'engagement social est traduit par une thématique actuelle enrobée dans un format qui fait la synthèse entre musiques traditionnelles et musiques modernes, utilisant aisément les langues locales comme les langues officielles importées.

Certains thèmes traitent des sujets plus légers et moins dérangeants comme les relations entre hommes et femmes, l'amour, l'infidélité, etc, mais le plus souvent, ce sont les sujets qui « dérangent » qui sont les plus abordés. Alors, le rap mobilise, depuis la fin de la décennie 1980-1990, la jeunesse burkinabè par son discours et ses textes engagés qui en font la musique de la génération consciente. Musique de revendication et de dénonciation des injustices sociales, elle est également une musique de sensibilisation sur les thèmes sociaux. Les musiciens burkinabè du genre Hip Hop sont connus et reconnus pour leur engagement sur les questions sociopolitiques nationales. Ils se font les porte-paroles des sans-voix en permettant de porter sur la scène publique les préoccupations d'une jeunesse (46,6% de la population a moins de 15 ans selon le RGPH 2006) frappée par des maux comme la corruption, les injustices sociales et politiques, le chômage, etc.

Des artistes comme Smokey (Serge Bambara), des groupes comme Yeleen, Faso Kombat, K-Djobah, Playerzs, K-ravane, etc. sont les portes-flambeau d'une jeunesse qui revendique son droit d'exister et de participer à l'effort de développement national. À la différence d'une certaine pratique américaine du rap qui frise la vulgarité, le hip hop au Burkina Faso est profondément mature et responsable. C'est ce qui a facilité son adoption, au-delà de la frange jeune, par un public multi-générationnel.

À la fois musique poétique, festive, de contestation et de revendication le rap burkinabè s'ouvre à toutes les formes d'influences positives et à tous les courants musicaux, ce qui constitue sa force et permet un perpétuel renouvellement de son répertoire. Sur le plan thématique, aucun sujet n'est tabou et toutes les questions, même les plus sensibles comme les crimes politiques et économiques, sont abordées sans complaisance.

Musique universelle de revendications sociales, le rap transcende les frontières musicales pour intégrer de nouvelles mélodies inspirées du patrimoine traditionnel. De plus en plus, une véritable connexion est en train de s'instaurer entre les genres musicaux sous forme d'emprunts, de *featuring* ou de *co-composition*. C'est le cas, par exemple, de l'alliance entre Faso Kombat (groupe de rap) et Kisto Koimbré (artiste traditionnel).

Contrairement au rap qui est devenu un véritable phénomène de société, le jazz reste à ce jour une musique d'une certaine élite citadine, en dehors des moments forts de Jazz à Ouaga. Le jazz est un mélange de courants musicaux très divers et, au cours de son évolution, il a su intégrer de nombreuses influences et se prêter à de nombreux métissages, comme le blues, le rock, la musique latine, le hard rock, et ainsi de suite. Musique de composition intégrant rythmes et instruments traditionnels, il reste une musique liée aux revendications identitaires des opprimés. Souvent construit sur les improvisations et les

variations rythmiques, le jazz est né aux États-Unis. Il puise aux sources des musiques traditionnelles africaines. Inspiré par le *work songs* (chant de travail des esclaves), le negro spirituals et le gospel, le jazz a pris son envol dans l'Amérique profonde. La Nouvelle-Orléans est considérée comme le berceau du jazz mondial avec des légendes telles que Duke Ellington, Count Basie, Glenn Miller, Cole Porter, Richard Rodgers, Coleman Hawkins ou Lester Young, qui en sont les icônes.

À côté des musiciens du hip hop et du jazz, existent des artistes qui s'expriment dans des styles différents, tout en développant une thématique sociale et en participant, tout comme les rappeurs et les jazzmen, à la promotion sociale. Bill Aka Kora, Awa Sissao, Rovane, Sonia Carré d'As, Floby, Charly Sidibé font partie de cette catégorie d'artistes burkinabè dont les chansons interpellent les hommes et les femmes sur leurs comportements quotidiens.

Les musiciens burkinabè, modernes comme traditionnels, participent à des campagnes socio-éducatives en développant des thèmes comme la lutte contre le Sida et les IST, la sauvegarde du patrimoine culturel, la préservation de l'environnement, la promotion de l'éducation des jeunes et des adultes, etc. Ainsi, des artistes comme Bamogo de Nobéré, Zougnazagmda, Kisto Koimbré, Abzèta de Gourcy ou les sœurs Doga, développent une musique profondément enracinée dans le fonds culturel traditionnel avec une thématique d'actualité.

Les musiciens sont parfois sollicités par les associations et les organismes de développement pour participer à des campagnes de sensibilisation, un peu à l'image de ce qui se fait avec le théâtre d'intervention sociale¹. En même temps qu'elle adoucit les mœurs, la musique sensibilise sur diverses questions sociales et politiques. La musique a, sur les autres arts vivants au Burkina Faso,

¹ Pratique théâtrale développée au Burkina Faso par le Théâtre de la Fraternité de Jean-Pierre Guingané sous la forme de théâtre-débats et par l'ATB de Prosper Kompaoré sous la forme de théâtre-forum.

l'avantage d'être largement diffusée par les médias, ce qui fait qu'en allant au concert, le public est déjà bien imprégné du contenu qui lui sera proposé.

Les arts vivants, par les messages de revendications sociopolitiques, par la dénonciation des abus sociaux et politiques, participent à la moralisation de la société burkinabè. Ils ne se contentent pas de distraire, bien qu'ils permettent le délassement. Ils traduisent, au niveau thématique, le besoin d'un mieux-être des populations et œuvrent à plus de paix, d'harmonie et de cohésion dans la société.

Les artistes ont conscience de la nécessité de promouvoir une société de paix et de démocratie car, sans elle, point d'espoir de voir l'art s'épanouir. Ils se donnent alors une mission d'éveilleurs des consciences en adressant à la fois aux dirigeants politiques et aux populations, un discours de vérité.

- *Le développement artistique*

Les festivals et structures de formation en arts vivants ont eu un effet positif sur le développement de l'action culturelle au Burkina Faso. En quelques années d'existence, ils ont entraîné une importante augmentation du nombre d'ensembles artistiques dans le pays, renforçant par la même occasion leur impact sur la société.

A la création du FITMO en 1989, la ville de Ouagadougou ne comptait que quatre troupes théâtrales (Atelier Théâtre Burkinabè, Groupe de promotion Théâtrale, Théâtre de la Fraternité et Ensemble Artistique de la Radio Télévision du Burkina) et deux de danse (Ensemble Artistique du Génie Militaire et Troupe Bonogo de la Maison des Jeunes et de la Culture de Ouagadougou). Actuellement, elle compte plus de cinquante troupes et compagnies d'arts dramatiques.

Ce dynamisme artistique s'observe également à l'intérieur du pays. Déjà en 2005, le cabinet BERCOF Etudes¹ avançait le chiffre de 100 troupes et compagnies théâtrales, 20 groupes de danse moderne, 51 orchestres et environ 600 groupes de danse traditionnelle à travers le pays.

Dans le même temps, le nombre d'évènements artistiques a décuplé. Par exemple, le nombre de festivals est passé de la dizaine à plus de soixante manifestations organisées dans les différentes localités du pays. Certains de ces festivals (RIFAO, Récréatrales, Filigrane, Dialogues de corps, etc.) sont des produits d'anciens éléments du Théâtre de la Fraternité, promoteur du FITMO ou de l'École de théâtre de l'UNEDO, actuel CFRAV. Le développement des ensembles et manifestations artistiques a permis une dissémination de leur impact multidimensionnel dans le pays.

En somme, l'impact social des festivals peut, à lui seul, justifier la raison d'être de ces manifestations. Mais au-delà de cet impact social particulièrement important, les festivals jouent également un rôle majeur dans la promotion économique du pays. C'est ce second volet du rôle des festivals que nous allons aborder dans les lignes suivantes, non pour montrer que les festivals sont des « affaires économiques », mais plutôt des activités culturelles qui, en plus d'avoir un impact social très important, contribuent directement au développement économique du Burkina Faso.

¹ BERCOF Etudes est auteur d'une étude sur la filière des arts vivants au Burkina Faso. Une étude réalisée pour le compte du PSIC II.

CHAPITRE II : IMPACT ÉCONOMIQUE DES FESTIVALS ET DES STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS VIVANTS

L'économie de la culture s'intéresse particulièrement à la reconnaissance de la spécificité des biens culturels, à la question de leur financement, ainsi qu'à l'organisation du secteur dans un contexte de marché. L'analyse vise donc à montrer comment les ressources sont mobilisées pour la réalisation des festivals et pour le fonctionnement des structures de formation au Burkina Faso, comment elles sont redistribuées et quel est leur apport à la dynamisation de certains secteurs de l'économie nationale. Les données quantitatives avancées servent d'indicateurs permettant de cerner les particularités de l'économie des festivals et des structures de formation en arts vivants dans le contexte burkinabè. Il s'agit donc de chercher à dégager les retombées de ces activités artistiques sur l'économie nationale.

Les bénéfices imputables à l'existence des festivals et des structures de formation peuvent être cernés parmi les flux financiers existants dans l'économie nationale. Il s'agit notamment :

- des flux directs : ce sont les dépenses directes (achat de biens et services ainsi que les salaires versés) ;
- des flux indirects : dépenses connexes effectuées par les salariés des festivals ou des structures de formation ;
- des flux induits : les individus, les ménages ou les entreprises ayant bénéficié des effets directs ou indirects dépensent en partie les revenus acquis, ce qui suscite de l'activité économique par des réactions en chaîne.

À partir des données financières et comptables des festivals et des structures de formation, nous avons tenté de faire une évaluation du poids des

festivals et des structures de formation en arts vivants sur le développement du pays. Les lignes qui suivent aborderont, en premier lieu, les fonds mobilisés par les festivals et structures de formation, en second lieu les dépenses faites et enfin, la socio-économie des festivals et structures de formation au Burkina Faso.

Analyser l'impact économique des festivals et des structures de formation, c'est aussi évaluer les incidences économiques dont bénéficient l'État et les secteurs socio-économiques à travers les retombées fiscales et les effets induits. Nous nous intéresserons également aux apports en termes de création d'emplois, d'activités génératrices de revenus, de développement du tourisme et de promotion d'une industrie culturelle.

Si, pour des raisons pratiques (qualité de l'organisation, niveau de professionnalisme, disponibilité et viabilité de l'information, etc.), nous avons choisi de ne considérer que les festivals et les structures de formation à vocation internationale, ce n'est point que les festivals nationaux et régionaux n'ont pas une contribution significative au développement socio-économique et culturel. C'est tout simplement dû au fait que les festivals internationaux sont ceux qui disposent d'archives et de données exploitables. C'est également à partir de l'étude de ces festivals et structures de formation que nous pouvons mieux appréhender les flux financiers consécutifs à de telles activités. Les festivals retenus sont tous des initiatives privées associatives possédant une audience internationale. Ils se déroulent sans compétition, même si certains d'entre eux prévoient un volet compétition pour stimuler les jeunes talents. Tous ces festivals ont, chacun, un minimum de cinq éditions organisées et un budget moyen de 40 millions de francs CFA au moins. Pour un souci de précision et d'actualisation de l'information, l'analyse économique a été en grande partie centrée sur les données de trois éditions récentes de chaque festival.

Concernant les structures de formation, l'analyse s'est intéressée particulièrement à celles qui sont les mieux implantées dans le paysage culturel national, qui se consacrent essentiellement à la formation en arts vivants et qui ont un fonctionnement régulier depuis leur ouverture.

La collecte et l'exploitation des données statistiques constituent les principales difficultés rencontrées. Si, d'une manière générale, les festivals et les structures de formation produisent régulièrement des bilans de leurs activités, c'est au niveau de l'archivage et de la conservation de ces bilans que le problème se pose. Ainsi, au niveau de certains festivals, des données d'éditions entières deviennent introuvables quelque temps après. La raison la plus avancée est la panne de l'ordinateur qui contenait les documents en question. Cela signifie que des précautions ne sont pas suffisamment prises pour la préservation de ces documents qui ne semblent plus avoir de l'importance une fois les exigences des partenaires financiers satisfaites. Le problème est assez sérieux car, même lorsque les bilans existent, ils ne sont pas toujours facilement exploitables.

En effet, l'on constate que la présentation des bilans n'épouse pas un canevas standard. D'une édition à l'autre du même festival, ces rapports prennent des formes différentes au niveau des rubriques qui composent le bilan. Parfois, cela est lié aux attentes des partenaires qui disposent chacun d'un modèle propre de présentation des bilans et des rapports. Ce manque d'harmonisation dans la structuration des bilans est plus accentué lorsqu'il s'agit de festivals différents. Cette disharmonie observée rend difficile la comparaison entre les éditions d'un même festival et entre des festivals différents.

Un autre niveau de difficulté concerne l'existence de plusieurs versions de bilans d'un même festival. Les données d'une même édition varient quelquefois d'un document à un autre. Aussi, des écarts observables entre les recettes et les

dépenses ne sont pas toujours clairement expliqués. Cette irrégularité des données peut trouver son explication dans le fait que les budgets (recettes et dépenses) ne peuvent pas être définitivement stabilisés moins d'un an après la fin de l'activité. Les fonds promis ne sont jamais versés en totalité et certains engagements ne sont pas respectés par les donateurs. Ainsi, les bilans faits traduisent cette inconstance des financements avec des différences parfois notables. Quelquefois, cela est imputable simplement à des erreurs de calculs ou à la multiplicité des modèles de présentation.

Face à de telles difficultés, l'option retenue a été de considérer les données les plus proches les unes des autres, en tenant compte des détails disponibles et après avoir confronté différents rapports.

1. MOBILISATION DES FONDS

Ce volet est particulièrement important, car c'est généralement son succès ou son échec qui détermine la suite des événements. Il requiert un savoir-faire, mais surtout des contacts, des relations et une assiduité dans le suivi des dossiers. La mobilisation financière accapare les responsables des festivals et des structures de formation, au point que certains en viennent à négliger la mobilisation du public ou la communication qui sont pourtant aussi déterminantes pour la réussite de leur activité. Mais comment faire, quand, à quelques heures du début d'une manifestation ou d'une session de formation, l'on n'est pas encore sûr des fonds dont on pourrait réellement disposer ? Certaines promesses pouvant être remises en cause à tout moment.

Dans cette analyse, la mobilisation des fonds, au niveau des festivals, concernera les budgets des manifestations, leurs sources de financement et leurs modalités d'acquisition. Pour les structures de formation, l'intérêt sera porté à la fois sur les fonds obtenus au titre des investissements immobiliers et des

équipements, ainsi que ceux mobilisés pour le fonctionnement et les activités de formation.

Toutefois, il convient de rappeler qu'il ne s'agit pas pour nous de démontrer que les festivals et les structures de formation en arts vivants sont des activités financièrement rentables ni prouver le contraire. Nos préoccupations ne se situent pas à ce niveau. Notre démarche vise plutôt à montrer que ces activités peuvent produire des biens et contribuer au dynamisme économique d'une localité et d'un pays, tout en demeurant des cadres d'expressions culturelles et artistiques.

1.1. Les budgets des festivals et des structures de formation

La réalisation de tout projet sérieux part d'abord d'une estimation des besoins et de l'élaboration d'un dossier qui présente les activités qui seront mis en œuvre et les moyens nécessaires à leur réalisation effective. L'organisation des festivals et le fonctionnement des structures de formation en arts vivants ne font pas exception à cette logique. C'est ainsi que, pour les festivals qui sont des événements périodiques, chaque édition fait l'objet d'une analyse et d'une évaluation préalable des intentions, des besoins et des moyens à mobiliser. Sur le plan financier, le budget prévisionnel présente les moyens financiers à réunir pour la réalisation de la manifestation telle qu'elle a été pensée et conçue. Mais la réalisation du projet de festival est toujours fonction des moyens effectivement réunis. Et à ce niveau, il n'y a pas toujours une concordance entre les moyens prévus pour la réalisation de l'activité et les fonds obtenus.

- *Les budgets des festivals*

Au niveau des festivals d'arts vivants qui se déroulent au Burkina Faso, la mobilisation des finances se présente toujours comme l'une des principales difficultés dans la mesure où les budgets souhaités semblent impossibles à

obtenir. Le tableau suivant présente, en guise d'illustration, le rapport entre les budgets prévisionnels c'est-à-dire les budgets souhaités et les budgets effectifs sur trois éditions de quelques festivals.

Tableau 13 : Budgets prévisionnels et budgets effectifs de quelques festivals

Festivals	Années	Budgets prévisionnels	Budgets réalisés	Taux de réalisation
FITMO	2003	99 000 000	37 247 300	37,62
	2005	105 706 151	54 825 004	51,87
	2007	90 000 000	45 560 839	50,62
	Moyennes FITMO	98 235 384	45 877 714	46,70
NAK	2004	77 282 547	59 694 530	77,24
	2005	104 682 300	59 445 430	56,79
	2006	83 147 300	56 445 556	67,89
	Moyennes NAK	88 370 716	58 528 505	66,23
FITD	2002	110 000 000	62 600 589	56,91
	2004	97 500 000	50 620 190	51,92
	2006	58 300 000	24 188 892	41,49
	Moyenne FITD	88 600 000	45 803 224	51,70
Moyennes Générales		91 735 366	50 069 814	54,58

Sources : données d'enquêtes

Le principal constat qui peut être fait à ce niveau est que les budgets prévus ne sont jamais entièrement bouclés. En effet, les trois éditions de chacun de ces festivals¹ montrent que les manifestations n'ont pu mobiliser qu'un peu plus de la moitié (54,58%) de leurs prévisions budgétaires, c'est-à-dire autour de la moitié des fonds nécessaires à la réalisation des projets. En trois éditions, le FITMO a réalisé une moyenne bien inférieure à 50% des fonds souhaités et le FITD légèrement au-dessus des 50%. La moyenne la plus importante, 66,23%, a été réalisée par les NAK. Les données du tableau laissent apparaître un déséquilibre criant entre les budgets prévisionnels et les budgets effectifs. La seule fois où un festival a semblé s'en approcher, c'est en 2004 où les NAK ont

¹ Il s'agit ici des festivals qui ont pu fournir des données sur leurs budgets initiaux. Certains festivals ne considérant que le budget effectif, ne possèdent pas de données sur ce volet.

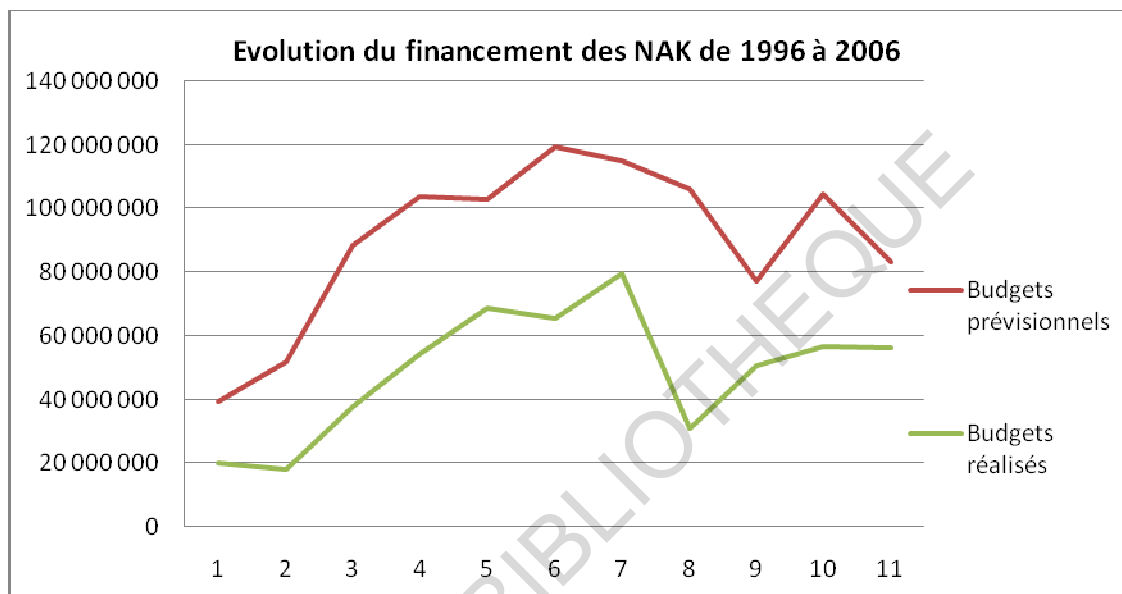
réalisé 77,24% de leur budget prévisionnel. Au niveau du FITD, on observe une décroissance continue des taux sur les trois éditions. Les deux autres festivals montrent, eux, une inconstance des taux de réalisation.

La réalité des faits, c'est que la mobilisation des fonds n'est pas aisée. Sur l'ensemble des prévisions, seulement 54,58% des fonds souhaités sont obtenus. Cette situation est énormément préjudiciable au bon déroulement des festivals. D'abord, elle implique nécessairement une révision à la baisse des activités prévues et des ambitions du festival. Malgré tout, il arrive que les fonds réunis ne permettent même pas de couvrir les dépenses incompressibles comme le transport, l'hébergement et la restauration. Dans ce cas, les organisateurs se voient obligés de faire des dépassements qu'ils doivent s'évertuer à solder avant l'édition suivante. Cette impossibilité de réunir les fonds prévus se répercute parfois sur la programmation et certaines troupes annoncées au départ se retrouvent absentes au festival. C'est également ce manque de maîtrise des financements qui fait que les festivals n'arrivent pas à proposer des salaires fixes pour les organisateurs ou qu'ils ne peuvent pas garantir aux artistes les mêmes traitements d'une édition à l'autre, à défaut de les améliorer. La non maîtrise de ce volet rend aléatoire toute forme de planification sur le moyen ou le long terme et conduit les organisateurs de ces événements à travailler sur un rythme d'improvisation permanente.

Cette difficulté est non seulement commune à tous les festivals, mais, en plus, elle s'impose de façon récurrente, quelles que soient les précautions prises par les organisateurs. En effet, malgré une réduction de moitié de son budget prévisionnel entre 2002 et 2006, le FITD a vu son taux de réalisation tomber de 56,91 à 41,49%. Cela montre que ce ne sont pas les festivals qui ne savent pas tenir leurs prétentions budgétaires dans des proportions raisonnables, mais qu'il s'agit plutôt d'une difficulté permanente comme le montre le graphique suivant

qui présente les rapports entre budget prévisionnels et budgets réalisés sur onze éditions par les NAK. Il donne une idée des écarts qui existent entre les attentes des festivals et la réponse des partenaires financiers sur une période de onze ans.

Figure 10: Budgets prévisionnels et budgets réels des NAK de 1996 à 2006



Source : Rapports financiers des NAK

Ce graphique montre clairement que les budgets réalisés, matérialisés par la courbe verte, sont nettement en deçà des prévisions, représentées par la courbe rouge. Cette situation traduit les incertitudes liées au financement des festivals. Incertitudes qui obligent les organisateurs de ces activités artistiques à redimensionner leurs objectifs et leurs ambitions de sorte à les adapter aux budgets effectifs. Malheureusement, cela se passe souvent au détriment de la qualité de la manifestation.

Malgré les difficultés qu'ils rencontrent pour boucler leurs budgets, les festivals d'arts vivants arrivent à se tenir avec ce qu'ils mobilisent au cours de chaque édition. Ces fonds, bien que ne répondant pas entièrement aux attentes en termes de mobilisation financière, permettent tout de même la réalisation de

ces événements. En mobilisant les financements extérieurs, les festivals contribuent à l'entrée de devises dans le pays et participent ainsi à l'animation de l'économie nationale.

Bien que les données disponibles soient parcellaires, il est possible de déduire le volume de cette participation des festivals à la mobilisation des finances. Les données obtenues des festivals retenus seront analysées à cet effet. Le tableau suivant présente les fonds mobilisés (sur trois éditions) par sept festivals internationaux, organisés au Burkina Faso.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Tableau 14 : Fonds mobilisés par quelques festivals d'arts vivants

Festivals	Années	Budgets réels	Moyennes	Nbre d'édition en 2008	Estimation des fonds reçus sur l'ensemble des éditions
FITMO	2003	37 244 730	45 876 858	11	504 645 434
	2005	54 825 004			
	2007	45 560 839			
	Total	137 630 573			
FITD	2002	62 600 589	45 803 224	11	503 835 460
	2004	50 620 190			
	2006	24 188 892			
	Total	137 409 671			
NAK	2006	56 445 556	65 561 855	13	852 304 119
	2007	55 472 320			
	2008	84 767 690			
	Total	196 685 566			
FESTIMA	2004	56 424 502	46 792 860	9	421 135 740
	2006	51 032 054			
	2008	32 922 024			
	Total	140 378 580			
RÉCRÉATRALES	2004	105 054 781	90 349 848	5	451 749 242
	2006	87 434 773			
	2008	78 559 991			
	Total	271 049 545			
JAZZ A OUAGA	2006	62 848 067	77 625 022	16	1 242 000 357
	2007	85 743 000			
	2008	84 284 000			
	Total	232 875 067			
WAGAHIP HOP	2003	59 680 102	78 866 129	8	630 929 035
	2004	82 975 145			
	2007	93 943 141			
	Total	236 598 388			
TOTAUX		1 352 627 390	450 875 797		4 606 599 388

Sources : données d'enquête

Le cumul de trois éditions de chacun des sept festivals permet de dégager 1 352 627 390 francs CFA de fonds mobilisés pour la réalisation des festivals, ce qui correspond à une moyenne de 450 875 796 de francs CFA comme cumul d'une édition de ces sept festivals. Les moyennes des trois éditions de chaque festival appliquées au nombre effectif d'éditions tenues permettent d'obtenir une

estimation d'environ 4 milliards 606 millions de francs générés par l'existence de ces festivals, ce qui n'est pas négligeable pour une activité dont la vocation première n'est pas de faire de l'argent.

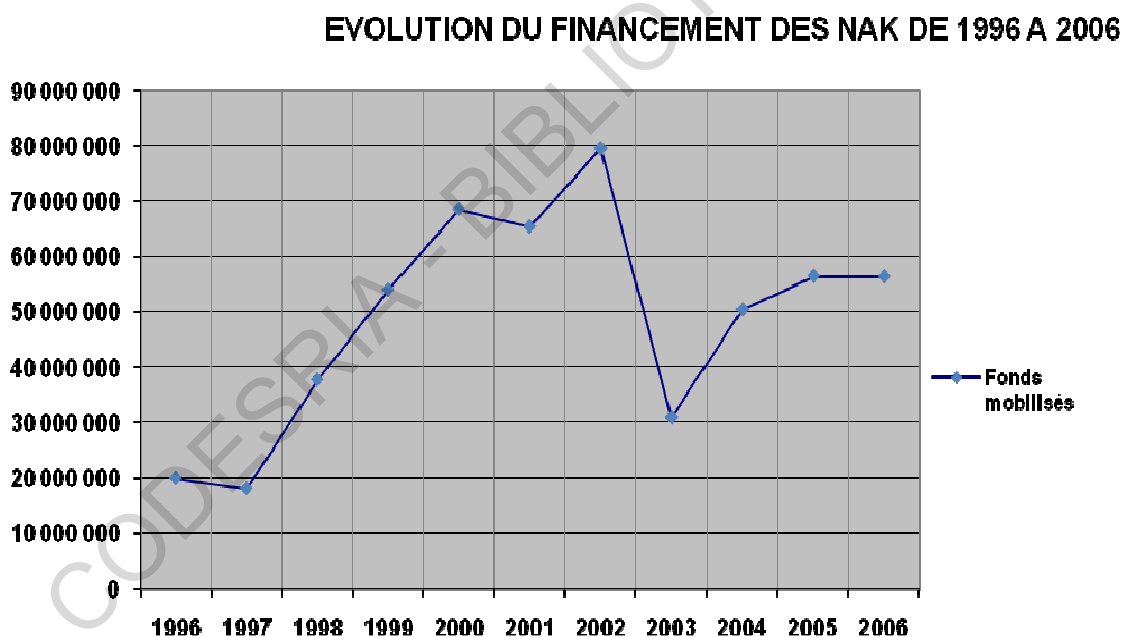
En considérant la nature et la périodicité des festivals, le constat qui se dégage est que les festivals de musique (JAO et Waga Hip Hop) et ceux mettant en avant la musique (les NAK) mobilisent mieux les fonds que les festivals de théâtre par exemple. En effet, ces trois festivals, malgré le fait qu'ils soient des manifestations annuelles, donc obligées de mobiliser des ressources chaque année, ont un budget moyen (par édition et par an) se situant entre 65 et 80 millions, contrairement aux festivals de théâtre (FITMO et FITD) qui, bien que plus anciens et mieux enracinés, ne récoltent que des montants de l'ordre de 45 millions par édition (tous les deux ans). À ce niveau, les Récréatrales font exception avec un budget moyen de plus de 90 millions par édition. Mais là également, il faut observer qu'il s'agit d'une biennale et que ce budget appliqué au rythme annuel serait réduit de moitié.

Bien que partielles, ces données permettent d'avoir un aperçu du flux financier engendré par les festivals en arts vivants au Burkina Faso. Si les données disponibles permettaient de prendre en compte toutes les éditions de tous les festivals (une soixantaine de festivals d'arts vivants), les chiffres auraient été bien plus importants.

Les données présentées sur trois éditions des différents festivals permettent d'observer trois cas dans la mobilisation des fonds. Un festival comme Waga Hip Hop connaît, au cours de la période considérée, une croissance continue de la quantité de fonds mobilisés pendant que le FITMO, JAO et les NAK montrent une évolution irrégulière et que le FITD et le FESTIMA enregistrent une régression continue. Le constat est que, d'une édition à l'autre, le montant des fonds mobilisés varie considérablement.

D'une façon générale, la mobilisation des fonds a connu deux grandes périodes dans l'évolution des festivals : une première période, de 1988 au début des années 2000, qui a été une sorte de printemps des festivals internationaux avec des financements importants et évolutifs. Elle a été suivie d'une période de récession qui se caractérise par une réduction drastique et continue des fonds mobilisés par les festivals. Cette période correspond à celle qui a vu le désengagement de certains partenaires traditionnels, comme la coopération française, du financement de certains festivals. Les graphiques suivants, qui présentent l'évolution du financement des NAK et du FITD depuis leur création, sont assez illustratifs à ce sujet.

Figure 11: Evolution du financement des NAK de 1996 à 2006

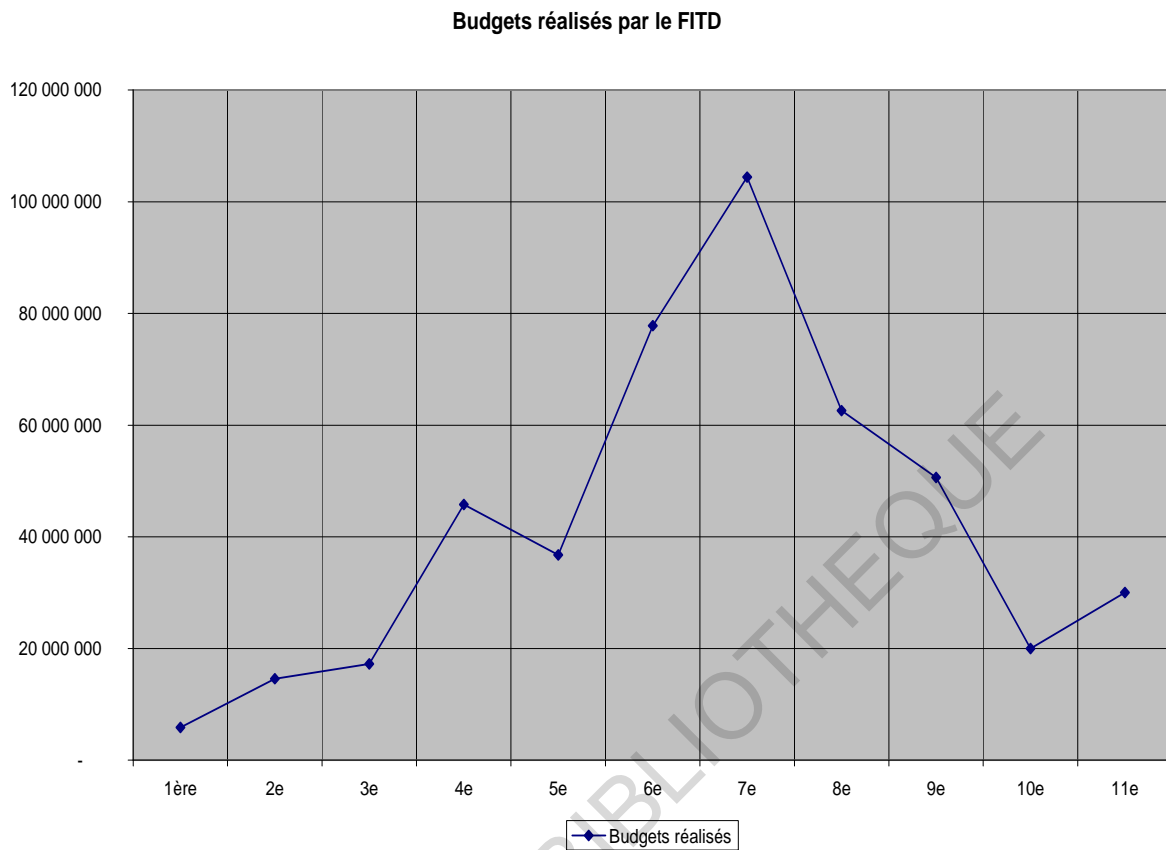


Source : Rapports financiers des NAK

Ce graphique montre qu'il n'y a pas une stabilisation du budget du festival après dix éditions et dix ans d'activités. En clair, il ressort de son observation qu'il n'existe pas, au niveau de ce festival une maîtrise des financements. Ce faisant, il n'existe aucune garantie que d'une édition à l'autre, le festival peut mobiliser plus sinon autant d'artistes de qualité, qu'il puisse prendre convenablement en charge les organisateurs et les invités ou même qu'il puisse se tenir. C'est cette incertitude liée au financement qui constitue la principale difficulté rencontrée par les organisateurs de festival.

Avec cette évolution en dents de scie, ce graphique matérialise une réalité propre à tous les festivals. En effet, il traduit le fait qu'il y a des années fastes au cours desquelles les partenaires sont particulièrement généreux et des années de grande austérité au cours desquelles la tenue du festival ressemble à un refus de la fatalité tant la mobilisation des finances est difficile et pénible. Si, à partir de la 2^e édition des NAK, nous pouvons observer une évolution presque continue qui va frôler le pic des 80 millions à la 7^e édition du festival, nous observons également l'effet inverse au cours de l'édition suivante avant qu'il n'y ait une légère remontée à partir de la 9^e édition. Cette courbe traduit toute l'incertitude qui existe dans la campagne de mobilisation des fonds pour l'organisation des festivals.

Figure 12: Evolution du financement du FITD de 1988 à 2008



De la première édition en 1988 à la 7^e en 2000, le budget a connu une ascension, relativement continue mais spectaculaire, qui l'a fait passer de moins de 6 millions à plus de 100 millions de francs CFA. Mais après cette performance exceptionnelle, le budget du festival a régressé de façon vertigineuse pour se retrouver à moins du cinquième de son niveau de 2000. Cette situation traduit les difficultés de plus en plus croissantes que rencontrent les organisateurs de festivals dans la recherche de moyens financiers. Elle traduit également un désengagement progressif de certains partenaires traditionnels et la nécessité de trouver un second souffle pour assurer la continuité de ces manifestations. Ces difficultés ont amené certains responsables de festivals à se

demander s'il n'était pas temps, pour eux, d'arrêter cette exaltante mais pénible aventure¹.

À quelques détails près, ces deux courbes dessinent la même évolution, montrant ainsi que la problématique du financement des arts du spectacle en général et des festivals en particulier reste non encore maîtrisée dans le contexte particulier du Burkina Faso. Mais, malgré les difficultés de mobilisation des fonds, les festivals internationaux bien implantés comme le FITMO, JAZZ à Ouaga, le FITD, Dialogues de Corps et les NAK se tiennent régulièrement et mobilisent des fonds importants à chacune de leurs éditions. Mais quelles sont les sources de mobilisation de ces fonds et quelle part provient de chacune d'elles ? C'est ce à quoi nous nous intéresserons, après avoir analysé les budgets des structures de formation.

- *Les budgets des structures de formation*

Au niveau des structures de formation, la mobilisation financière est plus difficile à appréhender. Ce sont des structures qui ont une existence et un fonctionnement permanents à l'opposé des festivals qui sont des manifestations ponctuelles et éphémères. Indépendamment des financements institutionnels ou des requêtes pour le financement des sessions de formation, les fonds mobilisés pour les investissements, l'équipement et le fonctionnement au quotidien de ces structures sont à prendre en compte dans l'analyse de l'impact économique des structures de formation. Les données disponibles sont également parcellaires et portent sur les activités du CFRAV, du CDC, de l'Ecole de Théâtre de l'ATB, de l'ENAM, de l'INAFAC et la filière AGAC. Il faut dire que les trois structures publiques (INAFAC, ENAM et AGAC) sont directement financées par l'État et les frais de formation versés par les étudiants. Les frais de formation étant

¹ Le directeur du FITD a effectivement décidé de mettre fin au festival à l'issue de sa douzième édition tenue en 2010 dans des conditions financières particulièrement difficiles.

généralement assez faibles, c'est essentiellement sur le financement de l'État que ces écoles ou instituts fonctionnent. Le personnel qui y travaille est généralement composé d'agents publics.

- *Les investissements*

Les structures de formation sont, à la différence des festivals qui sont périodiques, des activités permanentes. Leur fonctionnement s'étale tout le long de l'année. La plupart de ces structures organisent, pendant les périodes normales de vacances scolaires, des ateliers d'initiation à l'endroit des plus petits. Cette permanence de l'activité justifie que les structures de formation disposent de cadres adéquats pour se déployer. Elles ont donc commencé par chercher des lieux pour leurs activités. Ces lieux sont, soit affectés d'office comme c'est le cas des structures publiques, soit obtenus par location ou édifiés à partir d'importants investissements. Les structures de formation installées dans des centres culturels possèdent un patrimoine immobilier dont la connaissance des coûts d'investissement peut permettre d'avoir une idée des apports économiques des structures de formation.

Le CFRAV, installé dans l'enceinte de l'Espace Culturel Gambidi, possède un patrimoine en investissement et en équipement estimé à 180 millions de francs CFA. Il s'agit notamment d'une salle de formation, d'une médiathèque composée d'un cyber café et d'une bibliothèque bien équipée. Quant au CDC, les estimations communiquées sur les investissements opérés pour la réalisation de l'édifice abritant ce centre de formation s'élèvent à plus de 400 millions comme le rappellent ces propos de l'ambassadeur de France à l'inauguration du CDC la Termitière en 2006 : « *C'est dans le cadre du Projet d'Appui au Développement de la Culture, mis en œuvre par le Ministère de la Culture des arts et du Tourisme, et financé par l'Ambassade de France, que le CDC a vu le jour. Au sein de ce projet de plus d'un milliard de francs CFA, c'est 400 millions*

de francs CFA qui ont permis de voir l'émergence de ce centre ». Ces investissements montent à plus d'un demi-milliard de francs CFA pour uniquement les infrastructures de base de ces deux centres de formation. À cela, il faut ajouter les équipements et investissements opérés par la suite et étendre l'estimation à l'ensemble des structures de formation d'arts vivants pour avoir une estimation plus précise des retombées en termes d'investissements des structures de formation au Burkina Faso.

- ***Les frais de formations et de fonctionnement***

Au moment où le CFRAV, héritier de l'Ecole de Théâtre de l'UNEDO, commençait ses activités en 2003-2004, l'essentiel des investissements étaient déjà réalisés comme le souligne son directeur : « *Le problème de grosses infrastructures du CFRAV est pratiquement résolu. Certes, il faudrait encore du petit équipement (système d'enregistrement vidéo et de projection par exemple), mais l'essentiel est déjà fait*¹ ». Cette remarque s'applique également aux autres structures de formation qui, avant d'entamer leurs activités en tant que centre de formation, avaient déjà résolu la question fondamentale des infrastructures. Il sera donc question ici, des fonds investis dans la formation et le fonctionnement de ces structures.

Il faut rappeler que, jusqu'en 2008, le CFRAV a fonctionné à partir d'un système de formation basé sur l'organisation d'ateliers périodiques au cours d'un biennium, à raison de quatre ateliers par an. Chaque atelier avait une durée moyenne de 45 jours. Au cours de cette période, l'Espace Culturel Gambidi entretenait un partenariat avec Africalia Belgium qui lui assurait un financement institutionnel. Le CFRAV, qui est logé au sein de cet espace et qui fait partie intégrante des activités de l'Espace, a pu bénéficier de ce financement pour une

¹Rapport d'activités 2004-2005 du CFRAV

partie de ses activités. De plus, le centre disposait déjà de locaux et d'équipements pouvant lui permettre de fonctionner une fois les charges courantes assurées. Cela a facilité le démarrage des activités de formation.

Le premier biennium s'est déroulé de 2004 à 2005, à raison de quatre sessions de formation par année, après un atelier de lancement qui a eu lieu en octobre-novembre 2003. Cet atelier de lancement et les huit sessions du premier biennium ont été conçus sur la base d'un budget prévisionnel de 68 400 000 francs CFA. L'ensemble des fonds mobilisés s'est élevé à environ 35 millions de francs CFA, ce qui correspond à 51,17% du financement prévisionnel de ce biennium. Le financement international a été de 88,30% du budget effectif. Le financement national, de l'ordre de 11,70% correspond à la participation du Ministère en charge de la culture et à l'autofinancement du CFRAV.

Pour le financement du biennium 2006-2007, le CFRAV s'est fixé de grandes ambitions pour lesquelles un budget prévisionnel consistant a été élaboré. Il prenait en compte quatre ateliers de formation en 2006 et trois ateliers de formation et un de création en 2007. Ce budget prévisionnel de 383 284 000 francs CFA était composé de trois volets :

- 150 304 000 francs CFA pour l'année 2006 destiné à couvrir les charges liées au transport, à l'hébergement, à la restauration et aux salaires des formateurs ainsi qu'à l'administration des ateliers.
- 112 728 000 francs CFA pour le programme 2007, prévus pour couvrir les trois ateliers de formation, notamment les dépenses de transport, d'hébergement, de restauration, de santé et d'inscription des stagiaires d'une part, et d'autre part, à assurer les voyages, les séjours et les salaires des formateurs ainsi que l'administration des trois ateliers.
- 120 252 000 francs CFA devaient assurer les frais de création (prise en charge de 2 metteurs en scène, de l'administrateur, du gestionnaire, de la

production, de la logistique et des techniciens) et les coûts de la tournée (transport, location de salles de représentation, hébergement des comédiens, défraiement et cachets des comédiens) de l'atelier d'application.

La mobilisation des fonds pour la réalisation de ce biennium n'a pas été satisfaisante. Les difficultés observées au niveau des festivals s'observent également dans le financement des structures de formation. Seulement 27,68% du budget prévisionnel de ce biennium ont été obtenus, soit un manque à gagner de 72,32%, ce qui menaçait de compromettre la réalisation du programme de formation prévu. Il a fallu opérer des réajustements en supprimant une partie des activités prévues et en faisant recours à des initiatives alternatives pour arriver à assurer la tenue des sessions. Ainsi, certains financements, notamment les transports, ont pu être assurés directement par certains partenaires et certaines prestations administratives et pédagogiques n'ont pas été facturées. Cela a certainement permis, avec le recours à l'expertise locale, d'exécuter le programme malgré la faiblesse des moyens mobilisés. Ce tarissement des financements des structures de financement va s'accroître avec la transformation, en 2008, du CFRAV en école de formation certificative. Le budget de fonctionnement et de formation de la première année de la promotion 2008-2011 qui s'est élevé à 8 915 600 francs CFA a été entièrement supporté par le CFRAV et l'Espace Culturel Gambidi. Ce budget ne prend pas en compte les charges salariales administratives, parce que les responsables de l'Ecole ont travaillé comme bénévoles pour que l'année puisse être conduite à son terme. Le seul apport extérieur dans le financement de cette première année est celui des 11 étudiants à concurrence de 100 000 francs par étudiant, soit un total théorique de 1 100 000 francs.

L'École de Théâtre de l'ATB qui fonctionne sur un système de formation par session, étalée sur toute l'année est une structure dont le fonctionnement est entièrement assuré par l'Atelier Théâtre Burkinabè, qui est à la fois une troupe théâtrale et un espace culturel. Le coût annuel de la formation a été estimé à 1479000 francs CFA par le directeur de l'école. Cette somme a servi essentiellement à la prise en charge des formateurs permanents et des intervenants ponctuels qui assurent la formation des stagiaires. La contribution demandée aux élèves de l'école est de 15000 francs CFA par session. Avec un effectif d'environ 60 stagiaires en 2008-2009, cette participation s'élèverait à 900000 francs CFA si tous arrivaient à s'acquitter de cette obligation, ce qui n'est pas le cas.

Il faut souligner que, d'une façon générale, les stagiaires participent aux coûts de financement de leur formation, à des taux variant entre 15 000 et 250 000frans CFA, selon les écoles et les types de formation proposés. Les formations initiales, comme celles proposées par l'ATB, reviennent moins cher que celles de niveau supérieur.

La principale conclusion qui peut être tirée de cette analyse du financement des festivals et structures de formation est qu'il constitue une sérieuse incertitude pouvant remettre en cause le bon déroulement des activités artistiques. Les budgets souhaités pour la réalisation de ces activités s'avèrent impossibles à obtenir. Le financement des structures de formation semble plus difficile à assurer que celui des festivals. Les données disponibles ne permettent pas d'établir une estimation de la totalité des fonds mobilisés, mais elles laissent voir qu'ils sont plus faibles que ceux mobilisés par les festivals. Une analyse du financement des festivals et structures de formation, selon les sources, permettra de mieux cerner son fonctionnement.

1.2. La répartition des financements selon leurs sources

Les fonds mobilisés pour l'organisation des manifestations festivières, l'édification et le fonctionnement des structures de formation proviennent de diverses sources qui peuvent être regroupées en trois ensembles. Il y a d'abord le financement international provenant des institutions non gouvernementales, des services de coopération et des associations culturelles, ensuite le financement des partenaires locaux que sont les institutions étatiques et les entreprises locales et enfin l'autofinancement constitué essentiellement des ressources propres et des recettes des festivals et structures de formation.

- *Le financement des festivals*

Cette analyse de la répartition par source a pour but de relever l'apport de chaque contributeur à la tenue des festivals. Elle s'appuie sur les données des festivals internationaux de théâtre, de danse contemporaine, de musique et de danse traditionnelle organisés au Burkina Faso. Le tableau suivant, tiré de l'analyse des données de trois éditions de chacun des festivals, présente les taux moyens de mobilisation des ressources financières à partir des différentes sources de financement.

Tableau 15 : Taux des financements par source des festivals d'arts vivants

Festivals	Part du financement international	Financement local		
		Autofinancement	Partenaires locaux	Total
JAO	64	7	29	36
FITMO	76	7	17	24
NAK	73	20	7	27
DDC	80	17	3	20
WAGA Hip Hop	62	12	26	38
FESTIMA	59	20	21	41
FITD	73	9	18	27
RÉCRÉATRALES	86	1	13	14
MOYENNES	71,62	11,63	16,75	28,38

Source : données d'enquête

Le premier constat à l'observation de ce tableau est le taux important du financement international qui varie entre 59 et 86% selon les festivals, contre 14 à 41% de financement local. Cela montre que les ressources provenant de l'extérieur sont de loin les plus importantes. Avec une moyenne de 71,62 %, il apparaît clairement que les festivals internationaux d'arts vivants au Burkina sont tributaires du financement extérieur assuré par les organismes internationaux comme AFRICALIA, l'OIF, ADAMI, Cultures France, la fondation Prince Claus, les services de coopération culturelle des ambassades présentes dans le pays et des communes partenaires de certaines villes du pays. Ce financement constitue la colonne vertébrale des festivals internationaux au Burkina Faso et s'élève à plus de 80% au niveau des budgets de certaines manifestations festivières. Dans ces conditions, il est indéniable que sans cette manne qui arrive de l'extérieur, certains festivals ne se tiendraient pas. La dépendance de l'extérieur est presque totale et cela n'est pas sans inconvénient.

Le plus inquiétant au niveau de cette dépendance de l'extérieur, c'est qu'au fil des années et des éditions, l'on ne perçoit pas une progression des financements locaux. Pourtant, les financements internationaux se font de plus en plus rares et certains festivals ont déjà enregistré des retraits de partenaires qui ont choisi de réorienter leurs subventions vers de nouvelles destinations. Ainsi, après le FITMO qui a vu le retrait de la coopération française de son financement, il y a le festival Jazz à Ouaga qui a déploré le désistement de la coopération suisse en 2008, alors qu'elle faisait partie des partenaires traditionnels du festival.

De plus, cette prédominance du financement international n'est pas sans risque pour la stabilité et la pérennité de ces manifestations culturelles. En effet, non seulement l'accès à ces financements n'est pas toujours facile, mais en plus de cela, les exigences qui conditionnent l'utilisation de ces fonds sont des plus

contraignantes et ne favorisent pas toujours la bonne tenue des manifestations. La plupart des partenaires financiers internationaux refusent de financer le panier commun, se contentant de s'impliquer dans la prise en charge de volets spécifiques comme le transport international ou les cachets des artistes, délaissant les volets comme la logistique, l'hébergement et la restauration qui constituent pourtant des charges particulièrement importantes, difficiles à couvrir par le financement local. Cela pose de sérieux problèmes aux festivals qui assurent l'hébergement et la restauration des artistes invités.

Il convient de rappeler que la mobilisation des fonds obéit à des contingences diverses si bien que, d'une édition à l'autre, l'on ne peut parier sur les moyens dont on pourra disposer. Un second problème dû aux finances, est la période de bouclage du budget de l'édition en cours. Certains engagements sont remis en cause au dernier moment ou restent sans suite, d'autres ne sont tenus qu'au cours ou à l'issue de l'édition concernée. Il est clair que le festival ne peut attendre de boucler entièrement son budget pour lancer les organisateurs sur le terrain. Cette situation récurrente fait qu'il n'y a pas de possibilité de faire des projections fiables sur une année, à plus forte raison sur plusieurs éditions. Devant une telle situation, un relèvement du financement local permettrait de donner plus de capacités aux festivals organisés dans le pays.

Le financement local (moins de 30% en moyenne) se caractérise par une légère importance de la contribution des partenaires locaux que sont le Ministère en charge de la culture, quelques institutions publiques, les sponsors locaux et des personnes physiques. L'autofinancement reste très faible avec un taux de 11,63% des financements, même si l'on observe qu'il a enregistré un relatif progrès au niveau de certains festivals. En effet, pour un festival comme les NAK ou le FESTIMA, l'autofinancement atteint un niveau particulièrement intéressant (20% du budget total). Cette situation pourrait trouver son

explication dans le caractère très populaire de ces festivals et la tenue de foires (le village atypique et le marché des communautés) durant ces manifestations. En effet, l'autofinancement qui est composé en partie des recettes diverses du festival prend de l'importance en fonction du poids de celles-ci. Les opportunités existant dans un festival pluridisciplinaire ou ouvert ne sont pas les mêmes que celles des manifestations spécialisées, centrées sur un genre artistique comme la musique, la danse contemporaine ou le théâtre. Festivals internationaux organisés dans des villes de l'intérieur, les NAK et le FESTIMA mobilisent à la fois les publics de danse traditionnelle et moderne, de musique moderne et traditionnelle, de théâtre, etc. En plus de cela, l'ouverture régulière d'aires d'exposition-vente contribue à rehausser les recettes de ces manifestations en leur procurant les moyens de leur auto-prise en charge progressive. Cela est très important en ce qu'il confère à ces festivals un minimum d'autonomie financière. Malheureusement, cet effort n'est pas soutenu par un appui conséquent au niveau national. En effet, la localisation de ces deux festivals dans des villes de l'intérieur du pays (Koudougou et Dédougou) ne leur permet probablement pas de bénéficier des mêmes facilités que les festivals basés à Ouagadougou. Une politique cohérente de soutien du ministère en charge de la culture permettrait de réduire ces inégalités.

Au niveau de la participation des partenaires locaux, c'est le festival Jazz à Ouaga qui réalise le meilleur taux (29% de son budget global). La raison est que ce festival est organisé par l'association Jazz à Ouaga qui compte dans ses rangs des directeurs d'hôtels, des responsables de compagnies aériennes ou des responsables de centres culturels qui contribuent, chacun dans son domaine, à la prise en charge des frais d'organisation. Ces contributions qui se déclinent en services et appuis logistiques permettent de couvrir les besoins en hébergement, en restauration ou en transport. Elles constituent de ce fait un soutien local important qui s'avère déterminant dans la réussite du festival. Mais à l'opposé

de Jazz à Ouaga dont l'importance du financement local correspond à une plus grande intervention locale dans l'organisation, la croissance de l'autofinancement ou du financement local de certains festivals est la conséquence de la décroissance des financements extérieurs. Ainsi, le taux de financement local connaît une hausse alors que le budget général du festival régresse considérablement. C'est l'exemple du FITD qui a vu, en l'espace de trois éditions (2002, 2004 et 2006), son budget se réduire de moitié et le taux de financement local passer de 15 à 71%. Pourtant, la logique voudrait que la croissance du financement local permette d'améliorer le financement global ou à défaut, qu'elle le maintienne au niveau préalablement atteint. Il faut noter que durant la même période, le taux de financement international est passé de 85 à 29%, soit une décroissance plus de 56 points.

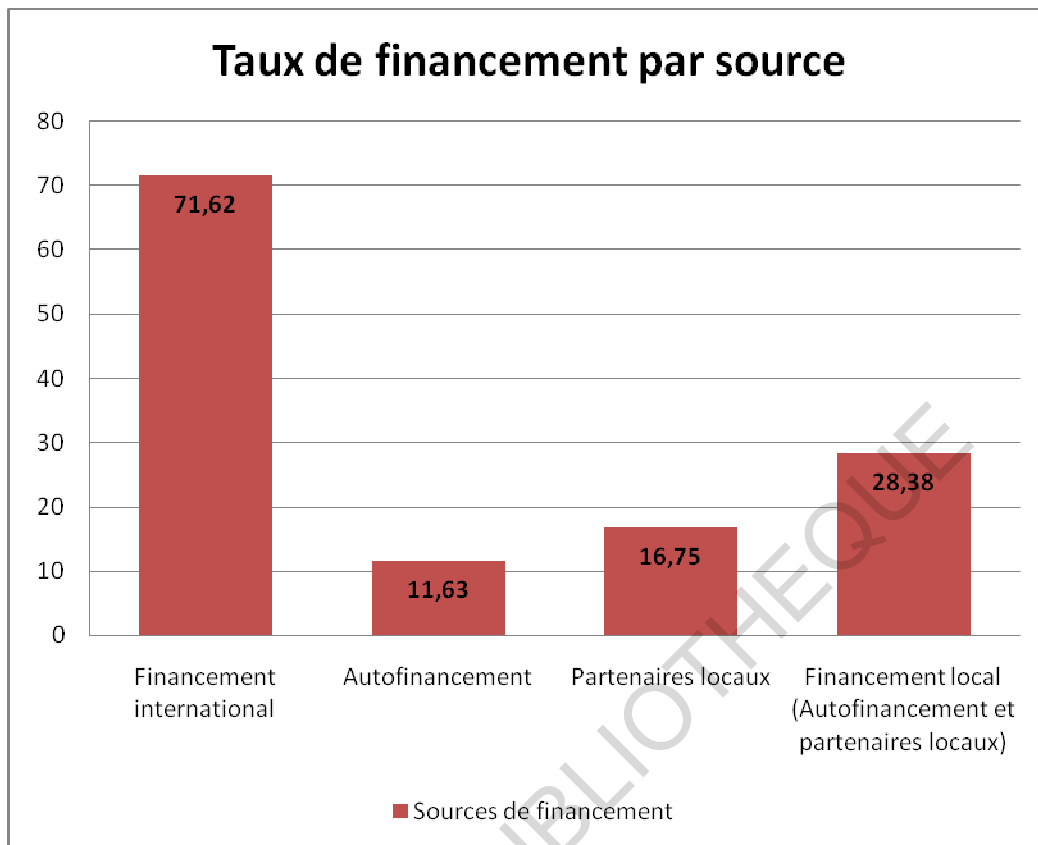
Au niveau d'un festival comme Jazz à Ouaga qui mobilise un financement international de 64%, la conviction de certains responsables est que l'année où les principaux partenaires internationaux comme AFRICALIA ou l'OIF se retireront, ce sera une année sans festival. Cela traduit l'importance du financement international dans la tenue du festival. Pourtant, Jazz à Ouaga est l'un des festivals qui mobilise le mieux les finances locales. Le taux de 36% de financement local (partenaires locaux et autofinancement) est au-dessus de la moyenne et il est très bon comparativement aux Récréatrales qui ne mobilisent que 14% de financement local. Mais l'inquiétude exprimée par Jazz à Ouaga est compréhensible dans la mesure où la plupart des contributions nationales sont faites en services et non sous forme financière.

À la différence de Jazz à Ouaga, des NAK ou du FESTIMA qui présentent des capacités de financement local intéressantes, certains festivals se caractérisent par un financement local insignifiant et une forte dépendance aux financements extérieurs. C'est le cas des Récréatrales en théâtre et du festival de

danse contemporaine Dialogue de Corps qui sont à plus de 80% dépendants du financement extérieur et dont les financements intérieurs sont des plus faibles (3% de financement des partenaires locaux pour Dialogues de corps et 1% d'autofinancement pour les Récréatras). Le financement international est donc incontournable pour la tenue d'un festival comme Dialogues de corps malgré la relative consistance de son autofinancement (17%). L'importance du soutien des partenaires extérieurs à cette manifestation se justifie par la place que les promoteurs de ce festival (Salia Sanou et Seydou Boro) occupent sur la scène continentale en matière de danse contemporaine. Mais, au niveau local, la danse contemporaine, encore peu connue, doit s'investir davantage pour intéresser les partenaires financiers qui ne sont pas faciles à convaincre quand il s'agit de financement d'activités culturelles.

Le degré d'implication des partenaires extérieurs détermine l'envergure des festivals d'arts vivants au Burkina et peut même conditionner l'effectivité de leur tenue, car c'est de là que proviennent les contributions les plus consistantes. Le financement des partenaires locaux, bien que supérieur à l'autofinancement, reste faible. Cet état de fait rend les festivals très dépendants de la réaction des partenaires extérieurs. Le graphique suivant présente le financement, par source, des festivals internationaux à partir d'une moyenne de trois éditions de chacun des événements considérés.

Figure 13 : La répartition du financement par source



Source : Données d'enquête

Les difficultés rencontrées par les festivals s'expliquent par le manque d'un financement local consistant (absence de subventions publiques et faible contribution du privé local) et les modes d'opérations des partenaires financiers qui ne prennent en compte que certains postes budgétaires. Une troisième raison qui pourrait s'ajouter aux deux suscitées est l'absence de sources alternatives de financement de la culture, notamment au niveau des institutions financières et des fonds associatifs ou communautaires. Mais ce problème commence à trouver une solution avec la prise en compte de la culture dans les domaines d'intervention de l'UEMOA et la mise en chantier de fonds pour le financement de l'action culturelle à l'échelle communautaire. Toutefois, les conditions d'accès à ces fonds, particulièrement draconiennes pour les festivals et

structures de formation burkinabè, sont à revoir pour que le maximum de projets puisse en bénéficier.

- *Le financement des structures de formation*

Au niveau des structures de formation, la répartition du financement obéit à une logique différente de celle des festivals. Ce sont les partenaires institutionnels extérieurs et l'autofinancement qui assurent l'existence de l'activité. La troisième source, à savoir le financement des partenaires locaux, semble inexistant, surtout au niveau du fonctionnement et des formations.

Une structure comme l'Ecole de théâtre de l'ATB est entièrement financée par les ressources propres de l'institution qui l'a créée. Elle ne reçoit pas de subventions pour son fonctionnement. Il en est de même pour le CFRAV qui, depuis le lancement de sa première promotion de formation certificative en 2008, a été obligé de fonctionner sur la base de ses ressources propres jusqu'à la fin de la première année. Mais avant cette période et pour l'organisation des ateliers périodiques, le CFRAV avait bénéficié de soutien des partenaires extérieurs.

En effet, sur les biennium (2004-2005 et 2006-2007) qui se sont étalés sur quatre ans, le financement international a été de 69, 73% du financement des formations permanentes du CFRAV. L'importance de cette contribution montre encore une fois la dépendance de cette structure vis-à-vis de l'extérieur, pour son financement. Le financement local qui se situe autour de 30% est surtout constitué de l'autofinancement à travers une participation en services. Le partenariat local est essentiellement représenté par le ministère dont la participation au budget se situe autour de 7%, ce qui explique les difficultés que rencontrent de telles structures pour assurer correctement leur mission de formation et pour contribuer efficacement à la professionnalisation des filières et acteurs culturels du pays. C'est une situation handicapante dans un pays où

l'éducation artistique est assurée, en grande partie, par les acteurs culturels privés. Au primaire comme au secondaire, l'enseignement des arts vivants n'existe pas de façon formelle, alors que la politique culturelle nationale le reconnaît comme une nécessité.

Les structures publiques de formation comme l'INAFAC, AGAC ou l'ENAM fonctionnent sur la base des ressources de l'État et dans le cadre des structures administratives dont elles dépendent. L'INAFAC dépend du Conservatoire National des Arts et des Métiers (CNAM) qui est en pleine structuration. La filière AGAC dépend de l'Université de Ouagadougou et l'ENAM est une structure de formation professionnelle générale de la fonction publique.

L'analyse du financement des festivals et structures de formation montre que les manifestations artistiques sont très dépendantes des financements extérieurs dont l'absence constitue une véritable entrave à leur bon déroulement. Les lignes suivantes nous donneront l'occasion d'analyser l'utilisation faite des fonds mobilisés pour l'organisation des festivals et des formations artistiques.

2. REDISTRIBUTION DES FONDS MOBILISÉS

La redistribution des fonds concerne les retombées directes, indirectes et les effets induits des festivals et structures de formation en arts vivants. Si les dépenses directes peuvent être appréhendées à partir des bilans des festivals, il n'en est pas de même des retombées indirectes et des effets induits. Leur estimation sera faite à partir des réponses aux questionnaires administrés aux artistes et au public des festivals ainsi qu'aux stagiaires des structures de formation.

2.1. Les dépenses directes des festivals et des structures de formation

- *Les dépenses directes des festivals*

Les dépenses directes des festivals sont généralement orientées vers les rubriques suivantes : le transport, la communication, les cachets, les salaires, l'hébergement, la restauration, les ateliers, les rencontres professionnelles, les colloques, les fora, les animations et la logistique. Les présentations des bilans financiers des différents festivals n'utilisent pas les mêmes rubriques. Il a donc fallu dégager, à partir des récurrences, les principales rubriques et opérer des regroupements pour avoir une présentation unique permettant d'obtenir les tendances générales de la redistribution des fonds mobilisés pour l'organisation des festivals. Les six rubriques retenues sont les suivantes : le secrétariat-communication-publicité, le transport, l'hébergement-restauration, les cachets-indemnités-salaires, la logistique et les divers. Il convient, avant tout commentaire, de préciser à quoi correspondent ces différentes rubriques.

Le secrétariat-communication-publicité constitue une rubrique qui prend de plus en plus de l'importance au regard des besoins de médiatisation des événements culturels car, de nos jours, il ne suffit plus de faire un bon festival avec une bonne programmation. Il faut également mettre en place une véritable politique de communication qui permette une médiatisation à grande échelle de l'évènement. La communication est devenue un indicateur de performance et de succès de toute manifestation artistique. Elle est réalisée à travers les conférences et communiqués de presse, les interviews, les photos et les films documentaires sur l'évènement et participe d'une stratégie visant à faire mieux connaître la manifestation. La plupart des partenaires financiers, qui soutiennent ces activités, en attendent surtout des retombées médiatiques. Ce volet n'est donc pas à négliger et les organisateurs de festivals lui accordent une grande importance.

Le transport concerne généralement les frais engagés par les festivals pour assurer le transport international, interurbain et interne (entre les lieux de spectacles) des festivaliers. Ce volet est indispensable puisque, sans mobilité des artistes, il n'y a pas de circulation des œuvres vivantes. Il est une charge incompressible pour tous ces festivals. En plus du coût du ticket de transport, il y a les frais annexes des visas, des taxes d'aéroport et de douane qu'il faut assurer. Certains festivals tentent de résoudre la question du financement des transports en invitant les troupes à prendre elles-mêmes en charge leurs voyages. C'est ce qui permet à des festivals comme le FITD de minimiser les charges liées à cette rubrique. Cette option est bien acceptée par les ensembles artistiques en quête d'espace de diffusion. Ceux qui sont constamment sollicités se soumettent rarement à cette formule, surtout que les cachets servis ne sont pas comparables à ce qui leur est proposé hors du continent.

Les cachets-indemnités-salaires correspondent aux frais versés aux artistes, aux techniciens, aux formateurs et aux organisateurs par les festivals. Le plus souvent, les artistes ou les groupes artistiques signent avec l'organisateur de la manifestation, un contrat de cession de spectacle qui détermine les obligations et les droits de chaque partie. Les cachets payés aux ensembles artistiques ou aux artistes se situent généralement entre 50000 et 2000000 de francs CFA. Les plus forts cachets sont payés par les festivals de musique. Les artistes musiciens sont plus difficiles à obtenir sur une programmation, comparativement aux artistes comédiens ou danseurs. Les indemnités ou salaires sont les rétributions versées aux techniciens, aux animateurs d'ateliers et aux organisateurs du festival.

La rubrique restauration-hébergement constitue un volet entièrement à la charge des festivals qui, lorsqu'ils ne mettent pas en place un service de

restauration, prennent en charge les factures ou proposent des défraiements indépendamment des cachets servis.

Quant à la logistique, elle concerne tout le volet équipement matériel, location des salles, des espaces ainsi que du matériel technique. Le choix des lieux, la qualité des équipements et du matériel peuvent avoir une grande influence sur la réussite ou non de la manifestation. Lorsque, pour des besoins de décentralisation, le festival déploie ses activités dans des localités qui ne disposent pas d'infrastructures et d'équipement adaptés, il y a un travail et un apport en matériel à faire pour offrir aux artistes les conditions minimales de prestation. Ce volet prend de l'importance au niveau des festivals fortement décentralisés.

Enfin, les divers regroupent, ici, les frais inscrits comme tels par les festivals, les imprévus et les dépenses particulières de certains festivals qui ne correspondent à aucune des rubriques retenues pour la présentation harmonisée. Ce sont les dépenses inscrites dans les rubriques intitulées « soins de santé », « assurance », « finances », « divers » et « imprévus ».

D'un festival à l'autre, l'importance accordée aux différentes rubriques peut varier. Analyser ces rubriques permettrait de savoir quelles sont les postes de dépenses qui nécessitent le plus de moyens et, partant, quels sont les secteurs de l'activité économique dans lesquels sont injectés les fonds mobilisés pour l'organisation des festivals. L'analyse des dépenses de chaque festival permettrait de relever les particularités, les différences et les points de convergence. Le tableau suivant présente les taux de réalisation des dépenses par rubrique de sept festivals internationaux. Il donne à voir les tendances de chaque festival ainsi que ce qui peut en être dégagé de façon générale.

Tableau 16 : Taux des dépenses par rubrique des festivals

RUBRIQUES	FESTIVALS							
	FITMO	NAK	JA0	WAGA HIP HOP	RÉCRÉA TRALES	FESTIMA	FITD	MOYEN NES
Secrétariat et communication	15,58	11,76	17,63	16,5	6,43	32,67	23,3	17,70
Transport	25,17	19,96	28,37	26,62	14,01	18,26	8,4	20,11
Hébergement et restauration	21,13	11,15	11,48	17,44	6,11	14,53	13,6	13,63
Cachets, indemnités et salaires	21,55	49,27	35,04	30,3	57,89	13,67	12,2	31,42
Logistique	10,98	2,13	4,99	7,71	10,25	10,81	22,4	9,90
Divers	5,59	5,73	2,49	1,42	5,31	10,06	20,1	7,24
Total								100

Source : synthèse à partir des bilans des festivals

L'observation de ce tableau montre que pour le FITMO, trois rubriques se situent dans la fourchette de 20 à 25% du budget. Ce sont, respectivement, le transport, les cachets-indemnités-salaires et la restauration-hébergement qui mobilisent au total 67,85%. Ce festival qui a regroupé pendant longtemps une vingtaine de troupes de théâtre et de marionnettes à chaque édition, a eu une programmation beaucoup orientée sur l'international. Seulement trois à quatre troupes locales étaient programmées conformément à sa volonté de regrouper les meilleures productions du moment. C'est l'édition 2007 qui a fait exception en ouvrant le festival à une trentaine de groupes du Burkina Faso. Au cours de chaque édition, le festival prend en charge le transport international des troupes africaines et invite les troupes et compagnies des autres continents désirant y participer à assurer elles-mêmes leur voyage.

Les cachets des artistes sont également bien valorisés au niveau du FITMO. Mais, à la différence des festivals de musique, les troupes de théâtre et de marionnettes ont des cachets relativement modestes. Le montant de 500000 francs CFA servis par le FITMO se place parmi les meilleurs cachets offerts par

les festivals de théâtre en Afrique. La limitation du nombre de groupes internationaux invités permet au festival de maîtriser les coûts.

Par ordre d'importance, les principales rubriques vers lesquelles sont orientées les dépenses des NAK sont les cachets (49,27% du budget) et le transport (19,96%). Les NAK qui se tiennent à Koudougou, une ville de 82720 habitants, réunissent en même temps des groupes artistiques divers allant des troupes de danse et de théâtre aux vedettes de la musique (moderne ou traditionnelle). Le poids des cachets est fonction de la célébrité et du nombre d'artistes (environ 300) réunis au cours de chaque édition. L'importance des fonds alloués au transport (environ 20% du budget) est liée aux lieux de provenance des groupes qui, pour une grande partie, viennent de l'extérieur du pays.

Le tableau montre que les sommes mobilisées par Jazz à Ouaga sont essentiellement investies en priorité dans les cachets, le transport et la communication qui absorbent 81,04% des fonds, contre moins de 20% pour l'hébergement-restauration, la logistique et les divers. Le poids important de ces rubriques s'explique par le fait que ce festival réunit des musiciens de jazz, africains ou non africains, qu'il est obligé d'aller chercher hors du continent africain. Contrairement à ce qui se fait avec les troupes de théâtre ou de danse, il n'y a pas d'uniformité au niveau du traitement des artistes musiciens ou des cachets versés aux groupes musicaux. Le cachet, ici, est fonction de la notoriété de l'artiste. Au regard des têtes d'affiche (Ali Farka Touré, Rido Bayonne, Ray Lama, Cheick Tidiane Seck, ...) qui ont participé aux différentes éditions de Jazz à Ouaga, on comprend aisément que les cachets soient en première place des dépenses de ce festival.

Le constat qui se dégage est que les premiers secteurs bénéficiaires des retombées économiques et financières de Jazz à Ouaga sont le transport, la

communication et la restauration. À ce niveau, il faut souligner qu'en plus des sommes allouées par le festival à la restauration, les défraiements et les perdiems versés à certains artistes et organisateurs sont en partie dépensés en alimentation et en boisson.

Waga Hip Hop, festival de musique et des cultures urbaines, met prioritairement ses ressources dans la rubrique cachets-salaires-indemnités (30,30%). La première place de cette rubrique dans les dépenses tient au fait que ce festival n'emploie pas de bénévoles, mais une quinzaine d'organiseurs salariés. À cela s'ajoute le fait qu'il s'agit du domaine de la musique où les cachets sont plus élevés que dans les autres arts vivants. Pour ce qui est de la seconde position du transport (26,62%), il faut dire qu'elle est en concordance avec la programmation du festival qui réunit en moyenne une vingtaine de groupes en provenance d'une dizaine de pays africains et européens.

Le festival des Récréatras consacrer plus de la moitié de son budget (57,89%) aux cachets. Cette rubrique dépasse de loin les autres, car le transport qui vient en seconde position ne prend que 14,01% des fonds affectés aux dépenses du festival. Les Récréatras prennent en charge les cachets à trois niveaux, compte tenu du fait qu'il s'agit d'un ensemble d'activités allant de la résidence de création à la plate-forme festival. Les artistes et créateurs sont amenés à séjourner au moins deux fois et pendant environ trois mois à Ouagadougou, ce qui justifie l'importance des salaires, indemnités, défraiements ainsi que la seconde place du transport.

Le FESTIMA investit beaucoup de moyens (32,67%) dans son organisation et sa communication. Le fait qu'il se déroule à Dédougou, une des dix villes moyennes du Burkina Faso, située à environ 200 kilomètres de la capitale, et le fait que la plupart des responsables de l'ASAMA (association organisatrice du festival) résident à Ouagadougou pourrait expliquer les

contraintes organisationnelles qui nécessitent ces dépenses. En plus de cela, il y a les dépenses consacrées à la mise en place du marché des communautés. Cette activité commence par la formation et la mobilisation des artisans devant exposer au cours du festival. Des moyens importants sont donc consacrés à ces activités qui s'ajoutent à ceux déployés pour la communication du festival.

Le FITD est l'un des rares festivals au Burkina Faso à consacrer très peu de moyens (08,40% du budget) au transport international des troupes invitées. En effet, le festival précise clairement dans les conditions de participation que les troupes désirant y prendre part prennent en charge leur voyage. Cela ne veut pas dire qu'à titre exceptionnel le festival ne prend pas en charge certains voyages. Cette disposition permet au FITD de consacrer le supplément de fonds dégagés aux autres rubriques.

La plus grande partie du budget du festival est consacrée à la communication et à la logistique. L'importance de l'enveloppe allouée à la communication (23,30%) traduit la vocation populaire de ce festival qui accorde une grande importance à sa médiatisation. Quant au volet logistique, son taux de 22,40% s'explique par le fait que la période considérée (2002 à 2006) a vu le festival investir dans les aménagements et l'équipement de son siège. Enfin, l'importance des divers (20, 10% du budget) tient au fait que certaines éditions du FITD sont couplées avec l'organisation de la CAPO, du CASEO et du CTF, trois autres produits de l'ATB, dont les charges ont été classées dans la rubrique divers, compte tenu de leur caractère spécifique.

D'une façon générale, la répartition par rubrique des dépenses montre des différences qui sont parfois liées à la nature des manifestations. L'écart le plus perceptible se situe au niveau des cachets-indemnités-salaires où les festivals Waga Hip Hop, Jazz à Ouaga, NAK et Récréatrales injectent 30 à 60% de leurs budgets, au moment où le FITD, le FESTIMA et le FITMO n'y mettent que 12 à

22% de leurs fonds. L'explication la plus plausible se trouverait dans le fait que les troupes de théâtre exigent des cachets moins élevés que les artistes musiciens ou encore que les artistes de théâtre sont plus aptes à s'engager comme bénévoles dans l'organisation des festivals que ne le sont ceux du domaine musical. Les NAK investissent près de la moitié de leur budget dans cette rubrique. Il faut dire que la grande partie de la programmation de ce festival est consacrée aux groupes musicaux. En plus de cela, ce festival est basé dans une ville qui ne compte pas autant d'artistes que Ouagadougou ou Bobo-Dioulasso. Il n'a donc pas les mêmes facilités que les autres manifestations dans l'emploi des bénévoles et cela l'oblige à proposer aux organisateurs une prise en charge plus consistante.

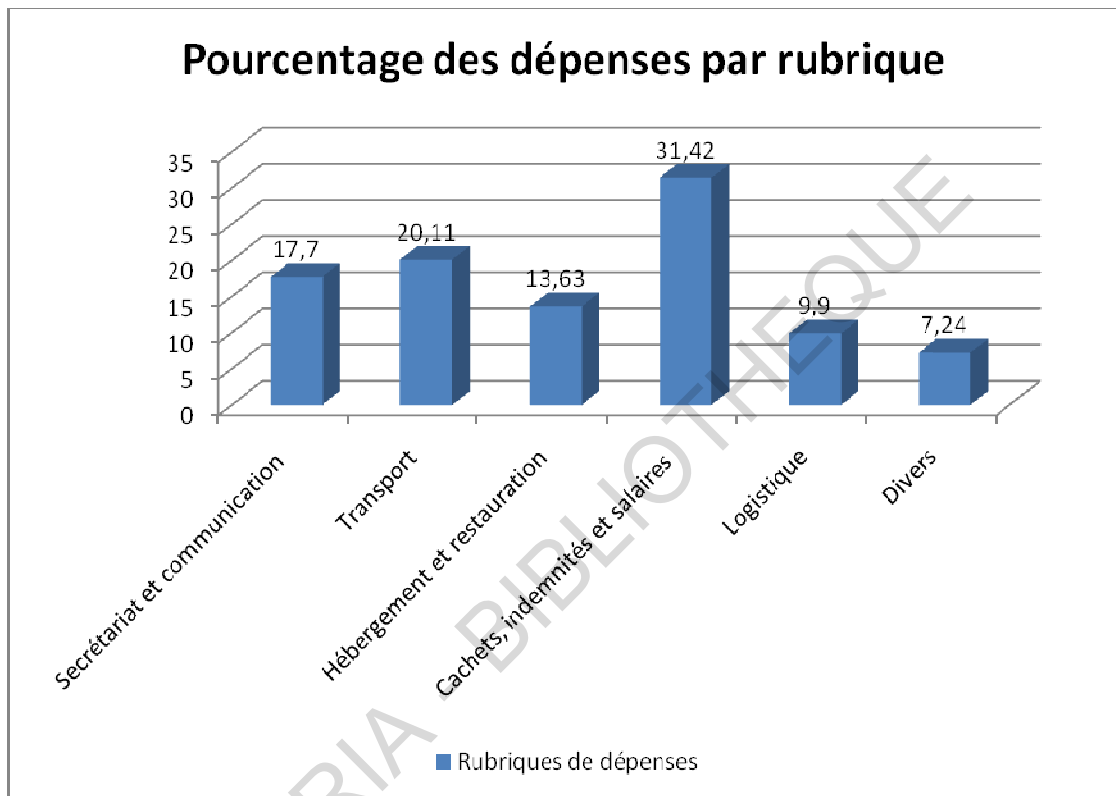
Au niveau des fonds consacrés aux salaires et indemnités, les Récréatrales qui y investissent près de 60% de leur budget constituent une exception. En tant que résidence d'écriture, de création et de diffusion, les Récréatrales s'étalent sur une période de trois mois au cours desquels les artistes sont regroupés en deux temps. Les cachets et salaires servis sont par conséquent plus importants qu'au niveau des autres festivals qui ne durent que deux semaines au maximum.

Le FITMO, le FITD, Waga Hip Hop et le FESTIMA sont les festivals qui mettent le plus de moyens dans l'hébergement et la restauration. Ces festivals prennent non seulement en charge les cachets et les salaires, mais assurent directement la restauration et l'hébergement, ce qui traduit leur volonté d'assurer aux artistes les meilleures conditions de séjour et de prestation. Les moments de restauration étant des occasions de rencontres et d'échanges dans la convivialité, les organiser de sorte que les festivaliers puissent pleinement en profiter est essentiel pour certains responsables de festivals.

La synthèse des dépenses des festivals montre que même si les priorités varient d'un festival à un autre, il existe des rubriques convergentes qui se

dégagent comme étant les plus importantes pour la réalisation des festivals d'arts vivants au Burkina Faso. C'est ce que montre le graphique suivant qui laisse voir les principales tendances en matière de redistribution des fonds mobilisés.

Figure 14: Dépenses par rubrique des festivals



Source : Données d'enquête

Les festivals internationaux analysés consacrent en moyenne 31,42% de leurs budgets aux cachets et salaires, plus de 20,11% au transport, 17,70% à la communication et plus de 13,63% à la restauration-hébergement. Ce qui fait 82,86 % des dépenses effectuées dans le cadre de l'organisation.

Les cachets, indemnités et salaires viennent en premier lieu par ordre d'importance au niveau des dépenses des festivals. Cela signifie que les fonds mobilisés par les festivals vont en priorité aux artistes qui, de plus en plus, trouvent dans ces manifestations une voie de promotion individuelle et collective. Non seulement les festivals leur procurent du travail en les amenant à

se produire, mais ils constituent également une source de revenus pouvant les aider à poursuivre leur travail artistique. Les montants des cachets offerts par les festivals, bien que relativement modestes, couvrent environ le tiers des budgets de ces manifestations. Si l'on considère, en plus du cachet versé, les coûts de l'hébergement, de la restauration et les frais divers (santé, assurance, etc.) qui entrent directement dans la prise en charge des groupes invités, il est indéniable que le profit financier des artistes dépasse le montant brut des cachets versés.

Après les salaires, c'est au volet transport que les festivals consacrent une bonne partie de leurs ressources. La raison en est que les ensembles artistiques africains peinent à trouver les moyens pour créer les spectacles qui sont, la plupart du temps, autofinancés. Une fois cette étape franchie, celle de la diffusion devient un véritable « casse-tête ». Dans ce contexte, les festivals, pour s'assurer de la présence effective des ensembles artistiques invités, s'engagent à assurer leur transport en plus du séjour et du cachet.

Si les festivals au Burkina arrivent à assurer régulièrement ce volet, c'est parce qu'ils bénéficient de l'accompagnement des organismes comme l'Organisation Intergouvernementale de la Francophonie (OIF). Un regard comparatif des dépenses en transport montre que Jazz à Ouaga, Waga Hip Hop et le FITMO sont ceux qui investissent le plus dans ce domaine où les coûts sont fonction de la provenance des artistes invités. À titre d'exemple, les coûts de transport entre l'Afrique centrale et l'Afrique de l'Ouest sont très élevés. Les festivals, comme le FITMO, qui programment des groupes de cette région du continent ressentent, plus que les autres, le poids du transport sur leur budget.

Une fois le problème du transport résolu, la priorité devrait logiquement être portée sur le séjour, notamment les dépenses d'hôtellerie et de restauration. Mais comme l'illustre le graphique ci-dessus, c'est plutôt la rubrique communication qui s'impose en troisième lieu. L'importance croissante de ce

volet qui participe à la médiatisation du festival et à la mobilisation du public justifie les moyens qui lui sont consacrés. La communication joue un rôle essentiel dans le succès des manifestations. Elle vise, d'une part, à mobiliser le public local autour de l'événement et, d'autre part, à médiatiser l'activité pour démontrer aux partenaires financiers qu'ils ont accordé leur confiance à une activité qui a du succès. Un événement dont les médias, les critiques et le public en font écho. Cela peut permettre de mobiliser de nouveaux partenaires. C'est certainement pour cette raison qu'elle compte pour 17,70% du budget et se place en troisième position après les salaires et le transport.

En effet, communiquer autour de son activité devient presque obsessionnel, tant et si bien qu'une manifestation qui ne communique pas suffisamment n'a pas une réelle existence. Cette situation explique la valeur des ressources qui sont souvent orientées en priorité à la communication avant d'aller à l'amélioration de la qualité des programmations ou aux conditions de séjour. Pour l'instant, les festivals internationaux organisés au Burkina Faso semblent garder le cap de la priorité à la qualité de la manifestation. Mais la crainte qu'ils ne soient amenés, tôt ou tard, à sacrifier à cet appel médiatique au détriment des dépenses fondamentales, est réelle.

En somme, il faut retenir de cette analyse que les premiers bénéficiaires des fonds consacrés à l'organisation des festivals internationaux sont les artistes. Ensuite viennent les secteurs du transport, de la communication, de l'hôtellerie et de la restauration. Dans l'ensemble, une bonne partie de ces fonds est directement injectée dans l'économie nationale.

- *Les dépenses directes des structures de formation*

Les dépenses des structures de formation portent d'abord sur les investissements. Elles concernent les dépenses réalisées par les structures de formation pour se doter de cadre de travail avec des équipements adaptés aux

exigences du domaine. Il y a ensuite les dépenses de fonctionnement qui portent essentiellement sur les rubriques suivantes :

- la communication et le secrétariat, une rubrique qui se compose des dépenses d'information, de publicité, d'administration et de secrétariat ;
- le transport, qui comprend les frais de voyage des formateurs et des stagiaires provenant d'autres pays et des autres villes du Burkina Faso ;
- l'hébergement et la restauration, un volet qui prend en compte les formateurs et les stagiaires non résidents ;
- les salaires et indemnités constituent les frais payés aux formateurs et aux administrateurs ;
- le matériel pédagogique et didactique regroupe toutes les dépenses d'acquisition du matériel nécessaire à la tenue des formations ;
- les divers englobent toutes les dépenses non prises en compte par les autres rubriques.

Ces rubriques se rapprochent à quelques exceptions près de celles des festivals, ce qui traduit une proximité des types de charges supportées par les festivals et les structures de formation.

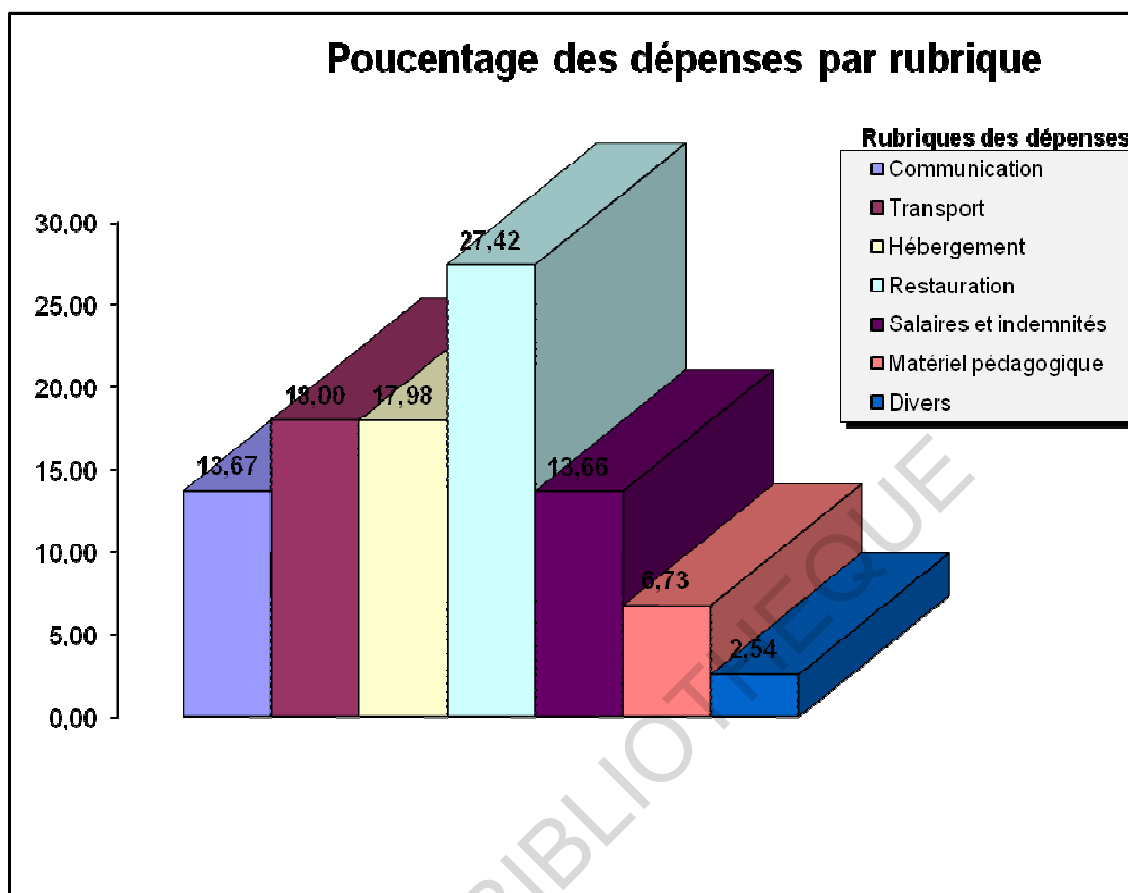
Au niveau des structures de formation, la disponibilité des données est très faible. Cela conduit à porter l'analyse sur la seule structure qui en dispose : le Centre de Formation de Recherche en Arts Vivants (CFRAV).

L'analyse des données recueillies auprès de l'administration du CFRAV permet de voir que les principales dépenses de cette structure de formation portent, prioritairement, sur la restauration (27,42%), le transport (18%) et l'hébergement (17,98%). Ces trois rubriques consomment, à elles seules, 63,40% des fonds mobilisés pour l'organisation des sessions de formation. Il faut noter que l'hébergement et la restauration qui font plus de 45% des

dépenses totales, concernent la prise en charge des stagiaires et des formateurs dont le séjour est nettement plus long que celui des festivaliers. Le poids du transport est justifié par le fait qu'une grande partie des formateurs vient de la Belgique, de la France et de la Finlande. Il y a aussi que ce volet prend en compte le circuit intérieur fait par les stagiaires et les formateurs durant leur séjour. Cependant, il convient de signaler que le transport aurait pu nécessiter plus que les 18% du budget si, pour certains ateliers, l'expertise locale n'avait pas été privilégiée.

Les principales dépenses évoquées seront complétées par celles concernant la communication (13,67%), les salaires et indemnités (13,66%), le matériel pédagogique (6,73%) et les divers (2,53%). À la différence des festivals où les salaires et cachets viennent en première position, au niveau des structures de formation, ce volet arrive en cinquième place. La raison est qu'il mobilise moins de personnes que ce que nécessiterait l'organisation d'un festival. Cependant, il faut relever que le personnel des structures de formation est constitué de salariés permanents et de vacataires. Le graphique suivant présente une comparaison des dépenses par rubriques du CFRAV.

Figure 15 : Répartition des dépenses par rubrique



Source : Rapports du CFRAV

Comme le montre ce graphique, les secteurs qui bénéficient le plus des finances des structures de formation sont ceux de l'hébergement et de la restauration suivis de ceux du transport, de la communication et enfin des salaires. Sans que ce soit dans le même ordre, ce sont les mêmes secteurs de l'activité économique qui bénéficient des dépenses directes des festivals et des structures de formation au Burkina Faso.

2.2. Les effets indirects et induits des festivals et structures de formation en arts vivants

Les emplois indirects créés permettent à de nombreuses personnes de bénéficier des avantages du festival sous la forme d'effets induits. Ainsi, l'employeur qui, pour les besoins du festival ou d'une session de formation,

recrute un agent auquel il verse un salaire ou une indemnité permet à ce dernier d'être économiquement actif et, en tant que consommateur, de faire des achats divers. Tous les secteurs qui bénéficient de ces achats profitent des effets induits du festival ou de la structure de formation. Ces effets induits participent à la vitalité de la consommation nationale en offrant à des personnes les moyens d'être des consommateurs. C'est surtout le petit commerce et le secteur informel qui profitent de ces effets induits. Cela explique la prolifération des kiosques et autres buvettes autour des sites des festivals.

Tout comme les employés des festivals et structures de formation, les artistes pour lesquels le festival constitue une occasion d'emploi, dépensent également leurs revenus dans les domaines comme le transport urbain (pour les déplacements privés), de la blanchisserie, de la communication (téléphone et Internet), de l'achat de souvenirs, des loisirs (dancing, cinéma, visites de sites touristiques).

Une estimation de ces dépenses faites à partir d'une enquête menée auprès des artistes nous permet d'établir à 3000 francs CFA le montant moyen dépensé chaque jour par un festivalier étranger. L'application de cette moyenne au nombre d'artistes réunis par les festivals et les structures de formation, ainsi qu'au nombre de jours passés au Burkina Faso par ces artistes, permet de déduire en partie les effets induits saisissables sur l'économie nationale.

S'il existe un secteur bénéficiaire des effets des festivals et des structures de formation, c'est bien celui du tourisme. Indépendamment du fait que tous les artistes (festivaliers et stagiaires des structures de formation) qui entrent dans le pays sont comptabilisés au nombre des touristes visitant le Burkina Faso, il faut rappeler que ces arrivants ont une durée de séjour (8 jours à 21 jours) supérieure à la moyenne de nuitées passées par les touristes au Burkina Faso. Selon la Direction Générale du Tourisme (DGT), le nombre moyen de nuitées passées

par un touriste au Burkina Faso était de trois (3) en 2007¹. Le tourisme au Burkina Faso est essentiellement culturel et la décentralisation mise en œuvre par certains festivals donne la possibilité aux artistes de découvrir le riche patrimoine culturel du pays.

Le dynamisme du secteur touristique va de pair avec le renforcement de l'activité économique et notamment les secteurs de la restauration, de l'hébergement et du transport. Certains artistes qui découvrent le pays pour la première fois reviennent pour des vacances ou des séjours de travail avec des partenaires locaux. Par ce canal, de nombreux projets de développement et des jumelages entre localités ont vu le jour.

Enfin, ces activités participent de façon visible au rayonnement du pays et tout le monde en a conscience, à l'instar des hommes politiques qui n'hésitent pas à affirmer leur satisfaction de voir le Burkina Faso présenter l'image d'un pays ouvert à la culture et aux arts et où les acteurs du secteur culturel ont capitalisé de solides expériences qu'ils partagent avec le reste du monde.

L'activité des acteurs culturels est difficile à appréhender par les statistiques. Mais, à partir des données de l'étude réalisée sur un échantillon de neuf festivals et cinq structures de formation du pays, nous pouvons mieux cerner le fonctionnement socio-économique du secteur des arts vivants au Burkina Faso. Son impact sur l'économie nationale est immense et s'exprime, aussi bien en quantité d'activités qu'en ressources humaines engagées, en flux économique ou en apport en devises au niveau de l'économie nationale.

L'action des festivals et des structures de formation est bénéfique aux secteurs de l'économie nationale. Les lignes suivantes s'intéresseront

¹ Ministère de la Culture, du Tourisme et de la Communication. *Annuaire Statistique 2009*. Ouagadougou: DEP, 2010, p.49.

particulièrement aux secteurs économiques bénéficiaires de l'action des festivals et structures de formation en arts vivants au Burkina Faso.

3. SECTEURS BÉNÉFICIAIRES DES RETOMBÉES ÉCONOMIQUES DES FESTIVALS ET STRUCTURES DE FORMATION

Les secteurs de l'emploi, des impôts, du transport, de l'hôtellerie et de la restauration bénéficient incontestablement des retombées des activités artistiques et particulièrement des festivals et des structures de formation. L'analyse de ces secteurs permet de montrer la contribution des arts vivants à la dynamisation de l'économie nationale.

3.1. L'emploi

Les festivals sont créateurs d'emplois. C'est l'un des éléments essentiels pris en compte dans les évaluations d'impact. Mais il a été démontré dans cette étude que tous les festivals d'arts vivants au Burkina Faso ne sont pas suffisamment puissants pour traduire en emplois réels, correctement rémunérés, les postes créés. Certains d'entre eux font alors appel à des bénévoles qui viennent renforcer les salariés permanents.

Ce qu'il importe de relever ici, c'est que des salaires ou indemnités sont versés à ce personnel, permanent ou non, en guise de contribution aux efforts déployés. Leur montant, conditionné par le succès de la mobilisation financière, est variable d'un festival à un autre et quelquefois d'une édition à l'autre d'un même festival. Il est à noter que le plus petit organisateur bénévole d'un festival comme le FITMO touche, au bout d'une semaine de travail, 30000 francs CFA. Si on ajoute à cette analyse les tickets de restauration, l'on constate que l'impact sur la qualité de vie de ces personnes est évident.

Pour les organisateurs, les artistes et les techniciens engagés dans la manifestation, le temps du festival constitue une période de « plein emploi ».

Les cachets qui leurs sont versés constituent à cet égard un salaire pour le travail produit. Ces fonds directement versés par le festival ont déjà fait l'objet d'une analyse dans la partie portant sur les dépenses des festivals. Il a été montré que leur impact n'est pas moindre.

Les cachets, salaires et indemnités versés aux artistes, aux employés permanents et aux organisateurs bénévoles des festivals représentent 30% des financements des festivals. Au niveau des structures de formation, c'est une moyenne de 13,66% du budget qui est alloué aux salariés et formateurs du CFRAV.

Dans l'ensemble, les estimations donnent 24401 emplois et postes d'emplois générés par l'existence des festivals et des structures de formation en arts vivants au Burkina Faso.

3.2. Les taxes et impôts

Le domaine artistique ne disposant pas d'un statut spécifique le préservant des taxes et impôts applicables aux secteurs d'activités économiques, les festivals et les structures de formation en arts vivants sont astreints aux mêmes obligations que les activités commerciales.

Ainsi, au nombre des taxes auxquelles les arts sont régulièrement soumis, il y a les taxes attendant au transport international (taxes d'aéroports, visas d'entrée et de séjour...), les taxes routières au niveau du transport interurbain (tickets de péage), les taxes communales sur la publicité (droits d'affichage), les taxes sur le séjour au niveau des hôtels et lieux d'hébergement (taxes appliquées en fonction du nombre de lits occupés et de nuitées passées), les droits de douane pour les produits importés et la Taxe sur la Valeur Ajoutée (TVA) pour tout achat effectué. À ces taxes générales s'ajoutent les taxes applicables au domaine spécifique de la culture comme les redevances sur les droits d'auteur,

les taxes sur l'exportation des instruments de musique et la contribution au Fonds National de Promotion Culturelle (FNPC), obligatoires pour tout entrepreneur culturel.

La contribution à ce fonds, créé par décret n° 2000-574/PRES/PM/MAC/MTT du 20 décembre 2000, est d'un forfait annuel de 100 000FCFA pour les entrepreneurs culturels résidents à Ouagadougou ou à Bobo-Dioulasso et de 50000FCFA pour ceux des autres villes du pays.

La tenue des activités festivières permet à l'État de faire une entrée importante de devises par le canal des ces taxes, droits et redevances divers même si elles sont difficiles à quantifier.

Il est évident qu'en donnant aux festivals et aux structures de formation les moyens de mieux se structurer et d'augmenter leur capacité de mobilisation des participants, ce serait l'économie nationale qui en tirerait un grand profit.

3.3. Le transport

L'un des premiers secteurs économiques bénéficiaires de ces retombées est le transport. Les compagnies de transport (aériennes et terrestres), en plus de bénéficier des investissements directs des festivals pour les voyages des artistes invités, reçoivent aussi des frais payés par certains ensembles artistiques et certains programmeurs qui prennent en charge leurs tickets de transport. Même si toutes les dépenses du transport ne restent pas dans le pays d'accueil, compte tenu du fait que toutes les compagnies de transport ne sont pas du pays, l'impact financier des festivals et structures de formation sur ce secteur reste important. Les compagnies et sociétés de transport burkinabè qui bénéficient régulièrement des retombées de ces activités artistiques sont nombreuses. Les plus connues ont pour noms STMB, TSR, ZST, SKV ou TCV pour le transport terrestre et Air Burkina au niveau des compagnies aériennes. Les sociétés de transport routier

assurent le voyage des artistes provenant des pays voisins ainsi que le transport à l'intérieur du pays.

Pour le transport aérien, les responsables des festivals et structures de formation ont souvent recours aux agences de voyage. Cela permet à ces prestataires de services de profiter également des retombées des manifestations artistiques dans le secteur. Les agences comme Lanko Tours entretiennent depuis plusieurs années un partenariat constant avec les festivals et structures de formation du Burkina Faso.

3.4. L'hôtellerie et la restauration

La plupart des restaurants, bars, buvettes, hôtels et lieux d'hébergement des villes de Ouagadougou, Bobo-Dioulasso, Koudougou ou Dédougou ont déjà été bénéficiaires des retombées économiques directes des festivals et des structures de formation en arts vivants. Si au niveau des structures de formation l'impact semble moindre, au regard de leur nombre, au niveau des festivals, il est assez important. Les structures de formation compensent parfois le faible nombre de participants étrangers par la durée de séjour des stagiaires et des formateurs. Cette durée peut aller de quelques jours à plusieurs mois, voire des années pour les stagiaires. Cela a un impact important sur la consommation courante, l'hébergement et la restauration.

Au niveau des festivals organisés hors de Ouagadougou et de Bobo-Dioulasso, les localités en viennent à manquer de places, tant le monde qui y afflue durant ces périodes est important. L'une des contraintes maintes fois soulignée par les NAK est l'insuffisance des structures d'hébergement pour accueillir les festivaliers des Nuits Atypiques.

Les retombées des festivals au niveau de l'hôtellerie et de la restauration proviennent, d'une part, des dépenses consacrées à ce volet par les festivals et structures de formation et d'autres part, de celles faites par les indépendants qui prennent part à ces activités. Si le premier lot a été pris en compte dans l'analyse des dépenses faites par les festivals, le second lot est à considérer même s'il reste difficile à déterminer. Les données n'existant pas pour permettre de réaliser une telle évaluation, nous nous contentons de relever la nécessité de la prise en compte de ces aspects dans une approche plus exhaustive.

3.5. La communication

C'est un secteur qui bénéficie de plus en plus des retombées des festivals et des structures de formation. En effet, la médiatisation des activités culturelles est devenue un gage de succès et une condition pour celles-ci de continuer à bénéficier de l'accompagnement des partenaires financiers. Ce faisant, les médias sont immensément sollicités à travers les spots publicitaires, les conférences de presse, les interviews, les animations diverses et les commentaires au quotidien sur les événements. Les manifestations déploient les moyens qu'elles jugent nécessaires pour s'assurer une bonne couverture médiatique, ce qui fait que, pendant un temps donné, les agences de communication, les publicistes, les organes de presse deviennent très sollicités.

Si pendant longtemps les acteurs culturels se sont chargés eux-mêmes de la gestion de leur communication, les exigences de professionnalisme les poussent de plus en plus à s'attacher les services d'agences professionnelles indépendantes, qui interviennent en qualité de prestataires de services. Elles en tirent des profits importants.

L'impact des retombées sur le secteur de la communication est mesurable à partir de ce que les festivals et structures de formation investissent directement mais aussi à travers ce qui est engagé parallèlement par les structures économiques qui comptent profiter de l'existence de l'activité pour assurer leur promotion. Les organes de presse du Burkina Faso dont les articles sont souvent présents dans les dossiers de presse des festivals et des structures de formation sont les quotidiens l'Observateur Paalga, le Pays et Sidwaya, les hebdomadaires l'Opinion et l'Indépendant et le bimensuel l'Evènement. Il y a également les stations de radio et de télévision (RTB, Canal 3, radios FM) et les agences de communication qui sont sollicitées pour la conception et la diffusion de spots publicitaires ou de documentaires sur les festivals et structures de formation.

Le poids des dépenses consacrées à la communication par les festivals et structures de formation (respectivement 17,70% et 13,67%) traduit toute l'importance que prend ce volet dans l'activité artistique. Les retombées sont perceptibles et montrent encore une fois que les manifestations festivières peuvent motiver la consommation et dynamiser l'économie nationale.

Le développement des festivals et des structures de formation au cours des deux dernières décennies a favorisé la naissance d'une forme d'économie de la culture et des arts au Burkina Faso. Le chapitre suivant sera consacré à l'analyse de l'émergence de cette économie des arts ainsi que son impact sur le développement du pays.

CHAPITRE III : ÉMERGENCE D'UNE ÉCONOMIE LOCALE

DES ARTS VIVANTS

Les festivals et structures de formation en arts vivants ont contribué à modeler le paysage culturel et artistique national en offrant aux arts vivants un cadre de production et de diffusion qui leur a permis de participer au développement socio-économique du pays. Outre leur contribution au renforcement de la cohésion sociale et leur participation à la dynamisation de l'économie nationale par la mobilisation des financements pour les projets socioculturels, ils ont œuvré à l'émergence d'une économie locale des arts vivants. C'est cet impact des festivals et structures de formation qui sera abordé dans ce chapitre.

1. FESTIVALS ET STRUCTURES DE FORMATION : UN MARCHÉ DES ARTS VIVANTS

Le spectacle vivant peut être conçu pour être « vendu » autant que le festival peut être, dans une certaine mesure, un marché des arts vivants dans lequel programmeurs, créateurs, organisateurs, artistes, techniciens et public se rencontrent autour de spectacles proposés.

Le festival est également un lieu et un environnement marqués par les animations, les parades, le petit commerce, les parkings et les activités diverses. Autour de la manifestation artistique se tiennent des activités informelles qui participent à l'ambiance générale de fête.

Nous nous sommes intéressé à la fois aux composantes de ce marché, aux différents acteurs en présence ainsi qu'aux interactions qui existent entre eux, dans le cadre des festivals et des activités de formation.

1.1. Les composantes du marché

Les principales composantes de ce marché du spectacle sont les spectacles, la programmation, les infrastructures d'accueil des spectacles, les structures de formation et les entreprises prestataires de services.

- *Les spectacles*

Les festivals en Afrique sont, en l'absence de politiques de diffusion permanentes des arts à l'intérieur des pays et entre les pays, les espaces les plus sûrs de diffusion des spectacles créés. C'est pour cette raison que leur tenue rythme les saisons de la création artistique. Dans le marché des festivals, l'offre est toujours assurée et elle est supérieure à la capacité d'absorption de ces manifestations. Ainsi, pour une programmation prévoyant deux ensembles artistiques burkinabè, un festival comme les Récréatras se retrouve avec des dizaines de propositions. Le FITMO, pour sa part, reçoit en moyenne une centaine de propositions de spectacles du Burkina et des pays africains pour une programmation qui réunit en moyenne une vingtaine de troupes de théâtre, de marionnettes, de contes, de danse et de musique.

L'inscription dans la programmation d'un festival offre aux spectacles des chances d'être vus par un public plus vaste, mais surtout d'être appréciés par les programmeurs qui profitent de ces manifestations pour diversifier leurs offres de spectacle. Mais la grande inconnue dans ce marché reste le coût des spectacles. Comme il n'existe pas de grille tarifaire en la matière, chaque ensemble artistique s'accorde avec les programmeurs selon sa convenance. Le plus souvent ce sont les programmeurs qui fixent les prix dans ce marché où l'offre ne manque pas. Cette réalité qui peut être observée dans tout marché est particulièrement critique dans le domaine du spectacle vivant au Burkina Faso où les opportunités de diffusion internationale sont très rares. Si les ensembles artistiques et les artistes renommés peuvent engager un vrai débat sur les

propositions des programmeurs, ce n'est pas le cas des jeunes troupes et compagnies en manque de visibilité qui se retrouvent presque contraintes d'accepter les montants forfaitaires qui leur sont proposés.

Un renforcement des festivals permettrait d'élargir leur capacité de programmation afin de donner plus de chance de diffusion aux spectacles créés. La durée de vie de certains spectacles de qualité, quand ils ne sont pas programmés par un festival, ne dépasse pas deux représentations.

- *La programmation*

La qualité de la programmation est déterminante dans le succès d'un festival. C'est pourquoi la plupart des festivals burkinabè travaillent à allier qualité et diversification dans leur programmation. C'est ainsi que les festivals spécialisés s'ouvrent de plus en plus aux autres arts, tout en revendiquant leur identité de festival spécialisé.

Les festivals traduisent aussi, par leur programmation, un souci d'élargissement de leur champ d'action. Leur engagement dans la voie de la décentralisation participe à l'élargissement de leurs espaces et à la construction d'un marché du spectacle vivant au Burkina Faso. En effet, cette initiative a engendré de nouvelles manifestations culturelles dans les villes et villages du pays et ont poussé certaines collectivités décentralisées à s'engager dans l'édification de salles de production et de diffusion pour les arts vivants.

Mais, à l'observation, ce n'est pas nécessairement le souci de rentabilité financière qui détermine la programmation des festivals. Le besoin de mobiliser et de donner satisfaction au public, l'envie de communier avec les populations dépasse la recherche du gain financier. C'est ce qui explique que la plupart des festivals programment des spectacles dans des espaces ouverts avec une gratuité d'accès pour le public.

À ce niveau, il existe un débat entre organisateurs de manifestations culturelles. Pour certains promoteurs, la démocratisation de l'offre artistique n'est pas compatible avec l'exigence pour le public de s'acquitter d'un droit d'entrée. Le prix du ticket est un facteur limitant, car n'y auront accès que ceux qui pourront disposer des frais exigés. Ce point de vue semble être partagé par une partie du public qui pense qu'une gratuité d'accès aux spectacles mobiliserait plus de personnes.

Pour les partisans de l'accès payant, il faut habituer le public à la dépense culturelle. Cela l'amènerait à accorder plus de considération aux artistes. Il faut noter que cette vision est partagée par certains partenaires financiers qui conditionnent leur soutien à l'existence d'un accès payant aux spectacles programmés. Mais dans l'un ou l'autre des cas, les organisateurs de spectacles sont conscients que ce ne sont pas les recettes d'entrée qui constitueront une solution au financement des festivals, dans un contexte de paupérisation généralisée. D'où le développement d'initiatives de diversification des sources d'entrée de devises sans compromettre l'accès du public aux spectacles. Elles se concrétisent sous la forme de foires marchandes, de prestations de services, de mises en location de lieux, etc.

- ***Les infrastructures d'accueil des spectacles***

La qualité des salles de spectacle est un élément important dans la mobilisation du public, surtout quand celui-ci doit s'acquitter d'un droit d'accès au spectacle. Il se trouve qu'au Burkina Faso, seuls les grands centres urbains disposent de salles capables d'offrir le confort requis aux spectateurs et les conditions techniques optimales de prestation aux ensembles artistiques. Les coûts de location des salles de spectacle varient entre 25000 et 150000 francs CFA selon la localisation et l'équipement des lieux.

Ces dernières années ont vu les acteurs culturels burkinabè investir dans l'édification de lieux culturels. Les différentes initiatives ont permis au pays de disposer de salles qui répondent aux normes internationales. En musique, le Jardin de la Musique Reemdoogo, réalisé dans le cadre de la coopération décentralisée entre Ouagadougou et Grenoble, en danse contemporaine, le Centre de Développement Chorégraphique (CDC) qui est le produit de la coopération franco-burkinabè et en théâtre, il y a l'Espace Culturel Gambidi, l'Atelier Théâtre Burkinabè et le Carrefour International du Théâtre de Ouagadougou qui constituent des références. Certains de ces espaces culturels, notamment l'Espace Culturel Gambidi, l'Atelier Théâtre Burkinabè et le Centre de Développement Chorégraphique ont été générés ou consolidés par des festivals d'arts vivants. Le poids de ces structures, qui sont passées de l'amateurisme au professionnalisme, est assez important dans l'économie du Burkina Faso. Au-delà des investissements réalisés, il convient de prendre en compte ce que ces structures apportent au quotidien comme contribution au développement du pays.

L'administration publique, elle, a réalisé le Centre National des Arts du Spectacle et de l'Audiovisuel (CENASA) et le Palais de la Jeunesse et de la Culture Jean-Pierre Guingané de Ouagadougou, le Théâtre de l'Amitié, la salle de spectacle Casimir Koné et le Palais de la Culture de Bobo-Dioulasso ainsi que la salle de spectacle Mahamoudou Ouédraogo de Ouahigouya. Ces lieux sont renforcés par l'existence de salles secondaires (peu ou pas équipées) dans certaines localités du pays. Malgré les efforts fournis et les progrès constatables, l'insuffisance de cadres de production et de diffusion adaptés demeure un sérieux obstacle au développement du marché burkinabè des arts vivants. En la matière, le Burkina Faso est bien loin de certains pays voisins comme la Côte-d'Ivoire et le Mali qui disposent de salles publiques de grande qualité,

notamment des palais de la culture disposant de plusieurs salles de spectacles et d'esplanades aménagées pour des manifestations artistiques.

Dans la perspective d'un développement du marché des arts du spectacle, un travail d'investissement conséquent doit être entrepris pour permettre au public et aux artistes du spectacle vivant de disposer de cadres adéquats pour leur développement véritable.

- *Les structures de formation*

Les structures de formation participent activement à la structuration d'un marché des arts vivants au Burkina Faso. En mettant à disposition des salles et des équipements pour l'accueil des activités (spectacles et ateliers) et en fournissant aux festivals des ressources humaines en quantité et en qualité, elles contribuent à la professionnalisation des manifestations culturelles. En effet, les stagiaires des structures de formation qui viennent renforcer l'organisation des festivals sont des éléments formés, peu chers et motivés dans la mesure où ces manifestations constituent pour eux des opportunités d'apprentissage. Ils ont en outre une bonne connaissance du milieu artistique qui fait d'eux des organisateurs plus outillés que les volontaires qui ne proviennent pas de ce milieu.

L'accueil des ateliers de formation programmés dans le cadre de ces événements offre aux structures de formation l'occasion de s'ouvrir à un public plus large. Ces ateliers, qui sont des lieux de rencontre et d'auto-motivation, contribuent à renforcer le savoir-faire des artistes mais permettent également aux structures permanentes de formation de s'ouvrir à d'autres publics. Ils aident parfois ces structures à conquérir de nouveaux stagiaires.

L'action des structures de formation a permis une nette amélioration, tant en nombre qu'en qualité, des productions artistiques au Burkina Faso. Il existe actuellement une véritable effervescence en matière de création artistique dans le pays.

En travaillant à la professionnalisation des artistes et de la pratique artistique, les structures de formation participent au développement des métiers artistiques et ouvrent des perspectives de promotion pour les artistes. Elles mettent régulièrement sur le marché de l'emploi des acteurs pouvant contribuer à modeler le marché des arts du spectacle par leur compétence, leur expertise et leur dynamisme. En moins de deux décennies d'activités, elles ont formé plus de six cents artistes dans les domaines du théâtre, de la danse et de la musique, ce qui constitue un potentiel important pour la constitution d'un marché des arts du spectacle au plan national.

- *Les entreprises prestataires de service*

La mise en œuvre des festivals implique un certain nombre de services qui ne relèvent pas directement de l'artistique. Ce sont les services de restauration, de transport, de communication, d'imprimeries, etc. Ces exigences organisationnelles créent une demande en prestation de services. Il se développe alors, entre les festivals et les entreprises prestataires de ces services, des échanges commerciaux directs. Pour ces entreprises, les festivals constituent un marché important et une opportunité d'affaires. Leur part de marché est non négligeable et les budgets des festivals leur consacrent en moyenne 18% des fonds dépensés.

Un des secteurs qui est resté longtemps défaillant est celui de la prestation en matériel technique, notamment en sonorisation, en orchestre et en lumière. Pendant longtemps, c'est en Côte-d'Ivoire ou en France que le matériel était loué pour assurer les grands concerts publics. Actuellement, des prestataires de

service locaux tels que la maison Seydoni production, la plate-forme culturelle avec le matériel Africalia¹ et des particuliers arrivent à couvrir les besoins du marché.

1.2. Les acteurs du marché

Les artistes, les ensembles artistiques, les organisateurs du festival, le public, les partenaires financiers, les pouvoirs publics, les collectivités décentralisées, les programmeurs, les propriétaires de salles de spectacle et les médias sont les principaux acteurs en présence.

- *Les artistes*

Les artistes sont des acteurs incontournables des festivals d'arts vivants puisqu'il ne peut y avoir de spectacle vivant sans artistes. Pour eux, les festivals sont des occasions de révélation pour les jeunes talents et de confirmation pour les professionnels. Ils leur ouvrent des opportunités de travail avec d'autres artistes en co-création, servant ainsi d'espace de casting pour certains porteurs de projets. Cela est d'autant plus vrai que les espaces des festivals sont investis par les artistes locaux même quand ils n'ont pas de spectacles programmés. Ces rencontres sont très importantes pour les artistes qui ne travaillent pas toujours à plein temps et dans un contexte national où il n'existe toujours pas de statut réglementant les emplois artistiques et où les artistes ne disposent pas d'une couverture sociale tenant compte de la spécificité de leur secteur d'activité.

- *Les ensembles artistiques*

Opportunités de créations, les festivals constituent en soi une demande d'offre de spectacles permettant aux ensembles artistiques de créer et d'être sûrs

¹ Du matériel offert par Africalia aux artistes burkinabè et géré par une association dénommée Plate-forme culturelle. Ce matériel est mis en location à un prix bas pour être accessible à tous les artistes. Les recettes servent à la maintenance du matériel et à la rémunération des gestionnaires.

de pouvoir jouer au moins une fois. Ils sont des occasions d'obtention de nouveaux contrats pour les ensembles pris collectivement et pour certains de leurs artistes pris individuellement. Cela fait que les groupes qui veulent se donner le maximum de chance d'être sélectionnés, travaillent à produire des spectacles de très bonne qualité.

Le nombre de groupes artistiques opérant dans le secteur des arts vivants au Burkina Faso est estimé à 1921¹ dont 1450 groupes opérant dans le domaine traditionnel et 471 ensembles développant les arts dits modernes, à savoir le théâtre, la musique moderne et la danse contemporaine. Les ensembles artistiques officiellement reconnus ont un statut d'associations à but non lucratif.

Pour désigner à la fois les troupes théâtrales, les groupes musicaux ou les compagnies de danses, le terme ensemble artistique paraît convenable. Il faut cependant préciser que les termes compagnies et troupes n'ont pas exactement le même sens. Par troupe, il faut entendre un groupe constitué de façon permanente avec des membres reconnus comme tels. La troupe a été pendant longtemps le mode d'organisation privilégié par les artistes de théâtre.

Les troupes des Centres culturels puis des Maisons des Jeunes ont été les précurseurs avec celle de Banfora qui, sous la direction de Lompolo Koné, s'est particulièrement distinguée en étant deux fois (1955 et 1957) finaliste du concours théâtral organisé à l'échelle de l'Afrique Occidentale Française (AOF). Celles des Maisons de Jeunes de Ouagadougou et de Bobo-Dioulasso resteront très actives jusqu'aux années 80. Elles seront relayées par la troupe Koulédafourou de Bobo-Dioulasso (créée en 1978), le Théâtre de la Fraternité (créé en 1975), l'Atelier Théâtre Burkinabè (créé en 1978) et l'Ensemble Artistique du Génie Militaire de Ouagadougou (créé en 1984).

¹ Estimation tirée d'une étude menée en 2005 par le bureau BERCOF

À partir des années 1990, les compagnies vont se développer au Burkina Faso. À la différence de la troupe qui est composée de membres permanents, seul le responsable et quelquefois un ou deux associés, sont des éléments constants dans une compagnie. Les autres membres peuvent être totalement différents d'un projet à un autre. Les compagnies les plus connues sont Falinga, Théâtre Eclair, le Roseau, les Empreintes, Feeren, Salia ni Seydou, Auguste-Bienvenu, etc.

Le développement des compagnies tient au fait que les artistes devenant plus nombreux et plus exigeants sur leur traitement, les troupes deviennent difficiles à maintenir, surtout quand le nombre d'activités ne permet pas d'occuper les éléments de façon permanente. La plupart des artistes évoluent donc en « freelance » et peuvent ainsi s'engager dans tout projet qui les sollicite. Cela facilite la tâche des responsables de compagnies qui peuvent disposer des éléments qu'ils veulent sans être tenus d'assurer leur formation ni leur gestion en dehors des projets. La disparition des troupes emporte avec elle l'idée d'appartenance à une même famille et la solidarité qui caractérise les rapports entre les membres du groupe. La montée des compagnies au Burkina Faso est consécutive d'une part, à l'action des structures de formation dont l'avènement au cours de la décennie 1990-2000 a contribué à la diminution de la formation par compagnonnage et d'autre part, à l'augmentation rapide du nombre de personnes qui font de l'activité artistique leur métier.

Il faut dire que ce phénomène qui a fait son apparition récemment dans le paysage du spectacle vivant au Burkina Faso n'est pas nouveau. En effet, Bernard Roux¹ explique que déjà en 1932, Alfred L. Bernheim avait, dans une publication intitulée *The Business of the Theatre : an economic history of the American theatre 1750-1932*, fait la distinction entre le « stock system » qui

¹ Bernard Roux. *L'Economie contemporaine du spectacle vivant*. Paris : L'Harmattan, 1993, p.95

repose sur l'existence d'une troupe permanente composée d'un noyau de personnel stable et le « *combination system* » dans lequel chaque projet, chaque création possède une structure juridique temporaire avec des artistes recrutés pour une durée limitée au temps de la production.

Dans l'un ou l'autre des cas, les artistes sont toujours liés à un ensemble artistique par adhésion (dans le cas des troupes) ou par un contrat (dans le cas des compagnies) et ces ensembles artistiques participent aux festivals sur la base d'un contrat de cession de spectacle. Les ensembles artistiques constituent donc, dans ce marché du spectacle vivant, des acteurs qui occupent une place centrale. Les contrats de cession se discutent avec cette entité et non avec les artistes pris individuellement.

- *Les organisateurs de festival*

Ce sont des promoteurs culturels dont le statut est conféré par la possession d'une licence d'entrepreneur culturel (qui coûte 50 000 à 100 000 francs selon les localités), délivrée par le ministère en charge de la culture. Ils sont des programmateurs qui travaillent à la sélection et à la diffusion des spectacles. Les spectacles sont choisis en fonction des attentes qui portent généralement sur leur qualité artistique, la pertinence des thèmes abordés et leur impact possible sur le public. Au niveau de la musique, ce sont les qualités de la recherche musicale, le genre musical, la notoriété de l'artiste et les préférences du public. En général, les concerts de musique et les spectacles traditionnels déplacent plus de foules que les spectacles de théâtre ou de danse. C'est pour cette raison que, de plus en plus, les festivals thématiques s'ouvrent à une diversité d'expressions artistiques permettant ainsi au public de trouver, dans cette variété offerte, les spectacles de son goût.

Les organisateurs ont donc un pouvoir de décision et peuvent, de ce fait, déterminer l'orientation du festival par une programmation commerciale ou non. Dans le marché des festivals, leur place est centrale et leur rôle primordial.

De plus en plus, les festivals et structures de formation, pour minimiser les coûts et s'assurer un minimum d'autonomie, assurent eux-mêmes certains services qui étaient auparavant dévolus aux entreprises prestataires de services. Cela n'arrange pas ces dernières, mais permet aux festivals d'économiser sur des dépenses comme l'imprimerie par la production de certains gadgets (aidés en cela par les progrès du numérique), l'hébergement en développant un système interne d'hébergement et la restauration qu'ils organisent eux-mêmes. Cela permet non seulement de maîtriser les dépenses, d'avoir un contrôle sur la qualité de l'alimentation des artistes et invités, mais également d'assurer une entrée supplémentaire de devises à travers les dépenses des participants qui ne sont pas à la charge du festival (le public, les artistes indépendants, les populations riveraines des lieux du festival, etc.). L'évènement culturel, en ce qu'il est une fête, donne lieu à la création d'un marché ouvert aux populations.

Afin de permettre aux festivals de trouver les moyens de leur autonomie et de leur pérennité et conscients du fait que les sources extérieures de financement ne sont pas intarissables (la coopération française, Africalia et Cultures France ne financent plus certains évènements qui bénéficiaient de leur appui), les festivals ou du moins les structures associatives qui les organisent, ont choisi de développer des activités non artistiques pour augmenter leur capacité d'auto-prise en charge. Certaines manifestations, comme Yeleen de Bobo-Dioulasso, font héberger les festivaliers étrangers dans des familles d'accueil, ce qui réduit les dépenses, crée des liens sociaux entre festivaliers et populations et produit des revenus pour les familles.

Un des problèmes majeurs de l'organisation des festivals au Burkina Faso reste le manque de moyens humains et financiers. Il faut dire que les festivals investissent beaucoup d'énergie dans la recherche des fonds : composition de dossiers suivant les canevas complexes des bailleurs de fonds et multiples démarches auprès des structures locales. Lorsque les fonds sont promis, leur encaissement devient parfois la croix et la bannière. Par moment, les fonds accordés ne sont mis à disposition qu'à l'issue de la manifestation, alors qu'il existe des dépenses incompressibles auxquelles il faut obligatoirement faire face avant et pendant le déroulement de la manifestation. Ensuite, quand les fonds sont versés, ils le sont en tranches (généralement 40 à 70%) pour le premier versement. Le reste étant soumis à la présentation des bilans.

Cette pression de la recherche des fonds amène parfois les organisateurs à s'y investir, au point d'oublier que ce n'est pas seulement les fonds qui garantissent la réussite des manifestations, même s'ils en constituent un aspect incontournable. Ce « *trauma de la mobilisation financière* » entraîne toujours un retard dans la préparation de l'événement, notamment dans la diffusion de l'information, la communication avec les artistes et la finalisation dans les délais de la programmation. Cela ne permet pas aux ensembles artistiques qui ont des engagements de pouvoir planifier leur programme sur une saison ou une année. Une telle situation laisse une impression de tâtonnement, d'amateurisme dans l'organisation des événements, quand bien même le personnel disponible possède des compétences devant permettre de passer à une plus grande professionnalisation.

Le stress consécutif à cette limite d'action imposée par le manque de moyens financiers est une réalité partagée par tous les organisateurs de manifestations culturelles au Burkina Faso. C'est ce qu'évoque Hassane

Kouyaté¹ lorsqu'il parle de « *difficultés psychologiques* ». Le doute intervient parfois et les responsables d'activités artistiques (festivals et centres de formation) se demandent souvent s'il est raisonnable de persévérer dans l'organisation de ces activités qui sont d'intérêt public, mais pour lesquelles l'État ne fournit pas suffisamment d'efforts. Nombreux sont les organisateurs de festivals ou les responsables de structures de formation qui ont avoué avoir eu envie, à un moment donné, de tout abandonner pour préserver leur santé en train de prendre un coup avec cette souffrance psychologique. Heureusement, les organisateurs arrivent toujours à surmonter cette pression pour organiser, parfois en la réduisant à minima, l'activité prévue. C'est ce contexte difficile qui justifie leur satisfaction lorsqu'ils arrivent à conduire à bon terme une édition donnée. C'est un mérite qui doit leur être reconnu dans un combat qui n'est jamais gagné d'avance.

Une intervention de l'État qui permet de réduire en partie ce « *trauma de la mobilisation des fonds* » donnerait plus de temps et de sérénité aux organisateurs des festivals et aux responsables des structures de formation pour mieux affiner la préparation de ces activités et leur donner toutes les chances de succès, tant du point de vue de la communication, de la programmation, que de la mobilisation du public.

Mais, pour que cette intervention produise les résultats escomptés, il faut d'abord travailler à lever deux écueils qui sont préjudiciables à l'efficacité de l'action dans le contexte actuel. Le premier concerne la pléthore de festivals (une soixantaine) au regard des moyens dont on pourrait disposer. Le second est relatif à l'absence d'une politique rationnelle de soutien aux événements culturels. Il faudrait donc que les pouvoirs publics définissent des critères

¹ Hassane Kouyaté créateur et directeur du Festival de contes Yeleen avance cette expression pour expliquer sa souffrance en tant que promoteur de festival au Burkina Faso : « *Je vis mal le fait que nos responsables n'accompagnent pas suffisamment nos activités* ».

pertinents, révisables tous les trois ou dix ans (en relation avec le plan d'action de mise en œuvre de la politique culturelle nationale), à partir desquels un nombre précis d'évènements culturels à soutenir seront sélectionnés. Cette démarche renforcerait les assises de ces évènements culturels et le rôle de leurs promoteurs dans le marché des arts vivants.

- *Le public*

Le public des festivals est assez diversifié. Si en ville ce sont les élèves, les étudiants et les travailleurs salariés qui sont les plus nombreux, en campagne, les paysans constituent la grande majorité de ce public. Une enquête sur le public des festivals devrait prendre en compte tous ces paramètres pour prétendre à l'exhaustivité. C'est pourquoi le travail que nous avons mené dans ce sens se veut modeste. En effet, l'enquête par les fiches ne pouvait toucher que le public lettré et elle n'a été administrée qu'au public des centres urbains. Il se trouve que dans ces localités, la forte proportion de scolaires et d'étudiants confère un caractère particulier à ces manifestations. C'est un public en majorité jeune (69% du public enquêté se situent dans la tranche d'âge de 17 à 37 ans). Ce public se compose essentiellement de scolaires, d'étudiants, d'artistes et de jeunes travailleurs. C'est une population particulièrement active dont l'existence montre que le marché burkinabè des arts vivants dispose de consommateurs.

Analyser le public du spectacle vivant dans un contexte marqué par l'inexistence de données statistiques n'est pas chose aisée. Aussi, les arts vivants qui constituent un domaine vaste, peu homogène, dérivant de l'éphémère ne sont-ils pas toujours difficiles à appréhender ?

C'est à partir des informations fournies par les festivals que sera faite une estimation du nombre de personnes qui sont directement touchées par les différentes activités qui les composent (spectacles, conférences, expositions, parades, animations publiques, espaces marchands, restaurants, buvettes, etc.).

Le tableau suivant présente les données de 9 festivals internationaux organisés au Burkina Faso.

Tableau 17: Estimation de la participation du public aux festivals d'arts vivants

Festivals	Localisation	Périodicité	Périodes	Genre artistique	Public moyen par édition	Nbre d'éditions en 2008	Public touché sur l'ensemble des éditions
DDC	Ouaga	Biennale	Nov-déc	Danse contemporaine	1500	07	10 500
FESTIMA	Dédougou	Biennale	Fév-mars	Danse des masques	52 000	09	468 000
FITD	Ouaga	Biennale	Janv-fév	Théâtre	25000	11	275 000
FITMO	Ouaga	Biennale	Oct-nov	Théâtre	30000	11	330 000
RÉCRÉATRALES	Ouaga	Biennale	Octobre	Théâtre	7500	06	45 000
JAZZ A OUAGA	Ouaga	Annuelle	Avril-mai	Musique Moderne	2000	16	32 000
NAK	Koudougou	Annuelle	Nov- déc	Pluridisciplinaire	50000	13	650 000
WAGA HIP HOP	Ouaga	Annuelle	Octobre	Musique Moderne	20000	08	160 000
YELEEN	Bobo	Annuelle	Déc-janv	Contes	25000	12	300 000
Total					23667		2 270 500

Sources des données: Rapports de mise en œuvre des festivals et entretiens

Ces estimations permettent de voir que les festivals d'arts vivants ont touché directement, en deux décennies d'activités, au moins 16% de la population burkinabè, soit une fois et demie la population de la ville de Ouagadougou et quatre fois et demie celle de Bobo-Dioulasso. Ces estimations ne portent que sur les données de 9 festivals internationaux d'arts vivants et elles ne prennent pas en compte les populations indirectement touchées (par les médias notamment). C'est dire que les festivals d'arts vivants ont une audience nationale très importante et disposent d'un potentiel de consommateurs très vaste et réparti sur l'ensemble du pays. Il s'agit là d'un marché populaire qui a besoin de soutien pour se consolider et mieux participer au développement du pays.

Le public du festival, dans ce contexte, ne se limite pas uniquement à ceux qui viennent voir les spectacles payants mais s'élargit à tous ceux qui prennent part à la fête, notamment aux manifestations organisées en plein air et qui font partie de la programmation des festivals, ce qui fait que le public ne peut être qu'estimatif. Ce public se rencontre donc dans les salles de spectacle, sur les aires des manifestations comme les parades et les animations, dans les amphithéâtres, dans les salles de classes et les cours de récréation, sur les terrains de sports ou les espaces verts, dans les salles de cinéma, au village du festival, dans les cabarets des festivals, dans les aires marchandes, en ville comme en campagne par la décentralisation, autant de lieux qui traduisent non seulement l'implantation de la manifestation festivalière au cœur de la société, mais aussi son caractère populaire.

Les festivals d'arts vivants au Burkina Faso refusent de se cantonner dans des espaces fermés. Ils sortent de ces lieux pour aller à la rencontre de toutes les couches de la population. Ils favorisent les rencontres et le dialogue entre jeunes et vieux, riches et pauvres, sans discrimination aucune, surtout quand les « barrières tarifaires » sont levées. Le public des spectacles payants, lui, est généralement en nombre réduit. Il ne constitue qu'une petite partie de l'ensemble, tandis que le public participant aux différentes activités des festivals est composite et en très grand nombre.

Les festivals sont des manifestations populaires qui mobilisent des publics immenses, pour peu que les conditions d'accès soient réunies. Ainsi, en moins d'une décennie, un festival comme le FESTIMA est passé de dix mille à plus de cent mille visiteurs par édition, ce qui montre l'existence d'un public particulièrement intéressé par les activités culturelles, mais dont l'implication est conditionnée par le développement des moyens de sa participation. Une

augmentation de sa capacité économique et une révision des conditions d'accès aux spectacles seraient salutaires.

Il existe actuellement deux formes d'accès aux spectacles organisés par les festivals : les spectacles payants et les spectacles non payants (en salles ou en espace ouvert). Dans le premier cas, l'accès du public est conditionné par l'acquiescement du coût du ticket et dans le second cas il est libre. La plupart des festivals organisés au Burkina Faso combinent ces deux modalités, mais chaque festival privilégie une des formes d'organisation de l'accès au spectacle. Ainsi, les festivals de danse et de musique traditionnelles, ainsi que ceux de contes (FESTIMA, Yeleen), ont adopté les animations et spectacles ouverts et gratuits d'accès, pendant que les festivals de musique moderne, de danse contemporaine et de théâtre orientent leur priorité sur les spectacles payants. À l'observation, les festivals privilégiant l'accès libre mobilisent plus de foules. Le reproche qui leur est fait est qu'ils cultivent par l'habitude de gratuité un esprit de non contribution, alors que le spectacle vivant a un coût, ce qui n'est peut-être pas sans fondement, car lorsqu'un festival veut passer du mode gratuit à la formule d'accès payant, il se pose de sérieuses difficultés avec le public. Cela s'est déjà passé avec les Nuits Atypiques de Koudougou (NAK) lorsque les organisateurs ont voulu fixer un prix pour l'accès à la foire du festival. Pourtant, les concerts de musique qui ont toujours été payants n'ont jamais suscité des remous. Une étude plus approfondie sur les habitudes de consommation et sur le pouvoir d'achat des populations permettrait certainement d'en avoir une meilleure lisibilité.

Ce que l'on retient, c'est que la fréquentation des festivals est relativement faible lorsque l'accent est mis sur les spectacles payants et plus élevés lorsque l'accès est libre et gratuit. Les choix à opérer sont fonction des objectifs qui sont fixés à l'activité artistique.

Ce qu'il faut rappeler ici, c'est que les spectacles et les festivals burkinabè, dans leur structuration et leurs objectifs, ne sont pas orientés vers le marché, mais en premier lieu vers le public local dans une perspective sociale. Leur volonté est d'offrir les meilleurs spectacles d'ici et d'ailleurs au public des villes et des villages du Burkina Faso et de permettre aux artistes locaux et africains de trouver des espaces de diffusion ou encore d'œuvrer à la valorisation du patrimoine culturel local. Les festivals au Burkina Faso sont donc des activités culturelles à caractère essentiellement social. La vocation économique, sans être totalement absente, reste marginale.

- *Les pouvoirs publics*

Ailleurs, les pouvoirs publics sont les subventionnaires des festivals et structures de formation dans le domaine des arts vivants, ce qui leur confère un rôle de premier plan qui leur permet d'avoir un regard sur l'organisation et le déroulement de l'activité festivalière. Au Burkina Faso, les pouvoirs publics centraux et les collectivités territoriales interviennent peu ou pas du tout dans le financement des arts vivants. Si, au niveau central, il existe une politique culturelle qui envisage de soutenir le développement des arts, ce n'est pas le cas au niveau des collectivités locales. À notre connaissance, seule la commune de Ouagadougou a élaboré, à ce jour, une politique culturelle communale. Cette situation rend les pouvoirs publics absents de l'espace de ces festivals où ils ont pourtant un rôle à jouer pour la préservation de l'identité culturelle et la valorisation du patrimoine national.

- *Les partenaires des collectivités décentralisées*

Les partenaires de la décentralisation sont les collectivités territoriales que les festivals associent à leur programme de décentralisation. Les collectivités territoriales, ce sont les communes urbaines et rurales, ainsi que les entités

régionales dirigées par des conseils municipaux ou régionaux. Si certains restent toujours inactifs, d'autres par contre s'intéressent de plus en plus au partenariat que leur proposent les festivals et ils l'expriment par des soutiens multiformes. C'est dans ce cadre que la commune de Bobo-Dioulasso a inscrit dans son budget, une enveloppe d'un million, au titre de son soutien à l'organisation du festival de contes Yeleen. Ce type de partenariat entre manifestations festivières et collectivités territoriales commence à se développer. Ces interventions qui sont pour l'instant occasionnelles gagneraient à être institutionnalisées. Dans cette perspective, la mise en place des directions régionales du ministère en charge de la culture dans les treize régions du pays pourrait être un atout supplémentaire pour créer les conditions d'une plus grande implication des collectivités territoriales dans le développement des arts et de la culture au Burkina Faso.

- *Les programmeurs*

Ce sont des directeurs de festivals, des médiateurs culturels, des directeurs de salles de spectacles qui participent aux festivals avec l'espoir de trouver des spectacles qu'ils pourraient inscrire dans leur programmation. Ainsi, des festivals africains et européens sont régulièrement représentés aux différentes éditions des festivals internationaux organisés au Burkina Faso. Ils viennent sur invitation des festivals ou sur leur propre initiative. Leur participation valorise les festivals qui les accueillent, car leur affluence permet d'apprécier l'importance que les professionnels accordent à la manifestation. Les programmeurs, ce sont également les directeurs des salles de spectacles de la place qui recherchent des spectacles locaux ou étrangers qu'ils pourront programmer à l'issue du festival. La plupart des festivals burkinabè sont des références en Afrique et sont beaucoup appréciés des programmeurs africains et européens.

- *Les techniciens de spectacle*

Par techniciens du spectacle, nous entendons tout le personnel qui intervient dans la création et la représentation du spectacle vivant. Ils sont scénographes, régisseurs de son et de lumière, costumiers, maquilleurs, chorégraphes, metteurs en scène, couturiers etc. Ces dernières années ont vu se développer, au Burkina Faso, une offre et une demande de formation dans les métiers techniques attachés à la production et à la diffusion du spectacle vivant. Ces formations se sont d'abord déployées dans le cadre des festivals avant d'être prolongées par les structures de formation, comme le CFRAV et la filière Arts Gestion et Administration Culturelles (AGAC) de l'Université de Ouagadougou, qui inscrivent dans leur programme pédagogique la formation technique. En plus de cela, certains techniciens ont eu l'opportunité de renforcer leurs compétences par des formations en Europe, particulièrement en France, en Norvège et en Belgique. Le secteur des arts vivants burkinabè dispose de nos jours des techniciens confirmés dont l'apport est déterminant dans la réussite des créations artistiques et des festivals d'arts vivants. Des espaces culturels comme les centres culturels français, l'Espace Culturel Gambidi, l'Atelier Théâtre Burkinabè, le Centre de Développement Chorégraphique, le Jardin de la Musique Reemdoogo et le Carrefour International du Théâtre de Ouagadougou sont les employeurs de la plupart de ces techniciens. Certains techniciens se sont organisés en structures associatives à l'exemple de Faso-Scéno, un regroupement de scénographes. Avant l'arrivée de ces techniciens sur le marché, ce sont les directeurs de troupes ou de compagnies qui faisaient office à la fois de metteurs en scène, de scénographes, de costumiers, de régisseurs de son et de lumière, etc.

- *Les propriétaires des salles de spectacles*

Les propriétaires de salles de spectacle, par la location ou la mise à disposition gratuite de leurs salles, entretiennent des rapports réguliers avec les festivals. Mais quelquefois, ces rapports sont empreints de difficultés, soit parce que les programmes des festivals ne sont pas prêts au moment où les propriétaires des salles veulent les publier, soit que les finances disponibles ne permettent pas aux festivals de régler immédiatement les frais de location. Parfois, les incompréhensions portent sur l'application ou non d'un tarif à l'entrée. Certains propriétaires de salles sont opposés à la gratuité ou à la réduction des coûts en dessous des tarifs habituellement proposés. Ces difficultés ont été atténuées par l'édification de nouveaux espaces de diffusion et par le fait que des festivals comme le FITMO/FAB, le FITD et Dialogues de corps possèdent leurs propres salles de diffusion. Ils sont alors plus autonomes et peuvent entretenir des rapports de partenariat plus équitables avec les autres propriétaires de lieux de diffusion.

À la différence du Mali, du Niger et de la Côte d'Ivoire où les principales infrastructures culturelles ont été créées par l'Etat, au Burkina Faso, les opérateurs culturels privés ont édifié eux-mêmes leurs infrastructures. L'insuffisance de l'investissement étatique dans le secteur et l'engagement précoce de ces acteurs culturels dans la quête du professionnalisme en sont les raisons essentielles. L'existence de ces lieux constitue un atout majeur dans la structuration d'un marché des arts vivants au Burkina Faso.

- *Les médias*

En l'absence d'une presse spécialisée dans le domaine culturel et artistique, ce sont les médias d'informations générales qui se chargent de couvrir les événements culturels ou de prêter leurs colonnes à des annonces, à des publi-reportages ou encore à des comptes-rendus de spectacles.

Les médias sont des partenaires de choix dans le développement du marché des arts du spectacle. Leur bonne exploitation assure une participation du public et un meilleur engagement des partenaires locaux dont la contribution au financement des festivals et des structures de formation est encore très faible. Les informations recueillies auprès du public montrent qu'une grande partie des personnes qui viennent au spectacle obtiennent l'information par la presse écrite et audiovisuelle. En effet, à la question de savoir comment les uns et les autres sont informés de la tenue des festivals, 48% des répondants désignent la télévision, 23% les affiches, 16% la radio, 5% les journaux, 3% les correspondances et 4% les sources diverses comme Internet ou encore le « bouche-à-oreille ». Ces données révèlent que environ 70% des spectateurs reçoivent l'information par les médias.

Diverses stratégies (spectacles gratuits dans les espaces publics ou dans les établissements d'enseignement, parades publiques, marchés des communautés, production et diffusion de documentaires, etc.) sont développées par les organisateurs de manifestations culturelles pour rendre leur événement populaire, mobiliser plus de public et convaincre les partenaires de la valeur de leur activité.

La publicité prend une place de plus en plus importante dans cette stratégie de mobilisation du public. Le volet communication mobilise une partie importante des fonds utilisés pour l'organisation des festivals. Ces festivals dont la vocation est d'intéresser le maximum de personnes possible, se préoccupent moins de faire des recettes que d'obtenir une adhésion populaire. C'est pourquoi des abonnements à des tarifs préférentiels sont proposés aux scolaires, aux étudiants et à d'autres groupes spécifiques. En lieu et place d'une augmentation des coûts d'accès, les festivals travaillent plutôt à fidéliser leurs partenaires et

développent des initiatives visant à leur procurer des ressources supplémentaires.

- *Le sponsoring et le mécénat*

Le sponsoring et le mécénat sont des méthodes de financement très peu développées dans les arts vivants au Burkina Faso. Leur contribution à la réalisation des festivals ou au fonctionnement des structures de formation est très marginale. La participation financière des partenaires locaux (soutien de l'État, sponsoring et autres apports) n'atteint même pas le cinquième des fonds mobilisés par les festivals et structures de formation. Le plus souvent, ces apports portent sur de très faibles montants ou prennent la forme de soutien en matériel ou en service.

Le manque d'une politique nationale incitative dans le domaine et l'absence d'une réglementation adaptée à la pratique du sponsoring et du mécénat culturels ne permettent pas de cerner la logique des actions qui y sont menées. Les interventions semblent être guidées par des rapports d'affinité plutôt que commerciaux. Ainsi, des événements à fort potentiel médiatique comme les festivals arrivent à manquer de sponsors, pendant que de petites cérémonies organisées en tapinois voient se bousculer les sociétés et opérateurs économiques de la place.

- *Les partenaires financiers*

Le mécénat et le sponsoring étant faiblement développés dans le domaine des arts vivants au Burkina Faso, ce sont essentiellement les partenaires financiers internationaux qui portent, à bout de bras, les festivals et structures de formation. Ces partenaires sont les pourvoyeurs de fonds des festivals, ce qui leur confère un droit de regard sur la gestion de l'événement et aussi le privilège d'être représentés, à travers leurs logos, sur tous les supports de communication.

Quelquefois, ils influencent la programmation des festivals. En même temps qu'ils jouent un rôle important dans la survie de ces manifestations, ils constituent également un risque pour des manifestations dont les publics cibles sont les populations locales. Les partenaires financiers jouent, directement ou non, un rôle de régulateur de ces manifestations dont le manque d'autonomie de financement est un facteur handicapant. Non seulement ces partenaires ne soutiennent que les projets et activités de leur convenance mais le plus inquiétant est que, de plus en plus, certains expriment clairement leur volonté d'orienter les festivals et les arts africains vers une logique de rentabilité économique absolue, ce qui semble contradictoire avec les orientations et les objectifs de ces manifestations dont la finalité est la réalisation du bien-être des populations auxquelles elles se destinent.

Heureusement, nombreux sont encore les partenaires financiers dont le soutien n'est pas déterminé par cette conditionnalité. Seulement, même dans ce cas, l'appui est toujours conditionné par l'intérêt du partenaire financier qui peut ne pas s'accorder avec les attentes des responsables de festivals ou de structures de formation.

Dans la société traditionnelle, l'accumulation de richesses est perçue comme une déviance sociale. C'est pourquoi le marché africain est avant tout un lieu social de rencontres, un espace de convivialité où les rapports humains s'inscrivent au premier plan. Ceux qui y vont accordent moins d'importance à ce qu'ils réaliseront comme chiffre d'affaires qu'à ce qu'ils en tireront comme satisfaction morale d'avoir rendu service à des hommes et à des femmes. Serait-ce les résurgences de ce fonds culturel traditionnel qui s'observent au niveau du marché des arts vivants au Burkina Faso qui, visiblement, ne peut pas s'inscrire dans le tout économique ou la logique de la rentabilité absolue?

Le risque majeur, dans cette situation, est que les festivals soient amenés à disparaître parce qu'ils ne se seraient pas adaptés à cette loi du marché. Il est évident que ce ne sont pas tous les partenaires extérieurs qui accepteront la logique actuelle des festivals qui sont des manifestations à caractère social. En effet, comme le rappelle si bien un partenaire extérieur des festivals africains, « *On peut se permettre d'avoir ce genre de discours en France car il y a un contrepoids : l'État. On sait qu'il va protéger la création, parfois se substituer au marché. En revanche, concernant les productions culturelles en Afrique, l'État étant absent, je pense aujourd'hui qu'il faut, sans à-priori idéologique, faire face à la question du marché. Le discours alter mondialiste sur la culture a ses limites.*¹ ».

Et il ajoute, pour plus de précision : « *Oui, bien sûr la France peut se permettre d'avoir ce discours car il existe ne serait-ce qu'un marché intérieur. Elle est parfois tentée d'imposer sa vision à d'autres. Mais la réalité en Afrique est tout autre. Je suis conscient des critiques que cela va soulever mais je suis partisan d'une approche plus économique du développement culturel en Afrique. Il y a déjà tellement de discours sur le formatage, la « Françafrique », etc, que j'ai envie de compenser cela en ayant une approche radicalement différente ; de plus, Cultures France et Afrique en Créations doivent rendre des comptes sur l'utilisation de l'argent public qui leur est confié. Cela se traduit par des évaluations. Je dois pouvoir indiquer le nombre d'emplois, de compagnies de théâtre etc. que nos programmes créent ou soutiennent [...]. Aujourd'hui, je voudrais mettre en place des critères plus « froids », plus simple, comme celui-ci : en quoi notre soutien contribue-t-il à la création d'emplois dans le secteur*

¹ Extrait d'une interview accordée à Ayoko Mensah par Olivier Poivre d'Arvor dans *Africultures* n°9 de Janvier-Mars 2007, pp. 128-129.

culturel ? Pendant toutes ces années, j'ai beaucoup dû répondre de la position d'où je parle. Je souhaite désormais avoir une approche plus pragmatique. ¹ »

Cette logique de rentabilité et « ces critères froids » que prônent certains partenaires se défendent difficilement, mais ces conditions prévaudront tant que les États africains continueront de fuir leur responsabilité dans la promotion des arts et de la culture. L'alternative à ces financements aux goûts de « cadeaux empoisonnés » ne pourrait venir que d'une prise de conscience des décideurs africains qui feraient du développement des arts et de la culture une priorité nationale. Cela est un impératif dans un contexte mondial où les pays développés les plus libéraux se positionnent dans une logique de présence continue de l'État dans le financement de la culture.

Avec les festivals et structures de formation en arts vivants se développe un marché des arts du spectacle au Burkina Faso. Certes, un marché en constitution qui n'épouse pas la logique des structures marchandes traditionnelles, mais qui possède ses acteurs et ses réalités. Les éléments constitutifs de ce marché des arts sont les artistes créateurs, le public des festivals et des structures de formation, les offres de spectacles et de formation. Les transactions fonctionnent sur la base de contrat dont la valeur n'est pas toujours financière mais plutôt sociale, en ce qu'il permet d'entrevoir des perspectives de rencontres et de partage. Analyser chaque composante de ce marché du spectacle permettrait de prendre la mesure de sa dimension réelle et de sa contribution au développement du pays.

Transformer les festivals en des marchés des arts du spectacle tels que cela s'observe ailleurs suppose une réorientation de leurs objectifs et de leur

¹ *Africultures* n°9 de Janvier-Mars 2007, p.129.

structure organisationnelle. Mais la question qui se pose est la suivante : ce type de marché ne constitue-t-il pas un risque pour les arts et la culture ? La recherche absolue du gain et l'accumulation des richesses sans un système efficace de redistribution sociale n'ont-elles pas montré leurs limites dans la quête d'un développement durable et dans la préservation de l'équilibre social ?

Mais, si la loi du marché est un risque pour la survie du spectacle vivant en Afrique, comment garantir aux arts les moyens de leur autonomie et partant, de leur pérennisation ? En mettant au premier plan l'intérêt social, les festivals et structures de formation au Burkina Faso ne proposent-ils pas une forme d'économie des arts vivants adaptée au contexte local, «une économie sociale des arts vivants » ?

2. PROCESSUS DE STRUCTURATION D'UNE ÉCONOMIE LOCALE DES ARTS VIVANTS AU BURKINA FASO

Dans le marché des arts vivants en construction dans l'univers culturel burkinabè se développe une économie locale des arts avec comme spécificités la prise en compte de l'intérêt humain et la préservation des valeurs artistiques et culturelles. Mais, la formation de cette économie de la culture et des arts se bute contre plusieurs difficultés dont les plus perceptibles sont les difficultés structurelles du spectacle vivant au Burkina Faso, ainsi que les difficultés matérielles et financières dont l'absence d'autonomie financière. La faible présence de l'État et l'absence de régulation qui en découle constituent un risque pour la préservation des valeurs et des spécificités du secteur des arts vivants. Cette situation est une des causes du développement d'une économie des arts vivants qui semble mieux adaptée aux réalités socio-économiques du pays.

2.1. Les contraintes liées à la structuration d'une économie des arts vivants au Burkina Faso

Les principes de rentabilité, de déréglementation, de concurrence ou de compétition du marché traditionnel sont à considérer avec beaucoup de prudence dans le secteur burkinabè des arts vivants car, pour les artistes comme pour le public, les créations, l'offre de formation, les transactions ou l'emploi, dans ce secteur, ne peuvent être gouvernés par la seule loi de l'économie de marché. Ces éléments portent en eux des valeurs esthétiques et des charges affectives qui en font plus des actes sociaux que des rapports commerciaux. L'engrenage des financements extérieurs et les risques encourus exigent un changement d'attitude de l'administration culturelle nationale vis-à-vis des arts du spectacle vivant. En effet, indépendamment du fort degré d'incertitude qui accompagne la mobilisation de ce financement, il se pose un problème d'influence et d'authenticité du contenu des œuvres produites avec un financement non maîtrisable.

Ces contraintes sont doublées de difficultés liées à l'insuffisance de structures d'accompagnement (transport, hôtellerie, restauration) dans certaines localités, et à la faiblesse de la qualité des infrastructures malgré une évolution notable avec l'édification d'espaces culturels privés nationaux (ECG, ATB, CITO, etc.).

En plus de cela, la faiblesse de la structuration des acteurs culturels, malgré les diverses tentatives de regroupement, est un fait limitatif des efforts vers la consolidation d'un marché local des arts vivants. Les structures fédératives des corps d'artistes telles que la Fédération Nationale de Théâtre ou la Fédération Nationale des Festivals et Manifestations Culturelles du Burkina Faso, créées sous l'impulsion du PSIC n'ont jamais fonctionné de façon satisfaisante. Aussi, la faible qualification des ressources humaines, l'absence

d'un statut juridique pour les artistes, le coût élevé de l'accès aux médias, le manque d'une fiscalité favorable aux arts, les difficultés de mobilité des artistes et des produits artistiques rendent-ils la situation encore plus critique comme le constate l'analyse suivante : « *En ce qui concerne le marché local, force est de constater sa très grande faiblesse à cause de l'inexistence d'une véritable économie du spectacle dans les deux domaines cités. Cette réalité résulte de plusieurs facteurs au nombre desquels l'insuffisance ou la faiblesse des publics payants ; l'absence de politique publique favorisant l'émergence d'une économie culturelle ; l'étroitesse des marchés locaux ; l'absence de moyens structurels de promotion et de diffusion en Afrique ; la faiblesse et l'insuffisance des réseaux professionnels culturels ; l'absence ou l'insuffisance des échanges culturels entre les pays du Sud ; le coût prohibitif des transports sur le continent, etc. Le corollaire d'un tel tableau est une faible circulation des biens, des services et des créateurs sur le continent, donc de faibles revenus*¹ ».

Ce diagnostic, bien que discutable en certains points, rend compte du contexte particulièrement difficile dans lequel se forme le marché des arts vivants au Burkina Faso. En effet, des contraintes intérieures accentuées par l'inexistence d'un environnement sous-régional favorable rendent difficiles la structuration d'un marché classique des arts vivants et le développement d'une économie de la culture.

Les difficultés sont réelles certes mais, au regard des enjeux actuels du développement d'une économie des arts vivants pour des pays comme le Burkina Faso, une action conséquente s'impose pour créer les bases d'un équilibre du secteur culturel et renforcer les assises structurelles du marché.

¹ BERCOF, *Op. cit.*, p.138

2.2. Les enjeux d'une économie des arts vivants au Burkina Faso

Les progrès réalisés par le secteur culturel montrent que les produits et biens culturels sont au centre de l'activité économique mondiale où, plus que la technologie ou tout autre produit, c'est la créativité qui va, au cours des années à venir, imposer son rythme au marché. Cette vision est partagée par des analystes comme Paul D. Shafer¹, qui prédisent un monde mouvant d'une hégémonie économique vers un monde culturel. Mais quels peuvent être les enjeux d'une telle évolution du monde pour les arts et la culture au Burkina Faso?

Sur le plan économique, il s'agit de faire de cette économie de la culture le moteur du dynamisme économique en développant des initiatives novatrices permettant de résister à l'hégémonisme des grandes puissances économiques.

Au niveau culturel, les États comme le Burkina Faso doivent, par la mise en œuvre de politiques culturelles pertinentes, favoriser le développement d'une culture préservée des pillages et des dévoiements pour en faire une valeur de référence. Préserver les riches patrimoines culturels et artistiques des pays économiquement sous-développés face à la globalisation de l'économie mondiale qui comporte un énorme risque de standardisation de la créativité est un défi majeur.

L'enjeu social consiste à promouvoir le secteur culturel, pour qu'il participe pleinement au maintien de la cohésion sociale, de la liberté et de la stabilité, facteurs indispensables au développement économique et politique du pays. L'action doit viser à développer une politique d'authenticité et

¹ Directeur de The World Culture Project, Paul D. Shafer a travaillé pour l'Ontario Arts Council de 1967 à 1970. Il est spécialiste des arts et de la culture et auteur de nombreux travaux dans le champ culturel dont un article intitulé *The arts, culture and life* dans lequel il soutient que « les arts sont la clé de la culture et la culture, la clé de la vie »

d'innovation permettant de préserver le patrimoine culturel national dans un contexte marqué par la mondialisation.

En somme, l'enjeu fondamental pour nos pays est de pouvoir prendre des initiatives leur permettant de jouer un rôle de premier plan dans ce nouveau monde qui se dessine. Les arts et la culture constituent, dans cette perspective, des moyens d'action pouvant contribuer à la construction d'une identité culturelle forte, indispensable à la promotion de nos valeurs et au renforcement du dialogue interculturel dans le respect de la diversité culturelle. Mais comment les arts vivants pourront-ils permettre à un pays comme le Burkina Faso de saisir les opportunités qu'offre ce nouvel élan de la culture et de la créativité pour se forger une place de choix dans le monde ?

Il s'agira de créer les conditions de l'émergence d'une économie des arts vivants en donnant aux arts et à la culture les moyens de jouer pleinement leur fonction de moteur de développement socio-économique. Il faudra pour cela, travailler à « *définir une méthodologie des événements culturels africains qui, tout en intégrant les réalités sociologiques locales, respectent les caractéristiques d'un événement culturel international en terme de professionnalisation (localisation, périodicité, organisation, médiatisation, réception, inscription dans l'espace public international)¹ ». Mais, dans cette quête, il y a lieu de prendre garde à ce que l'exploitation des richesses culturelles africaines ne se fasse au détriment des populations.*

Dans cette logique, les chances de réussite de l'Afrique ne résident ni dans le mimétisme, ni dans la passivité, mais dans l'adoption d'une attitude engagée qui parte des potentialités culturelles propres au continent pour se structurer en forme originale de conquête des marchés selon une vision nouvelle des rapports

¹ Revue Africultures n°9 de Janvier-Mars 2007. *Les cultures africaines sont-elles à vendre ? Richesses artistiques et développement économique*. Paris : L'Harmattan, 2007, p.50

entre arts, culture et marché, car « *s'agissant d'un vrai développement, il faudrait le poser en termes alternatifs, pas en termes répétitifs et mimétiques. Il y a des choses qui sont, qui doivent être au-dessus et en dehors du marché*¹ ».

Il est indéniable que, contrairement aux vœux de certains « partenaires de la culture africaine », toutes les ressources culturelles d'un peuple ne peuvent pas être portées à l'étalage public. Les arts vivants font intégralement partie de ces valeurs qui ne peuvent être « vendues » sans réserve. Les expériences malheureuses de pillage des objets d'art africains, avec la complicité de prétendus « chercheurs », sont là pour rappeler que lorsque les moyens politiques, économiques et juridiques d'une réelle promotion de la culture ne sont pas réunis, le risque de dévoiement qu'elle court à se porter sur le marché mondial est très grand. C'est pour cette raison que la réflexion sur les moyens et les formes de mise en marche d'une économie de la culture dans nos pays doit être permanente et bien menée, afin de parvenir à des conclusions pertinentes. Sans cela, les populations africaines seront très vite dépossédées des richesses culturelles qui font leur fierté actuellement.

Les pouvoirs publics ont un rôle capital à jouer pour une véritable promotion des arts et de la culture. Mais il ne s'agit point d'un retour à « l'État-providence », qui ne correspond plus aux réalités actuelles du monde, ni d'une persévérance dans la politique de désengagement de l'État des secteurs socioculturels. Au regard des enjeux actuels du développement des échanges artistiques dans le monde, une telle attitude serait suicidaire, parce qu'elle compromettrait les chances de valorisation des patrimoines et des productions artistiques de nos pays.

¹ Joseph Ki-Zerbo. *Op cit*, p.156

L'intervention souhaitée de l'État ne doit pas se lire comme une aumône faite aux artistes et aux arts, mais comme l'accomplissement de son devoir régalien de garant de l'identité culturelle et de la souveraineté nationale. Pour mémoire, rappelons que plusieurs pays européens subventionnent et protègent leurs arts sous des formes multiples. L'« exception culturelle française » en est un exemple.

Dans un tel contexte, un pays comme le Burkina Faso ne devrait-il pas repenser son rôle dans l'action de développement des arts ? L'État ne devrait-il pas subventionner les arts comme il le fait pour les partis politiques, le football et la presse privée ?

Il est vrai que la subvention n'est pas la panacée et elle n'est pas non plus la seule forme d'appui que l'État peut apporter aux arts et à la culture. Mais, dans le contexte actuel marqué par une crise du financement du secteur, ce soutien semble indispensable pour offrir à l'activité artistique les ressources nécessaires à son édification. C'est bien connu que la subvention n'a pas que des avantages. Elle peut être aliénante. C'est pour cette raison qu'elle devrait venir en appui et ne pas se substituer aux autres sources de financement qui existent. Elle permettrait, dans ce cas, de donner aux arts et à la culture les moyens de jouer pleinement leur rôle d'utilité publique.

Le débat sur l'existence d'une économie de la culture en Afrique a évolué au cours de ces dernières années, passant de la négation absolue à la reconnaissance de l'existence d'une diversité d'économies du secteur de la culture. Si cette constatation a quelque chose de vrai, qu'en est-il exactement du cas spécifique du Burkina Faso ?

Même si le secteur n'est pas parfaitement structuré, il existe et son développement, au cours de ces dernières années, montre que l'économie du

secteur culturel est une réalité qui a besoin de se consolider. Cette économie s'inscrit, dans une certaine mesure, dans la logique de « l'économie sociale » qui vise, par une redéfinition du lien entre le social et les finalités de l'échange économique, à corriger les effets pervers de l'économie marchande et à rendre les échanges économiques plus humains.

Cette économie locale de la culture, qui est une entreprise hautement humaine, prend la forme de ce qu'il conviendrait de désigner sous le concept d'« économie sociale de la culture » ou plus spécifiquement, d'« économie sociale des arts vivants ». Une pratique qui est le résultat de l'action conjuguée des pouvoirs publics, des opérateurs privés et des partenaires financiers (locaux et extérieurs). Une action inclusive, construite dans une synergie d'actions, et qui ferait de cette « économie sociale des arts vivants » une alternative au marché libéral.

2.3. « L'économie sociale des arts vivants » : une alternative au marché libéral

Qu'entendons-nous exactement par « économie sociale des arts vivants » et de quoi procède-t-elle ?

L'« économie sociale des arts vivants », ici, relève d'échanges non marchands c'est-à-dire d'une pratique économique fondée sur la valorisation de l'humain et non la recherche absolue du profit financier. Inspiré de la socio-économie et de l'économie sociale, ce concept se veut une expression de la spécificité de l'activité artistique au Burkina Faso dont la finalité n'est pas de produire des recettes à tout prix.

L'« économie sociale des arts vivants » découle de la socio-économie des arts vivants et s'intéresse particulièrement à la manière dont la culture peut

redessiner une nouvelle vision de l'économie qui ne serait pas orientée vers le marché libéral et dont la finalité serait la promotion de l'humain.

Analysant le concept de l'économie sociale, Jacques Défourny et Patrick Develtere¹ montrent qu'il existe deux façons complémentaires de l'appréhender.

La première est une approche institutionnelle qui prend en compte les entreprises coopératives, les mutualités et les associations produisant des biens et services dans le domaine culturel, social, dans la formation et la coopération au développement.

La seconde approche, plus normative, s'attache à relever les points communs à l'ensemble des organisations d'économie sociale. Les formes d'organisation interne qu'elles adoptent et la finalité des activités qu'elles mènent permettent de les identifier.

L'accent est mis, dans toutes ces approches, sur la nécessité pour les associations relevant de ce tiers secteur de ne pas faire de la rentabilité économique leur cheval de bataille.

Pour Défourny et Develtere, l'économie sociale plonge ses racines dans le fond des âges et les formes les plus anciennes de l'organisation humaine. En cela ses principes fondamentaux la rapprochent de l'organisation de la société traditionnelle au Burkina Faso où la vie en communauté est la règle générale.

L'évolution de l'économie sociale est intimement liée à la liberté d'association. Pluraliste, sa forme moderne est au carrefour de plusieurs courants de pensée. L'économie sociale s'est développée au 19^e et 20^e siècles. Elle a concerné surtout le secteur des entreprises coopératives avant de se

¹ Jacques Défourny, Patrick Develtere, Bénédicte Fonteneau (Éds). *L'économie sociale au Nord et au Sud*. Paris, Bruxelles : De Boeck et Larcier, 1999.

diversifier pour prendre en compte différents secteurs dont le domaine des arts vivants. L'économie sociale, dans ses fondements juridiques, renvoie à la coopérative ou aux structures institutionnelles qui s'y apparentent (mutuelles et associations).

C'est dans le même sens que s'inscrit la théorie du « *Non Profit organization* » ou association à but non lucratif développée par L.Salamon et H.Anheier¹ de l'Université Johns Hopkins, qui considèrent que les associations de l'économie sociale sont celles qui ne réalisent pas et ne distribuent pas des profits à leurs membres. Ces associations doivent, en outre, disposer d'une personnalité juridique, relever du secteur privé, être indépendantes dans leur fonctionnement, leurs membres doivent y adhérer librement et le bénévolat doit y être accepté. Partant de cette définition des caractéristiques de ces associations, les chercheurs de Johns Hopkins University vont identifier douze domaines d'activités parmi lesquels les activités culturelles et récréatives.

Les festivals et les structures de formation d'arts vivants du Burkina Faso réunissent toutes les conditions permettant de les classer parmi les associations de l'économie sociale. Ce sont des activités associatives ouvertes à tous et le bénévolat y est encouragé, surtout dans l'organisation des manifestations culturelles. Associations relevant de la société civile, elles sont reconnues par la constitution, promulguée le 11 juin 1991, qui garantit les libertés de croyance, de manifestation, d'entreprise et d'association au Burkina Faso. Elles sont régies par les dispositions la loi n°10/92/ADP du 15 décembre 1992, portant liberté d'association au Burkina Faso et se caractérisent par leur indépendance vis-à-vis des pouvoirs publics. Leur mode d'organisation, leur statut juridique, leur

¹ Lester Salamon et Helmut Anheier. *The Emerging Nonprofit Sector*. Manchester, New York : Johns Hopkins Univ. Press, 1996.

fonctionnement interne ainsi que leur finalité les placent au cœur de l'économie sociale.

Un des atouts des arts et la culture au Burkina Faso est la liberté d'expression et d'action dont ils ont toujours disposé et qui a été à la base de leur développement. En effet, malgré un environnement socio-économique caractérisé par l'absence de subventions publiques et un état de pauvreté avancé des populations, les arts et la culture, grâce à cette liberté, se distinguent par leur créativité et leur capacité d'adaptation aux conditions les plus hostiles. C'est ce qui constitue incontestablement leur force et qui a permis que se développe en marge de la politique libérale de l'Etat, une politique plus sociale, portée par la société civile culturelle.

L'économie sociale n'exclut pas, de facto, le profit, mais n'en fait pas l'élément sine qua non de l'activité humaine. Le profit est le bienvenu s'il ne remet pas en cause l'humain, s'il ne considère pas l'accumulation de richesses comme une finalité. Ce profit peut être un apport important s'il est redistribué de façon à ce qu'il contribue au développement humain.

Cette vision de l'économique s'apparente au système d'organisation de la société traditionnelle dans laquelle le partage et la solidarité sont promus. Par exemple, chez les Lobi¹ où la liberté et la dignité sont des valeurs suprêmes, l'accumulation de richesses par un individu n'est pas bien perçue. L'organisation sociale mise en place œuvre à éviter une telle dérive qui peut engendrer une privation de liberté pour certains membres de la communauté.

¹ Les Lobi sont une communauté vivant au sud-ouest du Burkina Faso, à cheval entre ce pays, le Ghana et la Côte-d'Ivoire. Dans cette communauté, l'héritage des biens matériels ne se fait pas de père en fils. Exception faite des droits d'usage sur la terre, les maisons et les fétiches, les avoirs (mil, bétail, argent) reviennent de droit aux neveux par la ligne matrilinéaire. Nul ne peut prétendre être à l'abri du besoin en comptant uniquement sur les possessions de son père. Une façon d'inviter chaque membre de la communauté mais aussi chaque génération à fournir les efforts nécessaires à la régénération de la société.

L'économie sociale peut également permettre de voir qu'il est bien possible de s'investir dans un domaine porteur de biens autres que financiers. Dans cette perspective nouvelle, il ne s'agit plus de se contenter d'une réforme du marché traditionnel en appelant à sa régulation, mais plutôt d'opérer un bouleversement radical en basculant sur un modèle nouveau d'échanges dans lesquels le bien-être social¹ constitue la finalité de l'action.

En confinant les activités culturelles dans une logique d'analyse qui ne considère que les coûts de revient et les bénéfices réalisés par opération, le risque de ne pouvoir saisir, de manière exhaustive, leur contribution à l'économie est quasi certain. L'analyse serait du même coup biaisée, parce que l'intérêt et les objectifs se situent ailleurs que dans les performances économiques. Il est donc essentiel que tous les paramètres soient pris en compte dans l'analyse des activités telles que les festivals et les structures de formation en arts vivants qui s'inscrivent, au Burkina Faso, dans une logique d'« économie sociale des arts vivants ».

Les festivals et structures de formation en arts vivants au Burkina Faso sont des associations à but non lucratif, productrices de biens collectifs non marchands et qui sont au service de toute la société. Cela est inscrit dans leurs textes fondamentaux. Ils sont des associations d'intérêt public dont les principaux animateurs sont les artistes intervenant surtout comme bénévoles.

En effet, les premiers responsables des festivals et des structures de formation du Burkina Faso ne font généralement pas partie du personnel salarié de ces structures. Leur rôle de responsable d'association en fait des bénévoles bien qu'ils soient des acteurs permanents dans la plupart des cas.

¹ Nous entendons par bien-être social, les conditions favorables à la satisfaction des besoins fondamentaux de l'homme (se nourrir, se vêtir, se soigner, assurer l'éducation des enfants, vivre dans la liberté et la sécurité).

Tout comme les associations de l'économie sociale, les festivals et structures de formation en arts vivants n'ont pas pour vocation de distribuer des profits financiers à leurs membres. Les revenus qu'ils génèrent par le travail artistique ou par les activités annexes (hébergement, restauration, prestation de services, foires marchandes, etc.) sont réinvestis dans les activités artistiques.

Le cadre de l'économie de marché n'est pas propice au développement des arts vivants, en ce sens qu'il contient un risque pour l'activité culturelle. Le caractère mercantile et la logique de la rentabilité absolue qui le caractérisent sont loin de convenir à une économie des arts dans un contexte où le fait culturel est d'abord et avant tout un fait social. C'est pour cette raison que, consciemment ou instinctivement, les festivals et structures de formation contribuent à développer une forme de marché des arts dans lequel les objectifs sociaux priment sur le commercial et la rentabilité financière, bien qu'ils n'excluent pas la possibilité de produire des ressources financières.

En effet, pour contourner la contrainte des coûts et dans le but de réduire leur dépendance financière, les responsables des festivals et des structures de formation au Burkina Faso développent de plus en plus des activités annexes qui viennent en soutien à l'activité culturelle : il s'agit de l'hôtellerie et de la restauration développées par des structures comme le CDC promoteur de Dialogues de Corps, l'Espace Gambidi organisateur du FITMO/FAB ou l'ATB initiateur du FITD et des foires marchandes présentes maintenant à chaque édition des NAK et du FESTIMA.

Les ressources générées par ces activités non artistiques permettent aux festivals de renforcer leur capacité « redistributive » et d'assurer des dépenses, telles que les forfaits versés aux bénévoles engagés dans l'organisation. Elles leur permettent également de couvrir certains frais sociaux, comme ceux de la

santé ou de l'assurance, que les financements ciblés des partenaires ne prennent pas en compte.

Au Burkina Faso, les festivals et structures de formation en arts vivants sont des initiatives d'associations à but non lucratif qui s'inscrivent dans une démarche de promotion culturelle et de partage de gains par une redistribution à large échelle des retombées économiques. De plus en plus, ces activités, organisées essentiellement par le travail bénévole, prennent un caractère d'entreprise de solidarité et de partage. C'est le cas par exemple du CFRAV qui, sans aucune subvention de l'État, fait œuvre de service public en formant des stagiaires dont la participation au financement de leur formation (100 000 francs CFA comme frais de scolarité par an) correspond au douzième du coût réel de cette formation. En outre, ces artistes n'ont aucun engagement post formation avec cette structure. En principe, il n'y a que l'État, qui prélève des impôts et qui utilise l'argent du contribuable, qui devrait pouvoir se permettre une telle générosité. Mais, la logique économique n'est pas le maître mot dans le secteur des arts vivants au Burkina Faso et les acteurs le savent bien. Le plus souvent, c'est l'espoir d'une reconnaissance internationale et d'une promotion personnelle qui décident les artistes à accepter certains contrats qui ne rapportent pas grande chose en termes de gain économique.

Dans l'échange artistique, le produit n'est pas payé au prorata de sa valeur intrinsèque ni à celui du degré de satisfaction qu'il procure. Lorsque le montant proposé suffit à assurer les dépenses liées aux besoins de diffusion, les artistes l'acceptent même s'ils n'en tirent pas un profit financier. Ils ne sont pas engagés dans une logique marchande.

Les festivals et structures de formation au Burkina Faso n'ont pas une orientation commerciale, même si le caractère commercial n'est pas absent de l'événement. Les modalités de négociation des contrats, les rapports entre les

acteurs, les objectifs de ces manifestations, le comportement des organisateurs, qui choisissent d'offrir des spectacles gratuits au public plutôt que les « vendre », l'implication des bénévoles, la grande place occupée par l'affectif dans les relations entre les acteurs du marché, montrent que ces manifestations ont un profil social plutôt que commercial. Cela s'observe dans leur comportement mais aussi dans leur fondement car elles sont les produits d'associations à but non lucratif.

La structure et le rythme du marché des festivals et des structures de formation d'arts vivants au Burkina Faso s'inscrivent dans une logique d'échanges, différente de celle à laquelle l'on est habitué dans l'économie libérale.

L'économie des festivals et structures de formation d'arts vivants au Burkina Faso relève d'échanges non marchands, c'est-à-dire d'une pratique économique dans laquelle l'avoir constitue un moyen et non une fin. Elle s'inscrit de ce fait au cœur de l'économie sociale et prend la forme d'une « économie sociale des arts vivants ».

Elle procède d'une logique selon laquelle l'économie doit être au service de l'humain et la répartition des gains doit primer sur la recherche de la fortune. Cette économie comprend à la fois des activités non marchandes et des activités marchandes dont l'activité commerciale est au service de l'objet social. L'économie des arts vivants, telle qu'elle se passe de nos jours au Burkina Faso, correspond à cette approche de l'économie sociale. Le plus souvent, les termes financiers du contrat de spectacle ne font pas l'objet de difficiles négociations. Les artistes et les structures sollicités répondent favorablement, dès lors qu'il y a un minimum à gagner. Les attentes sont plus portées sur les possibilités de diffusion qui leurs sont offertes plutôt que sur le gain financier. L'intérêt social

est mis en avant, contrairement au marché traditionnel dans lequel l'acceptation du contrat est conditionnée par le profit financier.

Le choix des festivals tels que le FITMO, les NAK et YELEEN, de travailler avec les grands groupes (plus de 100 organisateurs par édition) s'explique par le besoin d'impliquer une bonne partie des résidents, qui souhaitent, bénévolement, participer à l'organisation de la manifestation. Cela facilite, du même coup, l'appropriation de l'évènement par les populations locales.

L'« économie sociale des arts vivants » au Burkina Faso est le résultat de l'engagement des acteurs culturels à assurer une existence des arts dans un contexte marqué par une faiblesse du secteur économique privé et un désengagement de l'État. Guidés dans un premier temps par leur passion, ils se retrouvent ensuite dans la logique d'un engagement moral à remplir envers la société. Leur but est d'assurer l'existence des arts et des artistes par une affirmation de leur présence et la diffusion des œuvres dans la société. Leur action est soutenue, essentiellement, par un sentiment fort d'utilité sociale. Les activités artistiques constituent en cela un prolongement de la vie communautaire, où chaque acteur (artiste, artisan, agriculteur, etc.) constitue un maillon indispensable de la chaîne sociale.

Les festivals et les structures de formation en arts vivants au Burkina Faso s'inscrivent dans la ligne des associations qui les ont générés. Leurs objectifs et leurs réalisations sont convergentes et participent à l'atteinte d'une finalité sociale qui est d'assurer le développement harmonieux de la collectivité.

Au terme de ce parcours, nous retenons que l'un des apports majeurs des festivals et structures de formation en arts vivants au développement socio-économique du Burkina Faso est leur contribution à l'émergence d'une

« économie sociale des arts vivants ». Leur démarche se fonde sur le principe qu'il faut nécessairement un équilibre, une adéquation entre progrès économique et bien-être social. Il est bien vrai que les créateurs de spectacles veulent légitimement accéder à un marché dans lequel ils pourront tirer meilleure partie de leurs créations et de leur créativité, mais il faut reconnaître qu'ils ne semblent pas disposés à s'engager dans une logique de rentabilité absolue. L'analyse des objectifs des différentes manifestations et structures artistiques montrent clairement qu'en dehors du FITMO/FAB qui souhaite « *créer un marché des arts et du spectacle, non seulement pour les promoteurs africains, mais aussi, pour ceux des autres parties du monde*¹ », tous les autres festivals et structures de formation se limitent à des objectifs relevant du domaine social.

L'objectif économique, même lorsqu'il est présent, est justifié par le besoin social et non la volonté d'accumuler des richesses comme cela se passe dans le marché économique global ; un marché face auquel « l'économie sociale des arts vivants » pourrait se poser comme une alternative crédible dans le contexte burkinabè en particulier et africain en général.

Dans la perspective du développement d'une économie sociale de la culture au Burkina Faso, l'État pourrait prendre en charge les investissements en matière d'infrastructures et laisser aux acteurs culturels le soin de les valoriser et d'en faire des structures de développement dont l'action contribuera à la réduction du chômage et de la pauvreté dans le pays.

Les festivals et structures de formation ont développé des activités économiques qui leur permettent de contribuer à leur fonctionnement quotidien, mais ces ressources ne suffisent pas pour développer une solide économie de la

¹ FITMO, *Rapport de mise en oeuvre du Festival Internationale de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO/FAB)*, Ouagadougou, 2007.

culture fut-elle sociale. La nécessité d'un soutien à la fois de l'État central, des collectivités locales et des opérateurs culturels privés est indéniable.

L'État devrait, sans se substituer aux opérateurs culturels, créer les conditions d'une véritable émergence de l'économie sociale de la culture en intervenant au niveau des investissements, des équipements, de la formation, de la réglementation. La disponibilité d'infrastructures techniquement viables et l'existence de ressources humaines, matérielles et financières de qualité renforceront l'efficacité des festivals et des structures de formation en arts vivants.

L'action publique viserait ensuite à développer les outils d'évaluation et de collecte des données statistiques sur la culture, permettant de renforcer l'économie locale de la culture qui pourrait ainsi composer avec le marché international sans courir le risque de se dénaturer.

La problématique actuelle de l'économie de la culture en Afrique se présente sous la forme d'un débat bipolaire. D'un côté, ceux qui sont convaincus qu'un investissement dans les industries culturelles suffit à permettre à la culture africaine de trouver sa place dans le marché mondial et de l'autre, ceux qui pensent qu'en plus de l'investissement il faut donner aux arts et à la culture africaine une identité qui tienne compte des réalités socioculturelles et qui placerait la culture à un degré supérieur dans les transactions. La seconde tendance cherche à montrer que l'argent seul ne suffit pas et il faut en prendre conscience.

Faut-il à tout prix s'adapter au rythme du marché global ou chercher à lui opposer une démarche différente, fondée sur l'existant et qui se poserait comme une alternative à ce marché ? Les pays africains sont-ils en mesure d'opérer un choix à ce niveau ?

Ces questions nous interpellent tous (acteurs culturels, décideurs politiques, chercheurs, etc.), dans un contexte mondial marqué par une montée en puissance de la pensée selon laquelle ce sont uniquement les industries culturelles et le marché traditionnel qui constituent la voie de salut pour les arts et la culture en Afrique.

La contribution des arts et de la culture au développement ne doit pas être évaluée sur le seul critère de la rentabilité financière. Les associations culturelles sont des acteurs économiques pourvoyeurs d'emplois, de devises et de cohésion sociale. Dans la mesure où elles apprennent aux citoyens à bien penser, à avoir un regard correct et une analyse objective sur des problèmes de société, elles constituent des facteurs incontournables dans la quête d'un développement socio-économique durable. Leur renforcement permettra de réaliser une productivité et des revenus importants sans qu'elles ne deviennent obligatoirement des entreprises de l'économie de marché.

En guise de conclusion partielle, nous notons qu'au Burkina Faso, l'économie des arts vivants prend de plus en plus une allure d'« économie sociale des arts vivants ». C'est une nouvelle perspective riche d'espoir et de créativité pour les concepteurs et les gestionnaires des politiques de développement. En effet, cette vision de l'économie pourrait être inspiratrice des politiques nationales de développement. Des politiques qui s'inscriraient dans une démarche cohérente articulant l'économique, le social et le culturel. L'« économie sociale des arts vivants » se situe naturellement dans ce troisième secteur qui investit un domaine complètement différent de celui du marché

classique et dans lequel l'intervention de l'État est réduite. Elle est une approche qui ne rejette ni l'existence d'un marché, ni les échanges monétaires, mais souhaite les inscrire dans une synergie d'actions qui place le social au centre de ses préoccupations.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

CONCLUSION GÉNÉRALE

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Ce travail de recherche s'est intéressé à la contribution des festivals et des structures de formation d'arts vivants au développement socio-économique du Burkina Faso. Il a utilisé, d'une part, une analyse de documents d'archives des festivals et des structures de formation et, d'autre part, une consultation élargie des acteurs du milieu des arts et de la culture. Il a été mené, par entrevues individuelles ou par administration de questionnaires, auprès de responsables de festivals, de structures de formation, de festivaliers nationaux et étrangers, de stagiaires de structures de formation, de cadres du ministère en charge de la culture et auprès du public des festivals. L'enquête a couvert les domaines artistiques du théâtre, de la danse contemporaine, de la musique moderne et traditionnelle, du conte et des masques.

L'explosion du phénomène festivalier au Burkina Faso se situe entre 1988 et 2008, période au cours de laquelle plus de soixante festivals ont été créés. Les structures de formation, elles, sont relativement plus récentes et ont connu un développement moins important. Excepté l'Institut National de Formation Artistique et Culturelle (INAFAC) dont la première formule date de 1985, les autres centres ou écoles de formation ont été créés à la fin des années 1990 et au début des années 2000.

La transformation du paysage culturel national a engendré, dans le contexte spécifique du Burkina Faso, une problématique nouvelle qui est celle de l'impact des arts vivants sur le développement du pays. Si les uns ne voient dans ces manifestations artistiques que des pratiques de loisirs, marginales à la limite, d'autres, par contre, sont convaincus qu'elles ont un rôle socio-économique qui transcende la fonction de divertissement. Dès lors, ce champ présente un intérêt certain pour la recherche scientifique qui ne peut se satisfaire de présupposés ou de simples spéculations.

Ce travail de recherche dont le but est de montrer la contribution des festivals et des structures de formation en arts vivants au développement du Burkina Faso a utilisé des méthodes d'analyse éprouvées par la sociologie, l'économie et la socio-économie des arts et de la culture.

Structurée en trois parties, il s'est intéressé tour à tour, au contexte socio-économique qui a vu naître et se développer les festivals et les structures de formation, à l'analyse descriptive des festivals et structures de formation au Burkina Faso et enfin, à l'évaluation de l'impact socio-économique de ces activités artistiques sur le développement du pays.

La première partie a montré que l'environnement socio-économique et politique du Burkina Faso est marqué par un ensemble de conditions peu propices à l'épanouissement des festivals et des structures de formation d'arts vivants. En effet, de cette recherche, il ressort que les difficiles conditions sociales et économiques ne favorisent ni un investissement dans les arts, ni une pleine participation des populations à la promotion artistique et culturelle du pays. Ce travail a également révélé le caractère inadapté des politiques nationales, qui font très peu cas des arts et de la culture, en matière de développement socio-économique.

Pour que les arts puissent contribuer efficacement au développement, il faut qu'ils connaissent eux-mêmes un niveau de développement satisfaisant. Qu'en est-il exactement dans le cas du Burkina Faso où l'environnement ne semble pas favorable à leur épanouissement?

C'est cette interrogation qui a orienté l'analyse dans la seconde partie du travail. Une partie qui s'est appesantie sur les spécificités des festivals et structures de formation dans le contexte burkinabè. Elle a permis de comprendre que, malgré des conditions socio-économiques peu favorables, les festivals et les structures de formation en arts vivants ont connu un développement notable au

cours de la dernière décennie. De nombreux festivals ont été créés et parmi ceux qui existaient auparavant, beaucoup se sont consolidés.

Les festivals et les structures de formation sont des activités d'intérêt public. Malheureusement, ils rencontrent d'énormes difficultés qui menacent de compromettre leur pérennité. Ces difficultés s'obsevent à la fois au niveau de la structuration interne de ces activités que dans leur impossibilité à disposer des ressources nécessaires à la réalisation des projets artistiques. En effet, leur très grande dépendance du financement extérieur est une limite sérieuse car il suffit qu'un partenaire important se retire pour que l'activité soit compromise. Cette éventualité est d'autant plus plausible que les financements extérieurs s'amenuisent d'année en année alors qu'il n'existe pas, au plan intérieur, de sources alternatives suffisantes de financement. La faiblesse de l'autofinancement et du financement des partenaires locaux, ainsi que l'absence d'une politique d'accompagnement de l'État, ne poussent pas à l'optimisme. La décision du promoteur du FITD d'arrêter l'organisation du festival après l'édition de 2010 est un exemple éloquent. Seuls des financements de type institutionnel pourraient garantir une relative stabilité aux festivals et structures de formation.

Ce qui permet à certains festivals internationaux de continuer à exister au Burkina Faso après deux décennies d'activités c'est, avant tout, la confiance des partenaires internationaux, la notoriété grandissante des manifestations au fil des années et la qualité des produits de la formation artistique. En outre, ils ont su adapter leur programmation aux exigences des partenaires financiers et à la demande du public. C'est dans ce sens que certains festivals annuels ont mué en biennales et que d'autres manifestations spécialisées ont décidé de s'ouvrir aux autres arts. Cette adaptation a également été matérialisée par la décision d'aller

vers le public des villes et des campagnes par une déconcentration et une décentralisation des activités festivières.

Ces efforts et cette ingéniosité des promoteurs de festivals leur ont permis de contourner les difficultés pour assurer la continuité de leur activité. Mais, cela sera-t-il toujours possible dans un monde qui se globalise de plus en plus et où les financements internationaux sont de plus en plus orientés vers les activités jugées plus conformes au goût des bailleurs ? Quelles perspectives pourraient être développées pour assurer la survie et l'épanouissement de ces activités artistiques, utiles, à plus d'un titre, au pays ?

Ces questions pourraient trouver leurs réponses dans un ferme engagement des autorités à donner à ces activités les ressources dont elles ont besoin pour forger leur autonomie et jouer pleinement leur rôle de vecteurs d'un développement intégral. Cela devrait passer par une analyse des conditions à mettre en œuvre pour assurer une bonne intervention des institutions publiques et un bon usage des moyens qui seraient alloués aux festivals et structures de formation.

En révélant les forces et les faiblesses des festivals et structures de formation en arts vivants au Burkina Faso, cette partie fournit les éléments de base de l'analyse de leur impact sur la société.

La troisième partie répond à la question fondamentale de cette recherche en montrant que les festivals et les structures de formation au Burkina Faso jouent un rôle important dans la promotion sociale et économique du pays. En effet, les festivals et les structures de formation, à travers les opportunités de formation, de rencontres, de travail qu'ils offrent, contribuent à l'édification de l'individu et à la cohésion sociale au sein de la collectivité tout en étant une source, relativement importante à ce stade de développement, de mobilisation de devises. Ces activités artistiques participent également au dynamisme de

l'économie nationale par un renforcement de l'activité au niveau des secteurs spécifiques comme le transport, l'hôtellerie, la communication et la restauration. Leur apport le plus important, en termes de méthodes d'actions, de moyens de développement, s'exprime sous la forme de l'émergence d'une « économie sociale des arts vivants ». Cette économie sociale s'est progressivement constituée au cours de la dernière décennie avec une plus grande professionnalisation de l'activité artistique. Ce travail a montré qu'elle se consolide actuellement.

Notre analyse, portée par des données à la fois quantitatives et qualitatives, est parvenue à dégager les tendances qui se dessinent et a abouti à la conclusion que les festivals et les structures de formation en arts vivants, au Burkina Faso, contribuent au développement du pays et que cette contribution s'observe au triple plan social, culturel et économique.

Sur le plan social, les festivals et les structures de formation se sont révélés être de puissants moyens de rencontres, d'intégration et de cohésion sociale. Ils possèdent une capacité d'insertion et de valorisation sociale pour l'individu et le groupe social. Les activités artistiques et culturelles sont donc des cadres fédérateurs des énergies, des moments de rencontres, d'échanges, de solidarité et de découvertes. Elles contribuent, par leur action, au renforcement de la cohésion et de l'harmonie sociales, non seulement par les opportunités de dialogue qu'elles offrent, mais aussi par les contenus des productions qui visent toujours des objectifs de développement humain durable. C'est le lieu où les analyses les plus pertinentes sont faites, les réflexions les plus fécondes sont menées, les initiatives les plus hardies mais aussi les plus salutaires sont prises dans le but de valoriser des richesses culturelles du pays. C'est une occasion de promotion des valeurs universelles de liberté, de diversité culturelle, de droits humains, d'équité et de justice.

Comme moyens de communication, les arts vivants et les activités qui y sont liées concourent à instaurer un dialogue social constructif, indispensable dans tout processus de développement. En rapprochant les peuples et en instaurant le dialogue, les festivals et les structures de formation contribuent à la paix, à la prévention des conflits et à l'apaisement des tensions.

Au niveau économique, leur contribution à l'économie nationale s'exprime en création d'emplois, en renforcement du flux monétaire dans le pays et par la dynamisation des secteurs tels que le transport, l'hôtellerie, la restauration et le tourisme. Les activités artistiques génèrent des ressources pouvant constituer des réponses à certains besoins exprimés.

Au niveau culturel, les festivals et la formation en arts vivants ont permis la création de nombreuses compagnies et ensembles artistiques dès lors que celles-ci savaient qu'elles pouvaient disposer de cadres de diffusion. Ils ont permis, également, une augmentation de la création artistique, le renforcement de la qualité des prestations artistiques (compétitivité, ressources humaines plus performantes, etc.) et une plus grande créativité des compagnies burkinabè qui sont amenées à renouveler régulièrement leur répertoire.

Les pratiques développées par les acteurs culturels privés montrent une voie originale, en conformité avec les exigences du contexte, qui pourrait inspirer la réflexion et conduire vers le développement d'autres approches, d'autres formes de politiques plus intégrées qui tiennent compte des spécificités et des besoins réelles des populations. Les festivals et les structures de formation en arts vivants constituent, dans ce sens, des enjeux majeurs et c'est de la capacité à les préserver et à les promouvoir que dépendra le devenir culturel d'un pays comme le Burkina Faso.

L'intérêt de notre travail de recherche se situe à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il ouvre la voie à la recherche sur l'économie et la socio-économie des manifestations artistiques au Burkina Faso. Exception faite des travaux d'étudiants sur des activités artistiques spécifiques ou encore les recherches menées dans le champ voisin de l'économie des médias¹, nous n'avons pas eu connaissance de publications antérieures couvrant le champ des arts vivants au Burkina Faso. Ce travail vient donc renforcer la bibliographie sur les arts vivants, en ajoutant aux études spécifiques existantes une analyse globale sur les festivals et les structures de formation en arts vivants au Burkina Faso.

Ensuite, les résultats de cette recherche confirment que les festivals et les structures de formation constituent des moyens de promotion des arts vivants au Burkina Faso (formation, création et diffusion). En effet, grâce à leur capacité de mobilisation des artistes et du public des villes et des campagnes, d'Afrique et d'ailleurs ainsi que les opportunités de rencontres qu'elles offrent aux artistes, issus d'horizons divers, de travailler à des projets communs ou de développer des réseaux de relations suivies, ces activités apportent une dimension nouvelle à l'action de promotion artistique dans le pays. Elles permettent ainsi aux artistes de présenter leurs créations aux programmeurs du monde entier, qui peuvent opérer des sélections en un temps réduit.

Enfin, les décideurs politiques mais aussi les acteurs culturels pourraient trouver, dans les résultats de cette recherche, des éléments qui orienteront leur action dans l'élaboration de politiques culturelles cohérentes et adaptées aux besoins de développement d'une économie ou d'une socio-économie des arts vivants au Burkina Faso. Les festivals et structures de formation en arts vivants dont l'impact sur le développement national est très important, pourraient

¹Nous évoquons ici, le livre de Serge-Théophile Balima et de Marie Soleil Frère, intitulé, *Médias et communications sociales au Burkina Faso*, publié par les éditions l'Harmattan en 2003 et la thèse de Mahamoudou Ouédraogo sur *l'Economie des médias au Burkina Faso*, soutenue en 2009 à Bordeaux.

conférer une nouvelle dimension à un pays qui veut s'engager dans la voie d'un développement socio-économique durable.

Au cours de cette recherche, nous avons rencontré un certain nombre de difficultés, dont deux méritent d'être soulignées, même si elles ne nous ont pas empêché d'aller au bout de notre entreprise.

La première difficulté à laquelle nous avons dû faire face est la rareté des travaux scientifiques portant sur les festivals et les structures de formation en arts vivants au Burkina Faso. Les rares documents auxquels nous avons eu accès sont des études descriptives et consultatives qui n'ont pas pour vocation de mener une analyse approfondie sur l'économie des arts vivants.

Nous avons exploité les travaux menés dans d'autres contextes (en Europe et en Amérique du Nord) en nous appuyant essentiellement sur les données primaires collectées auprès des festivals, des structures de formation et de différents acteurs du secteur de la culture.

La divergence des données selon les sources utilisées a été le second obstacle important rencontré dans la conduite de cette recherche. En effet, il nous est arrivé, pour l'analyse d'une même activité, de nous retrouver avec des données financières totalement contradictoires (données provenant de sources ou de périodes différentes). Ce qui crée de sérieuses confusions et suscite des réserves sur la crédibilité des informations communiquées par certains promoteurs culturels.

Pour minimiser ces difficultés afin de garantir la validité des données utilisées, nous avons procédé à un recoupement de l'information à partir de sources diverses, à leur confrontation avec les données portant sur les autres aspects de la manifestation concernée (nombre de festivaliers, nombre de jours de manifestation, fonds mobilisés, dépenses effectuées, etc.) ou en comparant les informations avec celles des éditions antérieures. Ce travail de vérification et de

certification de l'information nous a permis de disposer de données apurées qui ont servi de base pour nos analyses.

Nous n'avons pas la prétention d'épuiser la réflexion sur la problématique abordée, et espérons que les pistes ouvertes pourraient susciter des travaux ultérieurs, plus affinés et plus complets, parce que les chercheurs auront trouvé ici quelques éléments pouvant nourrir leur réflexion et leur curiosité scientifique. Si tel était le cas, nous aurions alors atteint notre but qui est de susciter un intérêt pour un champ qui n'est pas encore, dans notre contexte, un domaine prioritaire d'investigation.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

BIBLIOGRAPHIE

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

I/ OUVRAGES GÉNÉRAUX

1- Ouvrages méthodologiques

BEAUD (Michel).- *L'Art de la thèse, comment préparer et rédiger une thèse de doctorat, un mémoire de DEA ou de maîtrise ou tout autre travail universitaire.*- Paris : La Découverte, 2001, 201p.

BIYOGO (Grégoire).- *Traité de méthodologie et d'épistémologie de la recherche.*- Paris : L'harmattan, 2005, 152p.

DE SARDAN (Jean-Pierre olivier).- *La Rigueur du qualitatif : les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique.*- Louvain-La-Neuve : Bruylant-Academia s. a., 2008, 369p.

GRAWITZ (Madeleine). - *Méthodes des sciences sociales.* - 4è édition. - Paris : Deloz, 1979, 1102p.

QUIVY (Raymond), VAN CAMPENHOUDT (Luc).- *Manuel de recherches en sciences sociales.*- Paris : Dunod, 1995, 288p.

2- Ouvrages sur les arts vivants

AZIZA (Mohamed).- *Les Formes traditionnelles du spectacle.* -Tunis : S.T.D., 1975, 88p.

BASTIDE (Roger).- *Art et société.*- Paris : Payot « Bibliothèque scientifique », 1977, 211p.

BELINGA (Eno).- *Littérature et musique populaire en Afrique Noire.*- Paris: éd. Cujas, 1965, 255p.

BILLARD (François).- *Le Jazz.*- Paris : M.A. éd., 1985, 222p.

BRECHT (Berthold).- *Petit organon pour le théâtre.* - Paris : L'Arche, 1963, 116p.

- COPFERMANN (Emile).- *Le théâtre populaire pourquoi?*.- Paris: François Maspero, 1969, 216p.
- DJIGA (Boureima).- *Burkin'art*.- Ouagadougou : GTI, 2002, 437p
- FEBVRE (Michèle).- *Danse contemporaine et théâtralité*.- Paris : Editions Chiron, 1995, 164p. (Collection Art Nomade)
- KABORÉ (Oger) et KABORET (Auguste Ferdinand).- *Histoire de la musique moderne au Burkina Faso : Genèse, évolution et perspectives*.- Ouagadougou: Les auteurs, 2004, 240p.
- MALSON (Lucien), BELLEST (Christian).- *Le Jazz*.- Paris : Presses Universitaires de France, (Coll. Que sais-je ?). 1987, 127p.
- MAYEN (Gérard).- *Danseurs contemporains du Burkina Faso : La compagnie Salia ni Seydou au temps de la mondialisation*.- éd. L'Harmattan, 2006, 219p.
- MÉDÉHOUEGNON (Pierre).- *Le Théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*.- Cotonou : CAAREC Editions, 2010, 388p.
- NKASHAMA (Pius Ngandu).- *Théâtre et scènes de spectacle : étude sur les dramaturgies et les arts gestuels*.- Paris : l'Harmattan, 1993, 384p.
- PAVIS (Patrice).- *Le théâtre au croisement des cultures*.- Paris : José Corti, 1990, 228p., ill.
- PLANSON (Cyrille).- *Guide du droit d'auteur et des droits voisins : Spécial spectacle vivant*.- Millénaire Presse, 111p.
- REYNA (Ferdinando).- *Histoire du ballet*.- Paris: AimerySomogy, 1981, 288p.
- SALLÉ (Bernard).- *Histoire du Théâtre*.- Paris: Librairie Théâtrale, 1990, 319p.
- SANOU (Salia), TEMPE (Antoine).- *Afrique Danse Comtemporaine*.- Paris: Ed. Cercle d'art, Centre National de la Danse, 2008, 112p.

SECK (E. Nago), CLERFEUILLE (Sylvie).-*Musiciens africains des années 80*.- Paris: L'Harmattan, 1986, 168p.

TIÉROU (Alphonse).- *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*.- Paris : Maisonneuve et Larose, 1989,131p.

TOUCHARD (Pierre-Aimé).- *Dionysos suivi de l'Amateur de Théâtre*.-Paris : Seuil 1949 et 1952, 238p.

VILAR (Jean).- *Le Théâtre, service public et autres textes*.- Paris : Gallimard 1975, 366p. (Collection dirigée par André Veinstein).

ZIMMER (Wolfgang).-*Répertoire du théâtre burkinabè*.- Paris : l'Harmattan, 1992,144p.

3- Ouvrages sur la sociologie, l'économie et la socio-économie des arts et de la culture

AINA (Tade Akin), CHACHAGE (Seithy L. Chachage), ANNAN-YAO (Élizabeth).- *Globalization and Social Policy in Africa*.- Dakar : CODESRIA, 2004, 340p.

ANNAN-YAO (Élizabeth).- *Démocratie et développement en Afrique de l'Ouest, mythe et réalité*.- Dakar : CODESRIA, 2005, 202p.

AYDALOT (Philippe).- *Économie régionale et urbaine*.- Paris: Economica, coll Économie, 1985, 427p.

BAGADION (Benjamin) et CERNEA (Michael).- *La dimension humaine dans les projets de développement : les variables sociologiques et culturelles*.- Paris : Karthala, 1998, 592p.

BENHAMOU (Françoise).-*L'Économie de la culture*.- Paris: La Découverte, 2008, 128p.

BIOT (Paul) (et al.).- *Théâtre et développement, de l'émancipation à la résistance*.- Bruxelles : Ed. Colophon ASBL, 2004, 128p.

- COLBERT (François).- *Le marketing des arts et de la culture*.- Boucherville : F. Morin, 1993, 326p.
- CRETON (Laurent), PALMER (Michael) et SARRAZAC (Jean-Pierre).- *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles : penser la généalogie*.- Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, 242p.
- DEBORD (Guy).- *Commentaire sur la « société du spectacle »*.- Paris : Lebovici, champ libre, 1988, 97p.
- DÉFOURNY (Jacques), DEVELTERE (Patrick), FONTENEAU (Bénédicte) (Éds).- *L'économie sociale au Nord et au Sud*.- Paris, Bruxelles: De Boeck et Larcier, 1999, 278p.
- DELDIME (Roger)- KHLOUGE (Boubaker).- *Théâtre et changements sociaux*.- Tunis : Editions Sahar, 1995,196p.
- DEMARCY (Richard). - *Eléments d'une sociologie du spectacle*. – Paris : Union Générale d'Éditions, 1973, 448 p. (collection 10-18).
- DUPUIS (Xavier).- *Culture et Développement : de la reconnaissance à l'évaluation*.- UNESCO/ICA, Paris, 1991, 174p.
- DUPUIS (Xavier), ROUET (François).- *Economie et culture. T1 : Les outils de l'économiste à l'épreuve*.- 4^e conférence internationale sur l'économie de la culture, Avignon, 12-14 mai 1986, Paris : Documentation française, 1987, 254p.
- DUVIGNAUD (Jean). - *Fêtes et civilisations*. - Genève : Librairie Weber, 1973, 202p.
- DUVIGNAUD (Jean).- *Théâtre et sciences de la vie*.- Actes du colloque de 1984, Paris : Maison des cultures du monde, 1986, 200p.
- EVARD (Yves).- *Le Management des entreprises artistiques et culturelles*.- Paris : Economica 2004, 320p.

- FABRIZIO (Claude).- *La dimension culturelle du développement, vers une approche pratique, Culture et Développement.*- Paris : UNESCO, 1994, 241p.
- FERAL (Josette).- *La Culture contre l'art : essai d'économie politique du théâtre.*- Québec : Presses de l'Université du Québec, 341p, ill.
- FOURASTIE (Jean). - *Les Loisirs pourquoi faire ?* . -Tournai : Casterman, 1970, 144p. (Mutations Orientales).
- KELLERMANN (Luce).- *La dimension culturelle du développement : bibliographie sélective et annotée, 1985-1990.*- Paris : l'Harmattan, UNESCO, 1992, 499p.
- KI-ZERBO (Joseph).- *À Quand l'Afrique?, Entretien avec René Holenstein.*- Paris: De l'Aube, 2003, 200p.
- KI-ZERBO (Joseph).- *À propos de culture.*- Ouagadougou: Fondation Joseph Ki-Zerbo, 2010, 150p.
- KI-ZERBO (Joseph).- *Education et développement en Afrique: cinquante ans de réflexion et d'actions.*- Ouagadougou: Joseph Ki-Zerbo, 2010, 242p.
- KOBOU (Georges) (sld) .- *Les Économies réelles en Afrique.*- Dakar: CODESRIA, 2003, 322p.
- KOTCHY (Barthélemy).- *La Critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié.*- Paris: L'Harmattan, 1984, 251p.
- LEBEL (Jean-Jacques). - *Procès du festival d'Avignon : supermarché de la culture.* - Paris: Belfond, 1968, 200p.
- LEVERATTO (Jean-Marc). - *La Mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique.* - Paris : La Dispute/SNEDIT, 2000, 414p.
- LEROY (Dominique).- *Économie des arts du spectacle vivant.*-Paris: Economica, 1980, 331p.
- MAUGER (Gérard).- *L'Accès à la vie d'artiste.*- Paris : Ed. du Croquant, 2006, 253p.

- MIÈGE (Bernard), HUET (Armel), ION (Jacques), LEFÈBVRE (Alain).- *La Marchandise culturelle.* - Paris : C.N.R.S., 1977, 95p.
- MOULIN (Raymonde).- *L'Artiste, l'institution et le marché.*- Paris : Flammarion, 1992, 424p.
- NDOUR (Saliou) (sld.).- *L'Industrie musicale au Sénégal : Essai d'analyse.*- Dakar : CODESRIA, 2008, 179p.
- OBADAN (Mike I.).- *The Economic and Social Impact of Privatisation of State-owned Enterprises in Africa.*- Dakar : CODESRIA, 2008, 80p.
- PANHUYS (Henry), ZAOUAL (Hassan) (dir.).- *Diversité des cultures et Mondialisation, au-delà de l'économisme et du culturalisme.*- Paris: l'Harmattan, 2000, 215p.
- POMMEREHNE (Walter), FREY (Bruno).- *La Culture a-t-elle un prix ? Essai sur l'économie de l'art.*- Paris : Plon, 1993, 289p.
- POPPER (Franck).- *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui.*- 2^e éd. Paris : Klincksieck, 1985, 370p.
- RAVAR (Raymond) et ANDRIEU (Paul).- *Le Spectateur au théâtre. Recherche d'une méthode sociologique.*- Bruxelles : Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1964, 97p.
- RIOU (Alain).- *Le Droit de la culture et le droit à la culture.*- Paris : ESF, 1996, 264p.
- ROUX (Bernard).- *L'Economie contemporaine du spectacle vivant.*- Paris: L'Harmattan, 1993, 1992p.
- THANH KHOL (Le).- *Culture, créativité et développement.*- Paris : L'Harmattan, 1992, 233p.
- TREMBLAY (Suzanne).- *Du concept de développement au concept de l'après-Développement : trajectoire et repères théoriques.*-Chicoutimi: Université du Québec à Chicoutimi, coll Travaux et études en développement régional, 1999, 52p.

WARNIER (Jean-Pierre). *La Mondialisation de la culture*. Repère.- Paris: la Découverte, 3eme édition, 2004, 119p.

4- Ouvrages sur les politiques culturelles et les politiques de développement

BEAUNEZ (Roger).- *Politiques culturelles et municipalités : guide pour l'action, recueil d'expériences*.- Paris : Editions ouvrières, 1985, 263p.

BESNARD (Pierre).- *Animateur socioculturel : fonction, formation, profession*.- Paris: E.S.F., 1986, 157p.

BESNARD (Pierre).- *L'Animation socioculturelle*.- 2^e éd. Paris: Liana Levi, 1993, 500p.

CITTERIO (Raymond).- *Action culturelle et pratiques artistiques*.- Paris: Hachette- classique, 1993, 143p.

CONSEIL NATIONAL DE LA RÉVOLUTION.- *Discours d'orientation politique*.- Ouagadougou: 1983, 17p.

FRIEDBERG (D'Angelo Mario Erhard) et URFALINO (Philippe).- *Les Politiques culturelles des villes et leurs administrateurs*.- Paris: La documentation française, 1989, 115p.

KOVACS (Maté).- *Politiques culturelles en Afrique, Recueil de documents de référence*.- AECID, Madrid, 2009, 370p.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, DES ARTS ET DU TOURISME.- *Livre blanc sur la culture*.- Ouagadougou: Découvertes du Burkina, 2001, 146p.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, DES ARTS ET DU TOURISME.- *Politique culturelle du Burkina Faso*.- Ouagadougou: MCA, Octobre 2004, 20p.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, DU TOURISME ET DE LA COMMUNICATION.- *Politique Nationale de la Culture du Burkina Faso*.- Ouagadougou: MCTC, Novembre 2008, 68p.

MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE ET DES FINANCES.- *Politique nationale de population*.- Ouagadougou: MEF, septembre 2001, 67p.

MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE ET DES FINANCES.- *Stratégie de Croissance Accélérée de Développement Durable (SCADD)*.- Ouagadougou: MEF, 2010, 116p.

MOULINIER (Pierre).- *Les Politiques publiques de la culture en France*.- Paris: PUF (Que sais-je?), 2008, 128p.

OTAYEK (René), SAWADOGO (Filiga Michel), GUINGANE (Jean- Pierre) (dir.)- *Le Burkina Faso entre révolution et démocratie (1983-1993)*.- Paris : Karthala, 1996, 392p.

OUÉDRAOGO (Mahamoudou).- *Culture et développement en Afrique*.- Paris: L'Harmattan, 2001, 188p.

OUÉDRAOGO (Mahamoudou).- *Prolégomènes pour l'Action au sein du Ministère de la Communication et de la Culture*.- Ouagadougou: MACT, 1997, 136p.

PONGY (Mireille.), SAEZ (Guy.)- *Politiques culturelles et régions en Europe*.- Paris: l'Harmattan, 1994, 323p.

PONTIER (Jean-Marie.), RICCI (Jean-Claude.) et alii.- *Droit de la culture*.- 2^e éd. Paris: Dalloz, 1996, 540p.

PONTOIZEAU (Pierre-Antoine).- *La Communication culturelle*.- Paris: A. Colin, 1992, 224p.

II/ THÈSES ET MÉMOIRES

1- Thèses de doctorat

ARLAUD (Catherine).- *Le Festival d'Avignon 1947- 1968*. - Montpellier : Université de Montpellier, 1969, 310p.

Thèse de doctorat de 3^e cycle: Université de Montpellier : 1979.

- GUINGANÉ (Jean-Pierre).- *Le Théâtre en Haute Volta : structures- production- diffusion- public.*- Bordeaux : Université de Bordeaux III, 1977, 415p.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université de Bordeaux III : tome1 : 1977
- GUINGANÉ (Jean-Pierre).-*Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso.*- Bordeaux : Université de Bordeaux III, 1987, 1591p.
Thèse de doctorat d'Etat : Université de Bordeaux III : 1987
- KI (Jean-Claude).- *Le Théâtre dans le développement socioculturel en Haute-Volta.*- Paris : Université de Paris III, 1978, 357p.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université de Paris III : 1978
- KOMPAORE (Prosper).- *Les Formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta.*- Paris : Université de Paris III, 1977, 550p.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université de Paris III :1977
- MAMI (Moustapha).- *Festivals, communication et société : le cas de Tabaraka (1961-1980).*- Bordeaux : Université de Bordeaux III, 1982, 792p.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université de Bordeaux III : Tome1et 2 : 1982.
- OUÉDRAOGO (Mahamoudou).- *Économie des médias : le cas burkinabè (2000-2006).*- Bordeaux : Université Michel de Montaigne, 2009, 265p.
Thèse de doctorat unique : Université Michel de Montaigne : 2009.
- TAPSOBA (Privat Roch).- *Théâtre et action culturelle au Burkina Faso. Regard sur les formes d'animation.*- Paris : Université de Paris VIII, 1987, 343p.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université de Paris VIII : 1987

2- Mémoires de DEA et de Maîtrise

- KABORÉ (Adama).- *Caractéristiques et tendances de la musique nationale à Radio Burkina.*- Abidjan : Université Nationale de Côte-d'Ivoire, 1989, 106p.
Mémoire de maîtrise : Université Nationale de Côte-d'Ivoire : 1989

- KONATÉ (Mohanz Beb Djébal).- *La Problématique de la formation professionnelle dans l'administration culturelle au Burkina Faso.-*
Ouagadougou : Université de Ouagadougou, 2005, 131 p.
Mémoire de maîtrise : Université de Ouagadougou : 2005
- MANDÉ (Hamadou).- *Contribution des Festivals de théâtre au développement socio-économique du Burkina Faso : le cas du FITMO.-*
Ouagadougou : Université de Ouagadougou, Mémoire de DEA, 2006, 127p.
Mémoire de DEA : Université de Ouagadougou, 2006.
- YAMÉOGO (Sosthène).- *La place de la musique dans le développement socio-économique du Burkina Faso.-* Ouagadougou : Ecole de musique et de danse du Ministère de la Communication et de la Culture, 1994, 62p.
Mémoire de fin de cycle : Ecole de musique et de danse du Ministère de la Communication et de la Culture, 1994.
- ZIDWEMBA (André).- *La musique moderne contemporaine burkinabè : genèse et évolution.-* Ouagadougou : Ecole de musique et de danse du Ministère de la Communication et de la Culture, 1994, 85p.
Mémoire de fin de cycle : Ecole de musique et de danse du Ministère de la communication et de la culture, 1994.
- ZONGO (Célestin).- *Contribution de la coopération entre la République française et le Burkina Faso à la promotion artistique et culturelle au Burkina Faso : l'exemple du Centre culturel français Georges Méliès de Ouagadougou.-* Ouagadougou : Université de Ouagadougou, 2005, 162p.
Mémoire de maîtrise : Université de Ouagadougou : 2005.

III/ ARTICLES, REVUES ET ACTES DE COLLOQUES

AGENCE DE COOPÉRATION CULTURELLE ET TECHNIQUE (ACCT).-

Développement des industries culturelles dans l'espace francophone.-
Actes du colloque. Paris : Agence de Coopération Culturelle et Technique,
Talence, Ecole internationale de Bordeaux, 1987, 479p.

AFRICULTURES.- *Les cultures africaines sont-elles*

à vendre ? Richesses artistiques et développement économique.- Paris:
l'Harmattan, n°69 de Janvier-Mars 2007.

AFRICULTURES.- *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou*

utopie?.- Paris: L'harmattan, n°73, 2008, 248p.

ARFWEDSON (Anders.).- « Peut- il y avoir de développement sans culture »

p75-89 *in* *Question de développement, nouvelles approches et enjeux,*
sous la direction d'A. Guichaoua, Paris: l'Harmattan, USTC culture,
1996, 207p.

BENON (Babou Eric) .- « Panorama des politiques culturelles du Burkina Faso

(1960-1991) » *in* *Burkina Faso, Cent ans d'histoire, 1895-1995,* tome 2,
Karthala/P.U.O., Paris/Ouagadougou, 2003, pp.1949-1984.

BISSIRI (Amadou).- « The war veteran in Jean-Pierre Guingané's drama » *in*

Littérature émergente et création artistique.- Pretoria : Tydskrift Vir
Letterkunde, University of Pretoria, 2007, pp.41-50.

ÉCOLE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES.- *Actes du Colloque sur*
le théâtre négro-africain.- Paris : Présence Africaine, 1971, 251p.

GUINGANÉ (Jean-Pierre).- « Comédiens au Burkina Faso: quel statut? Quelle

évolution? » *in* *Notre Librairie* N° 162, pp. 33-34.

GUINGANÉ (Jean-Pierre).- « Le Théâtre comme moyen de mobilisation pour le

Développement » *in* *Théâtres africains,* Actes du colloque sur le théâtre
africain, 14-18 novembre 1988 à Bamako, éditions Silex, Paris, 1988.

- GUINGANÉ (Jean-Pierre).- « Les politiques culturelles. Une esquisse de bilan » (1960-1993) in *Le Burkina entre révolution et démocratie (1983-1993)*.- ouvrage collectif, Paris, Khartala, 1996.
- ICA.- *Quel théâtre pour le développement en Afrique ?*.- Dakar- Abidjan- Lomé: NEA, 1985, 151p.
- IIT.- *Institut International du Théâtre*.- Paris : ITI, 2005, 16p.
- MILLOGO (Louis).- « Le langage des masques burkinabè : un discours ésothérique? » in *Littérature émergente et création artistique*.- Pretoria : Tydskrift Vir Letterkunde, University of Pretoria, 2007, pp.322-331
- NUGUES (Charles). –« Le Festival ? Une anti-fête » p. 126-128 in *Autrement*, n°7, 1976 (La fête, cette hantise).
- SANOUE (Salaka).- « De la philosophie des concours littéraires au Burkina Faso » in Tydskrift Vir Letterkunde n° 41, University of Pretoria, 2004, pp.65-81
- SANOUE (Salaka).- « Diaspora et Culture nationale » in *Les Grandes Conférences du Ministère de la Communication et de la Culture*.- Ouagadougou: Sankofa, 1999, pp.57-71
- SANOUE (Salaka).- « La problématique de l'édition littéraire au Burkina Faso » in *Langues et Littératures*.- Saint-Louis : Université Gaston Berger, 2005, pp. 125-136
- SANOUE (Salaka).- « Le Spectacle et sa fonction sociale » in *Cahiers du Centre de Recherche en Lettres, Sciences humaines et Sociales (C.E.R.L.E.S.H.S.) n°11*.- Université de Ouagadougou, Ouagadougou, 1994, pp.134- 255
- SANOUE (Salaka). « Littérature émergente et création artistique- l'identité culturelle par la littérature et les arts » in *Littérature émergente et création artistique*.- Pretoria : Tydskrift Vir Letterkunde, University of Pretoria, 2007, pp.193-201
- SANOUE (Salaka). « Littérature et masques : une étude de leur fonctionnement comme institutions » in *Littérature émergente et création artistique*.- Pretoria : Tydskrift Vir Letterkunde, University of Pretoria, 2007, pp.308-321

YANN (Nicolas).-*Les premiers principes de l'analyse d'impact économique local d'une activité culturelle.*-Culture Méthodes.-DEPS.-2007-1.

IV/ CONFÉRENCES, ÉTUDES SPÉCIFIQUES ET RAPPORTS

1- Conférences et études spécifiques

AGROLUMIERE INTERNATIONAL, ARTERIAL NETWORK.- *The*

African Creative Economy: Arts, Culture and Creative industry Research in Africa.- CAJ, 2009, 292p.

AIRAUD (Bruno), CAMPANA (François), KOALA (Vincent).- *Les Festivals de théâtre en Afrique : bilan, impact et perspectives.* – Paris : AFAA, CE mars 2003, 100p.

AIRAUD (Bruno), PIVIN (Jean-Loup), BERTRAND (Philippe), CAMPANA (François), FALL (N'Goné), NJAMI (Simon).- *Évaluation externe du Marché des arts du spectacle africain* - MASA -Rapport de synthèse.- AIF septembre 2001, 50p.

BAfD, OCDE.- « Burkina Faso » *in Perspectives économiques en Afrique.*- 2008, pp. 193-207

BERCOF-Études.- *Étude d'impacts des appuis du PSIC sur les festivals.*- Rapport final, 2005, 75p.

BERCOF-Études.- *Étude sur la filière des arts vivants.*- Rapport final, 2005, 72p.

D'ALMEIDA (Francisco) et ALLEMAN (Marie Lise).- *Les Industries culturelles des pays du sud : enjeux du projet de convention internationale sur la diversité culturelle.*- Paris : AIF, Août 2004, 87p.

DUPUIS (Xavier), ROUET (François)(éd).- *Économie et culture. T1 : Les outils de l'économiste à l'épreuve*, 4^e conférence internationale sur l'économie de la culture, Avignon, 12-14 mai 1986.- Paris : Documentation française, 1987, 254p.

GRADI.- *Impact socio- économique de la Semaine Nationale de la Culture (SNC) sur la Région de Bobo-Dioulasso.*- Conférence du 15 avril 1994.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, DU TOURISME ET DE LA COMMUNICATION.- *Annuaire statistique 2009*.- Ouagadougou : DEP/MCTC, 2010, 90p.

MINISTÈRE DE L'INFORMATION ET DE LA CULTURE.- *Séminaire National sur la culture du 22 au 28 avril 1985 à Matourkou*, 147p.

OUÉDRAOGO (Mahamoudou).- *Promotion des industries culturelles et création d'emplois au Burkina Faso*.- Communication à la 1^{ère} session du Conseil Economique et Social, 2001, 27p.

2- Rapports

CONSIL OF EUROPE (Conseil de l'Europe).-*La Politique culturelle bulgare*.- Rapport national, comité de culture, Strasbourg 1997, 236p.

GODONOU (Alain) et GUINGANÉ (Jean-Pierre).- *Rapport d'évaluation du PSIC*.- Ouagadougou: avril 2005, 42p.

INSD.- *Analyse des résultats de l'enquête burkinabè sur les conditions de vie des ménages*.- Ouagadougou : INSD, Rapport final 2003.- 2^e édition, 270p.

INSD.- *Analyse des résultats de l'enquête annuelle sur les conditions de vie des ménages et du suivi de la pauvreté en 2005*.- avril 2005, 211p.

INSD.- *Recensement général de la population et de l'habitat de 2006 : Résultats préliminaires*.- avril 2007, 51 p.

Rapports *DDC* 2007

Rapports *FESTIMA* 2002, 2004, 2006, 2008

Rapports *FITD* 2004,2006, 2008

Rapport *FITMO* 2003, 2005 et 2007

Rapports *JAO* 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008

Rapports *NAK* 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008

Rapports *Récréatrices* 2002, 2004, 2006, 2008

Rapports *Waga Hip Hop* 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008

V/ SITES WEB

www.acpcultures.eu

www.arterialnetwork.org

www.colloque2002symposium.gouv.qc.ca/

www.creative-africa.org

www.cultura.gov.br/site/categoria/politicas/economia-da-cultura/

www.culture.gouv.fr/

www.culture.gov.bf/

www.econ.uba.ar/

www.globenet.org/

www.insd.bf/

www.ocpanet.org

www.sodec.gouv.qc.ca

www.un.org/french/documents/

www.unesco.org/

www.unesco.org/.../unesco-chair-in-peace-cultural-development-and...

ANNEXES

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

I. REPERTOIRE DES FESTIVALS ET STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS VIVANTS

1. FESTIVALS D'ARTS VIVANTS

Tableau 1 : Répertoire des festivals d'arts vivants au Burkina Faso

N° d'ordre	Dénomination	Localisation	Statut	Genre
1	BACK	Kiembara	Privé	Arts traditionnels
2	CAPO	Ouaga	Privé	Pluridisciplinaire
3	Carnaval DODO	Ouaga	Privé	Danse traditionnelle
4	Carnaval SALOU	Ouaga	Privé	Danse traditionnelle
5	CARIS	Tenkodogo	Privé	Pluridisciplinaire
6	CASEO	Ouaga	Privé	Pluridisciplinaire
7	CSARC	Gaoua	Privé	Arts traditionnels
8	CTF	Ouaga	Privé	Théâtre
9	DENI SHOW	Ouaga	Privé	Danse et Musique moderne
10	DIALOGUES DE CORPS*	Ouaga	Privé	Danse contemporaine
11	DJENKA	Garango	Privé	Danse traditionnelle
12	FACEK	Koudougou	Privé	Pluridisciplinaire
13	FAR*	Ouaga	Privé	Danse et Musique moderne
14	FECHIBA*	Barani	Privé	Equestre
15	FESMART*	Tenkodogo	Privé	Danse traditionnelle
16	FESCAT*	Tiébélé	Privé	Danse traditionnelle
17	FESCO*	Ouahigouya	Privé	Danse traditionnelle
18	FESCUS*	Djibo	Privé	Mode vestimentaire
19	FEST. ART &TRAD.POPUL.	Gourcy	Privé	Danse et Musique traditionnelle
20	FESTAC	Bobo-Dioulasso	Privé	Pluridisciplinaire

N° d'ordre	Dénomination	Localisation	Statut	Genre
21	FEST'ARC*	Gaoua	Privé	Arts traditionnels
22	FEST'ASS*	Bobo-Dioulasso	Privé	Pluridisciplinaire
23	FESTICHAM'S	Gorom-Gorom	Privé	Arts traditionnels
24	FESTICLAC*	Tournants	Privé	Pluridisciplinaire
25	FESTICOB	Boussé	Privé	Conte
26	FESTILO	Pobé-Mengao	Privé	Danse traditionnelle
27	FESTIMA*	Dédougou	Privé	Danse traditionnelle
28	Festival BISSAKOU	Ouagadougou	Privé	Danse traditionnelle
29	Festival DILEMBU DU GULMU	Tiantika	Privé	Danse traditionnelle
30	FESTRIM*	Banfora	Privé	Danse traditionnelle
31	FET'ART*	Ouagadougou/Bobo-Dioulasso	Privé	Danse et Musique moderne
32	FIRHO	Ouagadougou	Privé	Humour
33	FITD*	Ouagadougou	Privé	Théâtre
34	FITMO/FAB*	Ouagadougou	Privé	Théâtre
35	FREDO	Ouagadougou	Privé	Musique moderne
36	Grds PRIX MACT	Tournants	Public	Danse et Musique moderne
37	JAVEST	Dano	Privé	Mode vestimentaire
38	JAZZ A OUAGA*	Ouagadougou	Privé	Musique moderne
39	Journée Cult. de Irim	Rambo	Privé	Danse traditionnelle
40	Festival Wiiré. *	Imasgo	Privé	Musique et Danse traditionnelle
41	JPAT	Gaoua	Privé	Danse traditionnelle
42	LIWAGA*	Séguénéga	Privé	Danse traditionnelle
43	LUMASSA*	Toma	Privé	Arts traditionnels
44	MASQUES ET DANSES	Tchériba	Privé	Danse traditionnelle

N° d'ordre	Dénomination	Localisation	Statut	Genre
45	MASQUES	Pouni	Privé	Danse traditionnelle
46	MASQUES*	Boulsa	Privé	Danse traditionnelle
47	MODE ET TEXTILE	Ouagadougou	Privé	Mode vestimentaire
48	NAK*	Koudougou	Privé	Pluridisciplinaire
49	NAMAORE	Tikaré	Privé	Danse traditionnelle
50	NUITS DU THEATRE*	Banfora	Privé	Théâtre
51	R. Int. Du PIAMET	Boromo	Privé	Danse traditionnelle
52	RÉCRÉATRALES	Ouagadougou	Privé	Théâtre
53	RENASA	Sabou	Privé	Danse traditionnelle
54	RIFAO*	Ouagadougou/ Ziniaré	Privé	Théâtre
55	ROCK A Ouaga	Ouagadougou	Privé	Musique moderne
56	SNC*	Bobo-Dioulasso	Public	Pluridisciplinaire
57	TANCALA	Fada	Privé	Danse traditionnelle
58	TOP VACANCES	Bobo-Dioulasso	Privé	Danse et Musique
59	WAGA HIP HOP*	Ouagadougou	Privé	Musique moderne
60	WARBA du Ganzourgou*	Zorgho	Privé	Danse traditionnelle
61	WEDBINDE*	Kaya	Privé	Danse traditionnelle
62	YELEEN*	Bobo-Dioulasso	Privé	Conte
63	ZAOGA	Koupéla	Privé	Danse traditionnelle

Source : données d'enquête

NB : les festivals marqués () sont ceux qui sont pris en compte par les répertoires 2007 et 2008 du Ministère en charge de la culture.*

2. STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS VIVANTS

Tableau 2 : Répertoire des structures de formation en arts vivants

Structures	Formation donnée	Responsable	Localisation
Arts, Gestion et Administration Culturelles (AGAC)	Arts dramatiques, Arts plastiques, Gestion et administration culturelles	Université de Ouagadougou (Pr Jean-Pierre Guingané)	Ouaga
Atelier, Musique et Danse (AMUDA)	Musique et danse	Aloys Nikiéma et Lassané Congo	Ouaga
Centre de Développement Chorégraphique (CDC)	Danse Contemporaine	Salia ni Seydou	Ouaga
Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV)	Théâtre, danse et musique	Pr Jean-Pierre Guingané	Ouaga
Ecole de Danse Irène Tassembédo (EDIT)	Danse contemporaine	Irène Tassembédo	Ouaga
Ecole de Théâtre de l'ATB	Théâtre	Prosper Kompaoré	Ouaga
INAFAC	Musique et danse	CNAM (Jules Yaméogo)	Ouaga
ENAM (Filière culturelle)	Administration culturelle	Ministère de la Fonction Publique (Moctar Tall)	Ouaga

Sources : Données d'enquêtes

Tableau 3 : Répertoire des structures de diffusion organisant des formations en arts vivants

Structures	Formation donnée	Responsable	Localisation
Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou (CITO)	Théâtre et danse	Martin Zongo	Ouaga
Institut Français Georges Méliès	Théâtre et danse	Alain Miot	Ouaga
Institut Français Henri Matisse	Théâtre et danse	Christine Malard-Pene	Bobo
Fédération du Cartel	Théâtre	Etienne Minoungou	Ouaga
Jardin de la Musique Reemdoogo	Musique	Emmanuel Kouéla	Ouaga
Umané Culture	Musique, danse et théâtre	Ali Diallo	Ouaga
Centre Désiré Somé	Musique et danse	Association Siraba	Bobo
Centre Djeliya	Contes	François-Moise Bamba	Bobo
Centre Djiguiya	Musique et danse	Association Djiguiya	Bobo

Sources : Données d'enquêtes

II. TABLEAUX RECAPITULATIFS DES PARTICIPATIONS AUX FESTIVALS D'ARTS VIVANTS

Tableau 4 : Participations au FITMO de 1989 à 2007

Editions	Dates	Pays	Troupes	Festivaliers étrangers	Spectacles	Villes couvertes
1989	24- 27 mars	1	6	-	7	1
1990	24nov-1 ^{er} déc.	4	8	24	12	1
1992	28nov- 06 déc.	6	15	35	18	1
1994	26nov-04déc.	10	22	57	42	1
1996	1er- 10 nov.	12	17	76	24	1
1998	24-31oct.	12	26	122	38	1
2000	28oct-04nov.	14	32	160	44	1
2001	27oct-03nov.	10	19	110	40	4
2003	25oct-03nov.	13	18	83	66	10
2005	29oct-05nov.	9	15	60	59	6
2007	25oct-03nov.	9	42	52	106	4
Moyenne		9	20	71	41	-

Source : Archives FITMO

Tableau 5: Participations au FITD de 1988 à 2008

Editions	Dates	Pays	Troupes	Festivaliers étrangers	Spectacles
1988	18 juin	4	10	150	10
1990	28sept-06oct	7	13	200	13
1992	25juin-05 juil	12	29	450	32
1994	20-30 mai	20	52	650	60
1996	23fév-3mars	22	66	900	126
1998	20-30mars	25	88	1126	118
2000	20-29fév	22	66	841	119
2002	18-27fév	19	54	300	100
2004	18-28fév	15	61	350	91
2006	18-28fév	11	39	321	84
2008	18-28fév	10	40	480	116
Moyenne		15	47	524	79

Source : Archives du FITD

Tableau 6 : Participations aux Récéatras de 2002 à 2008

Editions	Dates du festival	Pays	Troupes	Festivaliers étrangers	Spectacles	Villes couvertes
2002	1 ^{er} mai-30 juin	5	5	20	5	1
2003	10 juillet-10 septembre	6	5	24	5	1
2004	1 ^{er} août - 31 octobre	9	4	60	6	1
2006	1 ^{er} août-8 octobre	10	5	95	5	1
2008	28 décembre-5 février 14 août-5 octobre 6-14 octobre	10	5	118	5	2
Moyenne		8	5	64	5	-

Source : Archives des Récéatras

Tableau 7 : Participations au festival Dialogues de corps de 2002 à 2008

Editions	Dates	Nbre de pays	Nbre de troupes	Nbre de spectacles	Nbre de villes couvertes
2000	Non indiqué	Non indiqué	Non indiqué	Non indiqué	1
2001	Non indiqué	Non indiqué	Non indiqué	Non indiqué	1
2002	10-14 déc.	06	13	16	1
2003	29 nov- 13 déc.	7	19	21	1
2004	12-27 nov.	17	24	24	1
2005	11- 23 nov.	6	6	6	1
2006	16-22 déc.	11	23	26	2
2008	13-20 déc.	12	30	30	2
Moyennes		9	16	18	2

Source : Archives du festival Dialogues de Corps

Tableau 8 : Participations au festival Jazz à Ouaga de 1992 à 2008

Editions	Dates	Nbre de pays	Nbre de groupes	Nbre de villes couvertes	Nombre d'artistes étrangers
1991	20-27 déc.	4	9	1	Non indiqué
1992	18 fév-14 avril	5	9	1	Non indiqué
1993	13 fév-02 avril	7	15	1	Non indiqué
1994	19 fév-24 mars	10	13	1	Non indiqué
1995	25 mars- 02 avril	10	17	1	Non indiqué
1996	09- 20 mars	8	14	1	Non indiqué
1997	20- 30 mars	4	11	1	Non indiqué
1998	13- 21 mars	7	7	1	Non indiqué
1999	Nov- déc	3	7	1	Non indiqué
2000	27 avril- 03 mai	10	12	3	Non indiqué
2001	24- 30 mars	4	7	2	Non indiqué
2002	25 avril- 05 mai	8	11	2	Non indiqué
2003	25 avril- 03 mai	6	10	2	49
2004	23 avril- 1 ^{er} mai	7	19	2	60
2005	29 avril- 7 mai	9	14	3	58
2006	28 avril- 06 mai			4	47
2007	27 avril- 05 mai	9	15	6	47
2008	25 avril- 03 mai	14	15	7	52
Moyennes		7	13	-	52

Source : Rapports de la coordination de Jazz à Ouaga

Tableau 9: Participation au festival Waga hip hop de 2001 à 2008

Editions	Dates	Nbre de pays	Nbre de groupes	Nbre de villes couvertes
2001	Non indiqué			1
2002	9 -12 octobre	7	18	1
2003	15-18 octobre	6	12	2
2004	2-16 octobre	9	16	2
2005	8-22 octobre	9	17	2
2006	16-29 octobre	16	39	2
2007	8-20 octobre	14	26	5
2008	13-18 octobre	15	29	6
Moyenne		13	22	

Sources : Archives des Waga Hip Hop

Tableau 10: Récapitulatif des participations aux NAK de 1996 à 2008

Editions	Dates	Nbre d'artistes invités	Nbre de villes
1996	11 au 17 déc.	407	1
1997	27 nov. Au 1 ^{er} déc.	425	1
1998	25 au 29 nov.	205	1
1999	24 au 28 nov.	303	1
2000	29 nov. Au 03 déc.	219	1
2001	28 nov. Au 02 déc.	409	2
2002	27 nov. Au 01 ^{er} déc.	271	1
2003	26 au 30 nov.	140	1
2004	24 au 28 nov.	230	1
2005	30 nov au 04 déc	282	2
2006	29 nov au 03 déc	228	1
2007	28 nov au 02 déc	275	1
2008	26 au 30 novembre	218	1
Moyenne		278	

Source : Archives des NAK

Tableau 11 : Récapitulatif des participations au FESTIMA de 1996 à 2008

Editions	Dates	Nbre de sociétés de masques	Nbre de Localités couvertes
1996	Mai 1996 (2j)	6	1
1997	Mars (4j)	12	1
1998	Avril (3j)	15	1
1999	Fevrier	20	1
2000	Avril	30	1
2002	Mars	40	1
2004	Mars (3j)	40	1
2006	2- 5 mars	40	1
2008	28 février au 02 mars	24	1
Moyenne		27	

Source : Archives du FESTIMA

III. TABLEAU DES OBJECTIFS DES FESTIVALS

Tableau12 : Les objectifs des festivals d'arts vivants au Burkina Faso

FESTIVAL	ASSOCIATION RESPONSABLE	OBJECTIFS DU FESTIVAL
FITMO	UNEDO CB-IIT ECG	<ul style="list-style-type: none"> -Offrir un cadre local de rencontres aux artistes africains ; -Faciliter la circulation des productions artistiques ; -Donner l'occasion de découverte réciproque aux artistes dans le but de susciter des projets de travail commun (coproductions, formations, etc.) ; -Créer un marché des arts et du spectacle, non seulement pour les promoteurs africains, mais aussi pour ceux des autres parties du monde ; -Contribuer à l'élévation de la qualité artistique des représentations dramatiques en stimulant les participants à la recherche de l'excellence et en leur donnant la possibilité de s'enrichir des multiples expériences partagées pendant les manifestations ; -Offrir au public une diversité d'approche théâtrale ; -Fidéliser et entretenir le goût du théâtre chez le jeune public ; -Apporter un appui aux communes du Burkina Faso désireuses d'asseoir une politique culturelle locale.
FITD	ATB	<ul style="list-style-type: none"> -Mieux faire connaître le théâtre pour le développement. - Mieux se connaître - Mieux conjuguer les efforts - Echanger les expériences et former. -« Refaire le monde ».
RÉCRÉATRALS	Fédération du CARTEL	<ul style="list-style-type: none"> -Offrir à de jeunes auteurs et comédiens africains le temps et les moyens d'aller jusqu'au bout d'une démarche de création. - Proposer une nouvelle démarche de création, qui donne au travail de la scène une prééminence chronologique sur le texte -Participer activement à la formation des comédiens et des dramaturges africains en organisant une série d'ateliers dirigés par des professionnels reconnus.
JAO	JAZZ A OUAGA	<ul style="list-style-type: none"> -Accroître la culture jazzistique des publics de Ouagadougou et du Burkina à travers des actions de sensibilisation telles que les conférences, les expositions, les séances vidéo, -Organiser chaque année un festival de jazz afin d'apporter au public des musiques de jazz et des musiques du monde, -Contribuer à la formation des musiciens au Burkina Faso par la rencontre et la confrontation avec d'autres pratiques musicales.
WAGA HIP HOP	UMANE CULTURE	<ul style="list-style-type: none"> -Servir de cadre de rencontres pour les groupes de Rap -œuvrer à la professionnalisation des arts de la scène -Offrir une opportunité aux jeunes artistes

FESTIVAL	ASSOCIATION RESPONSABLE	OBJECTIFS DU FESTIVAL
YELEEN	MAISON DE LA PAROLE	<ul style="list-style-type: none"> -Promouvoir l'art du conte et la diversité de ses pratiques -Valoriser la dimension multiculturelle de l'oralité -Favoriser les rencontres interculturelles et le rapprochement d'univers culturels divers -Œuvrer au développement durable de Bobo, du Burkina Faso et de la sous-région
FESTIMA	ASAMA	<ul style="list-style-type: none"> -Œuvrer à la revalorisation des produits locaux et au renforcement du lien entre dialogue des cultures et développement ; -Inciter les jeunes à la sauvegarde et à la promotion de leurs identités culturelles en inculquant aux enfants les connaissances, les compétences artistiques et la volonté requises ; -Mener des réflexions sur les enjeux de la coopération sud – sud pour la défense de la tradition du masque en péril
DDC	COMPAGNIE SALIA nii SEYDOU	<ul style="list-style-type: none"> -Renforcer les liens et les échanges artistiques entre artistes et structures consacrées à la danse à travers le monde entier ; -Œuvrer à la professionnalisation des artistes interprètes et chorégraphes ; -Donner un espace d'expression et de découverte de l'art chorégraphique et des métiers qui y sont rattachés.
NAK	BENEBNOOMA	<ul style="list-style-type: none"> -Créer des espaces d'animations pour les populations de Koudougou et des environs ; -Organiser des échanges entre professionnels des arts et de la culture venant des communes rurales de Burkina et d'ailleurs ; -Participer à la promotion des artistes, en leur offrant un cadre d'expression d'une part, en favorisant des contacts avec des producteurs et diffuseurs d'autre part ; -Permettre à la population de communiquer directement avec des artistes qu'elle ne connaît généralement qu'à travers les médias ; -Participer à la lutte contre la pauvreté au Burkina Faso, par l'octroi d'emplois temporaires et permanents.

Source : Données d'enquêtes

IV. TABLEAUX FINANCIERS DES FESTIVALS

Tableau13 : Fonds mobilisés par les NAK de 1996 à 2008

Années	Editions	Budgets Réalisés
1996	1 ^{ère}	20 000 000
1997	2 ^e	18 090 135
1998	3 ^e	37 803 140
1999	4 ^e	54 120 860
2000	5 ^e	68 606 300
2001	6 ^e	65 459 425
2002	7 ^e	79 648 145
2003	8 ^e	31 037 647
2004	9 ^e	50 510 183
2005	10 ^e	56 551 799
2006	11 ^e	56 445 556
2007	12 ^e	55 472 320
2008	13 ^e	84 767 690
Totaux		678 513 200

Source: Archives des NAK

Tableau 14 : Financement des éditions 2003, 2005 et 2007 du FITMO

Années	Editions	Budgets réalisés
2003	9 ^e	37 244 730
2005	10 ^e	54 825 004
2007	11 ^e	45 560 839
Total		137 630 573

Source des données : Archives du FITMO

Tableau 15 : Fonds mobilisés par le FITD de 1988 à 2006

Années	Editions	Budgets réalisés
1988	1 ^{ère}	5 856 690
1990	2 ^e	14 571 247
1992	3 ^e	17 246 878
1994	4 ^e	45 782 175
1996	5 ^e	36 740 278
1998	6 ^e	77 825 749
2000	7 ^e	104 399 371
2002	8 ^e	62 600 589
2004	9 ^e	50 620 190
2006	10 ^e	24 188 892
Total		415 643 167

Sources des données: Archives du FITD

Tableau 16 : Financement des éditions 2005, 2006 et 2007 de Jazz à Ouaga

Années	Editions	Budgets réalisés
2005	13 ^e	77 865 165
2006	14 ^e	62 848 067
2007	15 ^e	85 743 000
Total		226 456 232

Source des données : Coordination de Jazz à Ouaga

Tableau 17 : Répartition par source des financements de quelques festivals

Festivals	Moyennes des éditions	Moyennes de financement sur 3 éditions	Financement international		Financement local					
			Montant	% du financement total	Autofinancement	% du financement total	Financement des partenaires locaux	% du financement total	Total financement local	% du financement total
JAO	2005, 2006 et 2007	75 485 411	48 065 367	63,68	5 426 622	7,19	21 993 422	29,14	27 420 044	36,32
FITMO	2003, 2005 et 2007	45 876 858	34 975 384	76,24	3 250 900	7,09	7 650 573	16,68	10 901 473	23,76
NAK	2004, 2005 et 2006	58 700 153	43 220 960	73,00	11 785 879	20,00	3 521 667	6,00	15 307 545	26,00
WAGA Hip Hop	2004, 2007 et 2008	59 149 597	35 832 490	61,00	6 839 653	12,00	16 477 455	28,00	23 317 108	39,00
FESTIMA	2004, 2006 et 2008	41 879 391	25 135 229	60,00	8 056 990	19,00	8 855 673	21,00	16 912 662	40,00
FITD	2002, 2004 et 2006	45 803 224	33 605 094	65,00	3 855 997	10,00	8 342 133	25,00	12 198 133	35,00
RÉCRÉATRALES	2004, 2006, 2008	90 349 848	68 296 456	77,00	1 046 560	1,00	21 006 832	22,00	22 053 393	23,00
TOTAUX		52155560	36141373	69	5032825	12	10980969	19	16013795	30

Sources : Données d'enquêtes

Tableau 18: Dépenses du FITMO/FAB

Désignations	2003		2005		2007		Totaux	
	Montant	%	Montant	%	Montant	%	Montant	%
Transport	9 850 780	26,45	16 018 100	29,22	8 772 854	19,26	34 641 834	25,17
Communication	5 443 500	14,62	8 914 140	16,26	7 087 305	15,56	21 444 945	15,58
Cachet des artistes	7 755 000	20,82	5 355 000	9,77	8 150 000	17,89	21 260 000	15,45
Hébergement	4 124 100	11,07	8 163 000	14,89	7 425 000	16,3	19 712 100	14,32
Logistique	3 818 500	10,25	6 000 764	10,95	5 296 755	11,63	15 116 019	10,98
Restauration	3 002 850	8,06	3 724 000	6,79	2 640 000	5,79	9 366 850	6,81
Indemnités/salaires	1 500 000	4,03	3 800 000	6,93	3 100 000	6,8	8 400 000	6,1
Décentralisation	850 000	2,28	1 100 000	2,01	1 186 425	2,6	3 136 425	2,28
Cérémonies	400 000	1,07	1 250 000	2,28	920 500	2,02	2 570 500	1,87
Colloques	500 000	1,34	500 000	0,91	982 000	2,16	1 982 000	1,44
Dépenses totales	37 244 730	100	54 825 004	100	45 560 839	100	137 630 673	100

Source : FITMO/FAB

Tableau 19 : Dépenses de Jazz à Ouaga

Rubriques	2006		2007	2008		Totaux		
	Montant	%	Montant	%	Montant	%	Montant	%
Secrétariat et communication	11 352 980	18,06	7 335 700	19,1	14 030 000	16,7	32 718 680	17,63
Transports (international et interne)	17 332 650	27,58	5 292 460	13,78	30 016 000	35,6	52 641 110	28,37
Hébergement et restauration	9 631 200	15,32	3 857 950	10,04	7 808 000	9,26	21 297 150	11,48
Cachets, indemnités, finances et salaires	19 437 336	30,93	18 185 600	47,34	27 390 000	32,5	65 012 936	35,04
Logistique	3 395 700	5,4	2 825 208	7,36	3 040 000	3,61	9 260 908	4,99
Divers (rubriques non concordantes et divers)	1701000	2,71	914000	2,38	2000000	2,37	4 615 000	2,49
Total	62 850 866	100	38 410 918	100	84 284 000	100	185 545 784	100

Source : Jazz à Ouaga

Tableau 20 : Dépenses des Récréatras

Rubriques	2004		2006		2008		Totaux	
	Montant	%	Montant	%	Montant	%	Montant	%
Secrétariat et communication	4 961 088	4,72	9 555 476	10,9	2 025 728	3,14	16 542 292	6,43
Transports (international et interne)	22 348 497	21,3	8 340 500	9,54	5 330 525	8,26	36 019 522	14,01
Hébergement et restauration	6 287 500	5,98	5 837 450	6,68	3 573 578	5,53	15 698 528	6,11
Cachets, indemnités, finances et salaires	59 876 984	57	45 889 000	52,5	43 081 201	66,7	148 847 185	57,89
Logistique	4 773 075	4,54	11 107 922	12,7	10 474 632	16,2	26 355 629	10,25
Divers (rubriques non concordantes et divers)	6 876 984	6,54	6 704 425	7,67	80 685	0,12	13 662 094	5,31
Total	105 124 128	100	87 434 773	100	64 566 349	100	257 125 250	100

Sources : Récréatras et Fédération du Cartel

Tableau 21 : Dépenses de Waga Hip Hop

Rubriques	2003		2004		2007		Totaux	
	Montant	%	Montant	%	Montant	%	Montant	%
Secrétariat et communication	12 445 000	20,14	11 033 500	13,39	15 819 500	16,84	39 298 000	16,5
Transports (international et interne)	16 913 660	27,37	22 893 650	27,79	23 579 141	25,1	63 386 451	26,62
Hébergement et restauration	11 420 435	18,48	14 070 135	17,08	16 050 000	17,08	41 540 570	17,44
Cachets, indemnités, finances et salaires	13860000	22,42	26 457 115	32,12	31 829 500	33,88	72 146 615	30,3
Logistique	5300000	8,58	6 400 000	7,77	6 665 000	7,09	18 365 000	7,71
Divers (rubriques non concordantes et divers)	1868345	3,02	1 520 745	1,85	0	0	3 389 090	1,42
Total	61 807 440	100	82 375 145	100	93 943 141	100	238 125 726	100

Source: Waga Hip Hop

Tableau 22: Dépenses du FITD

Rubriques	1992		1994		1996		Totaux	
	Montant	%	Montant	%	Montant	%	Montant	%
Finances	5 794 622	25,77	13 603 951	35,78	12 068 843	27,31	31 467 416	30,06
Hébergement	2 372 900	10,55	4 468 220	11,75	9 181 250	20,77	16 022 370	15,30
Presse/publicité	2 942 500	13,08	1 722 360	4,53	6 416 665	14,52	11 081 525	10,58
Restauration	2 519 190	11,20	4 516 199	11,88	4 276 285	9,68	11 311 674	10,80
Transport	3 064 500	13,63	3 978 780	10,47	3 536 914	8,00	10 580 194	10,11
Animation/sécurité	382 790	1,70	1 159 780	3,05	1 306 850	2,96	2 849 420	2,72
Matériel/régie	1 848 532	8,22	2 223 998	5,85	1 959 355	4,43	6 031 885	5,76
Santé	103 300	0,46	143 821	0,38	167 731	0,38	414 852	0,40
Cachets troupes	3 460 000	15,39	6 200 000	16,31	5 280 000	11,95	14 940 000	14,27
Totaux	22 488 334	100	38 017 109	100	44 193 893	100	104 699 336	100

Source : Données FITD

Tableau 23 : Dépenses des Nuits Atypiques de Koudougou (NAK)

Rubriques	2004		2005		2006		Totaux	
	Montant	%	Montant	%	Montant	%	Montant	%
Transport	13512050	22,34	13025800	23,03	8190200	14,38	34 728 050	19,96
Communication	6715404	11,10	5578300	9,86	8171600	14,35	20 465 304	11,76
Cachet des artistes	17392500	28,76	17438800	30,84	18637500	32,72	53 468 800	30,73
Hébergement	4162750	6,88	2389000	4,22	3523000	6,18	10 074 750	5,79
Logistique (Village Atypique)	1030000	1,70	914 000	1,62	1760570	3,09	3 704 570	2,13
Restauration	2819750	4,66	2862775	5,06	3641750	6,39	9 324 275	5,36
Indemnités/salaires	4877729	8,06	14343124	25,36	13035879	22,89	32 256 732	18,54
Déficit NAK	9972647	16,49	0	-	0	-	9 972 647	5,73
Dépenses totales	60 482 830	100	56 551 799	100	56 960 499	100	173 995 128	100

Sources : Coordination des NAK

Tableau 24: Dépenses du FESTIMA

Rubriques	2004		2006		2008		Totaux	
	Montant	%	Montant	%	Montant	%	Montant	%
Secrétariat et communication	12 864 085	28,83	19 497 931	37,61	9 842 305	30,07	14 068 107	32,67
Transports (international et interne)	7 141 125	16,00	11 168 795	21,54	5 283 050	16,14	7 864 323	18,26
Hébergement et restauration	4 917 725	11,02	10 446 866	20,15	3 410 500	10,42	6 258 364	14,53
Cachets, indemnités, finances et salaires	6 414 000	14,37	3 775 000	7,28	7 470 000	22,82	5 886 333	13,67
Logistique	7 937 977	17,79	1 091 212	2,10	4 940 600	15,09	4 656 596	10,81
Divers (rubriques non concordantes et divers)	5 352 871	11,99	5 864 410	11,31	1 783 632	5,45	4 333 638	10,06
Total	44 627 783	100	51 844 214	100	32 730 087	100	43 067 361	100

Source: Données FESTIMA

V. CORPUS ET LISTE DES PERSONNES RENCONTRÉES

Tableau 25 : Les festivals

Festivals	Localisation	Périodicité	Périodes de tenue	Statut	Genre	Nbre d'éditions en 2008
DDC	Ouaga	Biennale	Nov-déc	Privé	Danse Contemporaine	07
FESTIMA	Dédougou	Biennale	Fév-mars	Privé	Danse Traditionnelles	09
FITD	Ouaga	Biennale	Janv-fév	Privé	Théâtre	11
FITMO	Ouaga	Biennale	Oct-nov	Privé	Théâtre	11
RÉCRÉATRALES	Ouaga	Biennale	Octobre	Privé	Théâtre	06
JAZZ à OUAGA	Ouaga	Annuelle	Avril-mai	Privé	Musique Moderne	16
NAK	Koudougou	Annuelle	Nov- déc	Privé	Pluridisciplinaire	13
WAGA Hip Hop	Ouaga	Annuelle	Octobre	Privé	Musique Moderne	08
YELEEN	Bobo	Annuelle	Déc	Privé	Contes	12

Tableau 26 : Les structures de formation

Structures de formation	Localisation	Type de formation	Année de création	Statut	Genre
CDC	Ouaga	Sessions/ateliers	2006	Privé	Danse Contemporaine
Ecole de Théâtre/ATB	Ouaga	Sessions	1996	Privé	Théâtre
CFRAV	Ouaga	Permanente	2003	Privé	Théâtre
INAFAC	Ouaga	Session/Atelier	1985	Public	Musique
AGAC	Ouaga	Académique	2003	Public	Théâtre/Gestion et Administration culturelle

Tableau 27 : Liste des personnes rencontrées dans le cadre de la recherche

Nom et prénom(s)	Titres	Structures	Localités
Jean-Pierre Guingané	Directeur	ECG/FITMO/CFRAV/AGAC	Ouagadougou
Prosper Kompaoré	Directeur	ATB/FITD	Ouagadougou
Seydou Boro	Codirecteur	CDC/DDC	Ouagadougou
Esther Ouoba	Administratrice	CDC/DDC	Ouagadougou
Moustapha Sawadogo	Administrateur	CDC/DDC	Ouagadougou
Mahamoudou Nacanabo	Administrateur	CARTEL/RÉCRÉATRALES	Ouagadougou
Martin Zongo	Administrateur	CITO	Ouagadougou
Jules Yaméogo	Directeur	INAFAC	Ouagadougou
Jacob Bamogo	Directeur	Festival WEDBINDE	Ouagadougou
Tankian Dayo	Directeur	FESTIMA	Ouagadougou
Adama Kaboré	Coordonnateur	NAK	Koudougou

Nom et prénom(s)	Titres	Structures	Localités
Jacob Yara	Coordonateur	NAK	Koudougou
Anselme Sawadogo	Coordonateur	JAZZ A OUAGA	Ouagadougou
Ali Diallo	Directeur	WAGA HIP HOP	Ouagadougou
Boukary Tarnagda	Administrateur	YELEEN	Bobo-Dioulasso
Hassane Kouyaté	Directeur international	YELEEN	Bobo-Dioulasso
François Moïse Bamba	Directeur national	YELEEN	Bobo-Dioulasso
Emmanuel Kouela	Directeur	REMDOOGO	Ouagadougou
Désiré Ouédraogo	Directeur	DEP/MCTC	Ouagadougou
Olga Ilboudo	Directrice	DGA/MCTC	Ouagadougou
Achille Yaméogo	Conseiller technique	Cabinet/MCTC	Ouagadougou
Achille Gwem	Etudiant	CFRAV	Ouagadougou
Harouna Gouem	Etudiant	CFRAV	Ouagadougou
Sarata Sana	Etudiante	CFRAV	Ouagadougou
Adama Ouédraogo	Etudiant	CFRAV	Ouagadougou
Bonaventure Madjitoubangar	Etudiant	CFRAV	Ouagadougou
Aïssata Ouarma	Etudiante	AGAC	Ouagadougou
Arouna Dembélé	Etudiant	AGAC	Ouagadougou
Adama Zongo	Etudiant	AGAC	Ouagadougou

VI. OUTILS DE COLLECTE DE DONNEES (QUESTIONNAIRES, GUIDES D'ENTRETIEN, FICHES D'OBSERVATION)

I. QUESTIONNAIRES

Questionnaire à l'adresse des artistes

Ce questionnaire s'inscrit dans le cadre d'une recherche pour une thèse en Arts Vivants. Il a pour objectif de recueillir des données qui nous seront d'une grande utilité pour notre travail qui porte sur le thème : « Contribution des festivals et des structures de formation en Arts Vivants au développement socio-économique du Burkina Faso ». Nous vous assurons que vos réponses seront traitées dans la discrétion.

Veuillez recevoir d'avance nos sincères remerciements !

I/ Identification

Pays.....

Troupe/Groupe/Compagnie :.....

Sexe : M F

II/ Généralités

Qu'est-ce qu'un festival pour vous ?.....

Quels sont les festivals auxquels vous avez déjà pris part (*précisez le lieu de chaque festival*) ?
.....

En tant que professionnel, quelle est à votre avis la contribution de tels festivals au développement socio-économique du pays organisateur ?
.....

III/ Participation au festival

Quelles sont vos attentes en venant au festival ?.....
.....

À quelles activités, autres que les spectacles, avez-vous pris part au cours du festival (ateliers, séminaires, créations, rencontres professionnelles, débats...) ?

.....
.....

Quels avantages tirez-vous des rencontres et échanges que le festival vous donne
l'occasion de
faire?.....

Combien dépensez-vous en moyenne par jour durant le
festival ?.....

Quels types de dépenses faites-vous ? (transport, loisir, alimentation, achat d'objets...) ?
.....

Quelles difficultés avez-vous rencontrées durant le
festival ?.....

Quelles suggestions faites-vous pour améliorer les performances du festival ?
.....

Quels sont les aspects positifs que vous avez retenus de cette édition du
festival?.....
.....

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Questionnaire adressé au public des festivals

Ce questionnaire s'inscrit dans le cadre d'une recherche pour une thèse en Arts Vivants. Il a pour objectif de recueillir des données qui nous seront d'une grande utilité pour notre travail qui porte sur le thème : « Contribution des festivals et des structures de formation en Arts Vivants au développement socio-économique du Burkina Faso ».

Nous vous assurons que vos réponses seront traitées dans la discrétion.

Veuillez recevoir d'avance nos sincères remerciements !

I/ Identification

Profession:.....

Age :.....

Lieu de résidence

permanent:.....

Sexe : M F

Niveau d'études : Primaire Secondaire Supérieur

II/ Généralités (cochez devant la case correspondant à votre réponse)

1) Pourquoi venez-vous au festival ?

Raisons professionnelles Plaisir personnel Raisons d'études (élèves ou étudiants)

Autres (Précisez).....

2) Comment avez-vous appris la tenue du festival ?

Affiches Télé Radio Lettres Journaux Autres

(Précisez).....

III/ Finances (cochez devant la case correspondant à votre réponse)

1) Sous quelle forme payez-vous votre droit d'accès aux spectacles ?

Tickets d'entrée aux spectacles Cartes d'abonnement Autres

Préciser

2) Quel jugement portez-vous sur le coût du ticket d'entrée (500 à 1500 francs selon les festivals) ?

Très Cher Cher Abordable Peu cher

IV/ Spectacles (cochez devant la case correspondant à votre réponse)

1) Quel avantage tirez-vous des prestations que vous avez suivies ?

Culture personnelle Divertissement Formation

Autre (précisez)

2) Quels sont les aspects que vous avez trouvé intéressants ?

Les thèmes traités La prestation des acteurs La mise en scène

Autre (précisez)

V/ Suggestions

1) Que faire pour avoir toujours plus de spectateurs aux spectacles ?

.....
.....

2) Autres suggestions :

.....
.....

2. GUIDES D'ENTRETIEN

A/ Directeurs des festivals

1) Généralités

- Festival :
- Genre :
- Responsable :
- Localisation (ville siège) :
- Année de création :
- Zone de couverture (localités touchées):
- Nombre d'éditions en 2008 :
- Statut (privé ou étatique):
- Objectifs :

2) Organisation et fonctionnement

- Programmation (périodicité, période de déroulement) :
- Activités au programme :
- Conditions de choix des troupes participantes :
- Provenance des troupes (régionale, nationale, internationale) :
- Nombre moyen de troupes par édition :
- Durée de chaque édition :
- Lieux de production :
- Nombre moyen d'organiseurs par édition :
- Nombre d'employés permanents :
- Difficultés liées à l'organisation :
- Propositions de solutions :

3) Financement

- Sources de financement :
- Part du financement international :
- Part du financement des partenaires locaux :
- Part de l'autofinancement :
- Budget moyen par édition (recettes et dépenses) :
- Nature des principales dépenses :
- Contraintes liées au financement :
- Solutions possibles :

Budgets des trois dernières éditions du festival

Editions	Recettes			Dépenses	Solde
	Prévisionnelles	Effectives	%		
Année.....					
Année.....					
Année.....					
Total					

Source :

Financement effectif des trois dernières éditions du festival

Editions	Financement total	Financement international	Financement local		
			Autofinancement et recettes	Partenaires locaux	Total financement local
Année...					
Année...					
Année...					

Source

- Dépenses par rubriques des 3 dernières éditions du festival

Rubriques	Année.....		Année.....		Année.....	
	Montant	%	Montant	%	Montant	%
Transport						
Communication						
Cachet des artistes						
Hébergement						
Logistique						
Restauration						
Indemnités/salaires						
Décentralisation						
Cérémonies						
Colloques et stages						
Autres (précisez)						
Dépenses totales						

4) Conclusion

Impact socio-économique du festival pour la localité siège et pour le pays :

.....

.....

B/ Responsables de structures de formation

1) Généralités

- Structure :
- Responsable :
- Localisation :
- Année de création :
- Nature (permanente ou ponctuelle) :
- Statut (privée ou publique) :
- Objectifs :

2) Organisation

- Programmation :
- Administration (Organisation et nombre de personnes chargées du fonctionnement de la structure):
- Fonctionnement (organigramme) :
- Mode de recrutement :
- Durée des sessions :
- Type de formation (diplômante ou non) :
- Public cible :
- Conditions d'accès :

3) Financement

- Source de financement (principaux partenaires financiers) :
- Fonds moyens mobilisés par an :
- Dépenses annuelles :
- Nature des dépenses (rubriques) :
- Montant des investissements (3 dernières années) :
- Montant de l'équipement (3 dernières années) :
- Nombre de personnes employées :
- Moyenne salariale par an :

- **Budgets des trois dernières années d'activités**

Années	Financement			
	Total	International	Partenaires locaux	Autofinancement
2007				
2006				
2005				
Total				

Source :

- **Dépenses effectuées au cours des trois dernières années**

Rubriques	2005	2006	2007
Salaires du personnel			
Prise en charge des formateurs			
Equipement			
Entretien et maintenance			
Hébergement			
Restauration			
Transport			
Autres (Précisez)			
Dépenses totales			

Source :

4) Résultats

- Apports de la structure de formation aux festivals organisés au Burkina :

- Résultats obtenus :

5) Contraintes et perspectives

-Contraintes :

-Solutions possibles :

-Perspectives d'avenir :

C/ Cadres du Ministère de la Culture, du Tourisme et de la Communication

1) Généralités

- Nom et prénom(s)
- Direction/Service
- Fonction
- Ancienneté au poste
- Ancienneté au Ministère
- Autres postes occupés au Ministère

2) Questions

- Pouvez-vous nous parler brièvement de l'organisation actuelle du Ministère de la Culture ?
- Peut-on dire avec raison que le secteur de la culture est le parent pauvre des secteurs ministériels au Burkina Faso?
- Comment appréhendez-vous la décentralisation culturelle et comment elle se manifeste au Burkina Faso?
- Quels sont les liens que le Ministère en charge de la culture entretient avec les artistes et les opérateurs culturels privés? Existe-t-il un cadre de concertation entre ces différents acteurs du domaine culturel?
- Quel bilan peut-on faire de la Politique Culturelle du Burkina Faso, adoptée en 2005, après trois années de mise en oeuvre?
- Quelle est la politique de l'État burkinabé en matière d'édification et d'équipement d'infrastructures culturelles?
- Comment doit-on comprendre le rattachement de l'artisanat au Ministère du Commerce et non à celui de la culture?
- Quelle est la place des festivals et des structures de formation artistique dans l'action du Ministère en charge de la culture?
- L'Etat burkinabé subventionne-t-il les festivals et les structures de formation artistique au Burkina Faso? Si oui, à quelle hauteur et quelles en sont les clés de répartition ?
- Les festivals internationaux organisés au Burkina Faso sont à plus de 70% dépendants des financements extérieurs. Ne pensez-vous pas que cela constitue un risque pour leur pérennité? Quelles solutions peut-on envisager pour résoudre ce problème?
- Quels sont, selon vous, les impacts sociaux, économiques et culturels des festivals et des structures de formation artistique au Burkina Faso?

INDEX DES AUTEURS CITÉS

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

A	
AIRAUD Bruno	22, 40
ALLEMAN Marie Lise.....	3
ANHEIER Helmut	382
AYDALOT Philippe	10

B	
BAUMOL William J.....	15, 17
BENHAMOU Françoise.....	13, 15, 17, 18, 20, 23, 24, 25, 94, 111, 117
BENON Babou Eric.....	76, 79
BERNHEIM Alfred L.....	355
BERTOLI Henri.....	18
BOULDING Kenneth	17
BOWEN William.....	15, 17

C	
CAMPANA François.....	22, 40
CÉSAIRE Aimé	288

D	
D'ALMEIDA Francisco	3
DARWICHE Jihad.....	225
DAYO Tankian.....	230
DEFOURNY Jacques	26, 381
DEMARCY Richard	25
DEVELTERE Patrick	26, 381
DIALLO Ali.....	222, 223
DUPUIS Xavier	18, 19

F	
FONTENEAU Bénédicte.....	381

G	
GALBRAITH John.....	17
GODONOU Alain	116
GUINGANÉ Jean-Pierre.....	14, 66, 77, 80, 100, 116, 171, 189, 202, 292

H	
HOPKINGS John.....	26

K	
KABORÉ Oger	132, 133
KABORET Auguste Ferdinand	132, 133
KIBORA Ludovic	216
KI-ZERBO Joseph.....	10, 378
KOALA Vincent.....	22, 40
KOMPAORÉ Prosper.....	127, 165, 211, 292

KOUELA Emmanuel.....	198
KOUYATÉ Hassane	359
KOVACS Maté.....	22

L	
LEROY Dominique	15, 18, 19, 25
LIKING Werwerê.....	44

M	
MÉDÉHOUEGNON Pierre	86
MENSAH Ayoko.....	216, 371

N	
NADINGA Tiabrimani	61
NDOUR Saliou	271
NICOLAS Yann	25

P	
PFLIEGER Sylvie.....	23
POIVRE d'ARVOR Olivier	371

R	
RICARDO David.....	20
ROUET François	20
ROUX Bernard	355

S	
SALAMON Lester.....	382
SANOU Salaka	91
SANOU Salia.....	130
SHAFER Paul D.	376
SISSOKO Cheick Oumar	40
SMITH Adam	20
STANLEY Dick	245, 246

T	
TARBAGDO Sita	82
TEMPE Antoine	130
THIEROU Alphonse.....	129
TOUCHARD Pierre-Aimé.....	155
TREMBLAY Suzanne	9

Y	
YONLI Paramanga Ernest	68, 69

Z	
ZONGO Célestin	195, 196
ZONGO Tertus	69, 70, 71, 281

TABLE DES MATIÈRES

CODESRIA - BIBLIOTHÈQUE

DÉDICACE	I
EXERGUE.....	II
REMERCIEMENTS.....	III
SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	IV
LISTE DES TABLEAUX	VIII
LISTE DES FIGURES.....	IX
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
1. INTÉRÊT DE LA RECHERCHE.....	3
2. CLARIFICATION DES CONCEPTS-CLÉS.....	6
3. REVUE DE LA LITTÉRATURE SUR L'ÉCONOMIE DE LA CULTURE ET DES ARTS VIVANTS	13
4. OBECTIFS ET HYPOTHÈSES DE LA RECHERCHE	23
5. MÉTHODOLOGIE.....	24
PARTIE I : SITUATION SOCIO-ÉCONOMIQUE ET POLITIQUES DE DÉVELOPPEMENT DU BURKINA FASO	29
CHAPITRE I : SITUATION SOCIO-ÉCONOMIQUE DU BURKINA FASO	33
1. CONTEXTES SOCIAL ET ÉCONOMIQUE DU BURKINA FASO	33
1.1. <i>Le contexte social.....</i>	<i>34</i>
1.2. <i>Le contexte économique</i>	<i>38</i>
2. SITUATION SOCIO-ÉCONOMIQUE ET DÉVELOPPEMENT DES ARTS VIVANTS.....	42
2.1. <i>Les facteurs défavorables au développement des arts vivants au Burkina Faso.....</i>	<i>42</i>
2.2. <i>Les facteurs favorables au développement des arts vivants au Burkina Faso</i>	<i>54</i>
CHAPITRE II : POLITIQUES DE DÉVELOPPEMENT DU BURKINA FASO.....	60
1. CADRE STRATÉGIQUE DE LUTTE CONTRE LA PAUVRÉTÉ.....	63
2. DÉCLARATIONS DE POLITIQUE GÉNÉRALE	68
CHAPITRE III : POLITIQUES CULTURELLES DU BURKINA FASO.....	75
1. EVOLUTION DES POLITIQUES CULTURELLES AU BURKINA FASO.....	76
1.1. <i>Des Indépendances politiques (1960) à la création d'un département ministériel en charge de la culture et de l'éducation (1971).....</i>	<i>77</i>
1.2. <i>De la création d'un ministère de l'Éducation et de la Culture (1971) à l'avènement de la révolution (1983).....</i>	<i>78</i>
1.3. <i>Du déclenchement de la révolution (1983) à la fin de l'expérience révolutionnaire (1987)</i>	<i>79</i>
1.4. <i>De la fin de la révolution (1987) à l'ère des politiques culturelles nationales structurées.....</i>	<i>85</i>
2. ANALYSE DES POLITIQUES CULTURELLES NATIONALES DU BURKINA FASO.....	88
2.1. <i>Les politiques culturelles avant 2005.....</i>	<i>89</i>
2.2. <i>La politique culturelle nationale de 2005</i>	<i>91</i>

2.3. La Politique Nationale de la Culture (PNC) de 2009	101
3. MÉCANISMES DE FINANCEMENT DE LA CULTURE ET DES ARTS VIVANTS AU BURKINA FASO.....	106
PARTIE II : FESTIVALS ET STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS VIVANTS AU BURKINA FASO : NATURE, RÉPARTITION, CARACTÉRISTIQUES ET OBJECTIFS.....	120
CHAPITRE I : FESTIVALS D'ARTS VIVANTS AU BURKINA FASO	123
1. NATURE DES FESTIVALS	124
1.1. Les festivals de théâtre ou festivals pionniers	124
1.2. Les festivals de danse contemporaine ou festivals de révélation.	129
1.3. Les festivals de musique moderne ou festivals de promotion.....	131
1.4. Les festivals de contes ou festivals de valorisation des arts de l'oralité.....	134
1.5. Les festivals de musiques et de danses traditionnelles ou festivals de sauvegarde du patrimoine.....	135
1.6. Les festivals pluridisciplinaires ou festivals forains	141
2. CATEGORIES, RÉPARTITION SPATIO-TEMPORELLE ET CARATERISTIQUES DES FESTIVALS D'ARTS VIVANTS..	142
2.1. La catégorisation des festivals d'arts vivants	142
2.2. Répartition spatio-temporelle des festivals d'arts vivants au Burkina Faso.....	146
2.3. Les caractéristiques des festivals d'arts vivants	150
3. FORMES D'ORGANISATION, OBJECTIFS ET THEMES D'ÉDITION DES FESTIVALS D'ARTS VIVANTS.....	155
3.1. Les formes d'organisation des festivals d'arts vivants.....	155
3.2. Objectifs des festivals d'arts vivants au Burkina Faso	160
3.3. Thèmes d'édition des festivals d'arts vivants au Burkina Faso	167
4. PUBLICS DES FESTIVALS D'ARTS VIVANTS AU BURKINA FASO.....	175
4.1. Le Public des festivals de théâtre.....	177
4.2. Le public des festivals de danse contemporaine.....	178
4.3. Le public des festivals de musique moderne	179
4.4. Le public des festivals de musiques et de danses traditionnelles	180
4.5. Le public des festivals de contes	181
4.6. Le public des festivals pluridisciplinaires.....	182
CHAPITRE II : STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS VIVANTS AU BURKINA FASO	187
1. TYPES DE FORMATION DISPENSES DANS LE DOMAINE DES ARTS VIVANTS.....	188
1.1. Le compagnonnage ou la formation sur le tas.....	188
1.2. La formation sous forme de résidences, de stages, d'ateliers et de sessions	190
1.3. La formation professionnelle de niveau supérieur.....	191
2. CATÉGORISATION DES STRUCTURES DE FORMATION AU BURKINA FASO	192
2.1. Les structures spécialisées de formation permanente en arts vivants.....	192

2.2. Les structures de production et de diffusion assurant des formations en arts vivants	195
2.3. Les structures universitaires et professionnelles publiques de formation artistique et culturelle.....	199
2.4. Les structures non permanentes de formation	201
3. OBJECTIFS ET ORGANISATION DES STRUCTURES DE FORMATION.....	206
3.1. Les objectifs des structures de formation.....	206
3.2. L'organisation administrative et pédagogique des structures de formation.....	207
CHAPITRE III : PRÉSENTATION DES PRINCIPAUX FESTIVALS ET STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS VIVANTS	209
1. PRÉSENTATION DES PRINCIPAUX FESTIVALS D'ARTS VIVANTS.....	209
1.1. Le Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD).....	210
1.2. Le Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou/ Festival des Arts du Burkina (FITMO/FAB).....	212
1.3. Les Résidences Panafricaines d'Écriture, de Création et de Formation Théâtrale (RÉCRÉATRALES).....	215
1.4. Les Rencontres Chorégraphiques Dialogues de Corps (DDC).....	217
1.5. Le Festival Jazz À Ouaga (JAO).....	219
1.6. Le Festival Waga Hip Hop.....	221
1.7. Le Festival Yeleen.....	224
1.8. Les Nuits Atypiques de Koudougou (NAK).....	226
1.9. Le Festival International des Masques et des Arts de Dédougou (FESTIMA).....	229
2. PRÉSENTATION DES PRINCIPALES STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS VIVANTS.....	231
2.1. Le Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV)	231
2.2. La filière AGAC.....	235
2.3. L'Institut National de Formation Artistique et Culturelle (INAFAC).....	237
2.4. Le Centre de Formation de l'Atelier Théâtre Burkinabè (ATB)	240
2.5. Le Centre de Développement Chorégraphique (CDC).....	241
PARTIE III : SOCIO-ÉCONOMIE DES FESTIVALS ET DES STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS VIVANTS AU BURKINA FASO	243
CHAPITRE I : IMPACT SOCIAL DES FESTIVALS ET DES STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS VIVANTS AU BURKINA FASO	245
1. RÉALISATION DES FESTIVALS ET DES STRUCTURES DE FORMATION.....	246
1.1. Les réalisations des festivals.....	246
1.2. Les réalisations des structures de formation.....	263
2. IMPACTS SOCIAUX DES FESTIVALS ET DES STRUCTURES DE FORMATION.....	268
2.1. Au niveau individuel.....	268
2.2. Au plan collectif.....	274
CHAPITRE II : IMPACT ÉCONOMIQUE DES FESTIVALS ET DES STRUCTURES DE FORMATION EN ARTS VIVANTS	295
1. MOBILISATION DES FONDS	298
1.1. Les budgets des festivals et des structures de formation.....	299

1.2. La répartition des financements selon leurs sources	315
2. REDISTRIBUTION DES FONDS MOBILISÉS	323
2.1. Les dépenses directes des festivals et des structures de formation	324
2.2. Les effets indirects et induits des festivals et structures de formation en arts vivants.....	337
3. SECTEURS BÉNÉFICIAIRES DES RETOMBÉES ÉCONOMIQUES DES FESTIVALS ET STRUCTURES DE FORMATION	340
3.1. L'emploi.....	340
3.2. Les taxes et impôts.....	341
3.3. Le transport	342
3.4. L'hôtellerie et la restauration.....	343
3.5. La communication.....	344
CHAPITRE III : ÉMERGENCE D'UNE ÉCONOMIE LOCALE DES ARTS VIVANTS	346
1. FESTIVALS ET STRUCTURES DE FORMATION : UN MARCHÉ DES ARTS VIVANTS	346
1.1. Les composantes du marché.....	347
1.2. Les acteurs du marché	353
2. PROCESSUS DE STRUCTURATION D'UNE ÉCONOMIE LOCALE DES ARTS VIVANTS AU BURKINA FASO.....	373
2.1. Les contraintes liées à la structuration d'une économie des arts vivants au Burkina Faso	374
2.2. Les enjeux d'une économie des arts vivants au Burkina Faso.....	376
2.3. « L'économie sociale des arts vivants » : une alternative au marché libéral	380
CONCLUSION GÉNÉRALE	393
BIBLIOGRAPHIE.....	403
ANNEXES.....	419
INDEX DES AUTEURS CITÉS	453
TABLE DES MATIÈRES	455