

Les festivals de théâtre en Afrique Subsaharienne : Bilan, impact et perspectives

Rapport final

Mars 2003



BICFL - Bureau d'Ingénierie Culturelle de la Fête & des Loisirs - Paris

KYRNEA INTERNATIONAL - Paris

ODAS AFRICA - Organisation de Dynamisation des Arts et Spectacles en Afrique - Ouagadougou

Une étude financée par la Commission Européenne et l'AFAA

Cette étude a été réalisée par :

BICFL - Bureau d'Ingénierie Culturelle de la Fête & des Loisirs – Paris

KYRNEA INTERNATIONAL – Paris

ODAS AFRICA – Organisation de Dynamisation des Arts et Spectacles en Afrique -
Ouagadougou

Experts intervenants :

Bruno AIRAUD	BICFL	airaud@ing-culture.com
François CAMPANA	KYRNEA INTERNATIONAL	campana@kyrnea.com
Vincent KOALA	ODAS AFRICA	odas.africa@fasonet.bf

Assistés par Hélène Avencini, Anne-Cécile Boda, Sonia Stamenkovic.

Nos sincères remerciements à tous ceux qui ont aimablement répondu à nos questions verbalement ou par écrit : les directeurs de manifestations et leurs équipes, les artistes, les journalistes, les responsables politiques ou institutionnels, les services de coopération des ambassades, les centres culturels, les fondations, les associations, les particuliers, etc... et plus particulièrement à tous ceux qui nous ont donné de leur temps pour un échange sur les festivals de théâtre en Afrique Subsaharienne¹

¹ voir la liste des personnes rencontrées en annexe

Les festivals de théâtre en Afrique Subsaharienne : Bilan, impact et perspectives

Sommaire

RéSUMÉS

1	Cadre, objectifs et méthodologie de l'étude.....	10
1.1	Les festivals de théâtre en Afrique subsaharienne.....	10
1.2	Trois objectifs : bilan, impact et perspectives.....	10
1.3	Méthodologie.....	11
2	Etat des lieux.....	12
2.1	Les festivals étudiés.....	12
2.1.1	Festival : une notion particulière en Afrique.....	12
2.1.2	Culture et théâtre : des perceptions différentes.....	13
2.1.3	La sélection des festivals étudiés et les limites de l'analyse.....	14
2.1.4	Des tailles très différentes.....	15
2.2	Le contexte culturel en Afrique.....	16
2.2.1	L'histoire et les langues.....	17
2.2.2	La production du théâtre en Afrique.....	18
2.3	Des approches culturelles différentes : francophones, anglophones, et régionales.....	20
2.3.1	L'Afrique francophone.....	20
2.3.2	L'Afrique anglophone et lusophone.....	21
2.3.3	L'Afrique du Sud : une exception.....	22
2.4	Des initiatives privées et une identité revendiquée.....	23
2.4.1	Des initiatives privées avec des équipes à géométrie variable.....	23
2.4.2	Une identité revendiquée, quel que soit l'âge du festival.....	25
2.5	Peu d'outils de contrôle avec un déficit de « management ».....	28
2.5.1	De rares outils de suivi et d'analyse.....	28
2.5.2	Des améliorations malgré un déficit de « management ».....	29
2.6	Une répartition régulière des « annuels », irrégulière des « biennales ».....	30
2.7	Des programmations marquées par les directeurs.....	34
2.8	La question des publics.....	37
2.9	Recettes et dépenses : des budgets variables et incomplets.....	39
2.9.1	Les recettes de financement.....	40
2.9.2	Les dépenses.....	45
2.10	Des difficultés d'autonomisation très francophones.....	49
3	Un impact mitigé.....	52
3.1	Le festival et son territoire.....	52
3.1.1	Une faible valeur d'image et de notoriété, sauf exceptions.....	53
3.1.2	Vers la « conquête » de l'environnement urbain et populaire.....	54
3.1.3	Une économie de soutien au développement local.....	55
3.2	Le festival et la filière théâtrale.....	56
3.2.1	Un développement artistique et intellectuel continental.....	57
3.2.2	Une production théâtrale conditionnée par les festivals.....	58
3.2.3	Vers une structuration des troupes et la professionnalisation des individus.....	59
3.2.4	La nécessité d'assemblage de compétences complémentaires.....	60
3.2.5	La structuration d'un « marché » très fragile.....	61
3.2.6	Une professionnalisation des acteurs et des techniciens du spectacle.....	62
3.2.7	Une diffusion continentale du théâtre africain.....	63

4	Perspectives et recommandations.....	64
4.1	Ancrer les festivals sur leur territoire.....	65
4.1.1	Intégrer le public– construire une relation permanente.....	65
4.1.2	Structurer le festival– des outils de gestion, de transparence et d’autonomie.....	66
4.1.3	Qualifier l’identité et l’image du festival.....	68
4.1.4	Pérenniser un personnel responsable.....	69
4.2	Accompagner – finances, organisation, législation, échanges et formation.....	70
4.2.1	Accompagner les finances.....	70
4.2.2	Accompagner l’organisation, le cadre législatif et les échanges.....	72
4.2.3	Accompagner les formations.....	73
4.3	Créer des outils internationaux indépendants.....	74
4.3.1	Outil de recueil et de diffusion d’information.....	74
4.3.2	Outil de conseils aux festivals et aux bailleurs de fonds.....	75
4.3.3	Outil de coordination des différentes initiatives.....	76
4.3.4	Outil de réflexion.....	77
4.3.5	Propositions de mise en place et de fonctionnement.....	78
4.4	Mettre en place un fonds relais et de développement.....	79
4.4.1	Mettre en place un fonds relais de trésorerie.....	79
4.4.2	Développer des soutiens financiers.....	80
4.5	Aider à la création et à la production.....	81
5	Présentation sommaire des festivals.....	82
5.1	La carte des festivals.....	82
5.2	AFRIQUE DU SUD.....	84
5.2.1	Klein Karoo Nationale Kunstefees.....	84
5.2.2	National Arts Festival - Grahamstone.....	84
5.2.3	Community Theatre Festival.....	84
5.3	BÉNIN.....	85
5.3.1	Festival International de Théâtre du Bénin (FITHEB).....	85
5.3.2	Festival Migration et rencontres nomades.....	85
5.3.3	Racines.....	85
5.4	BURKINA FASO.....	86
5.4.1	Festival des Arts dans le Rue (FAR).....	86
5.4.2	Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD).....	86
5.4.3	Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouaga (FITMO).....	86
5.4.4	Fet’Arts.....	87
5.4.5	YELEEN : Festival International de conte et de Musique de Bobo Dioulasso.....	87
5.5	CAMEROUN.....	88
5.5.1	Festival Africain de Théâtre pour l’Enfance et la Jeunesse (FATEJ).....	88
5.5.2	Festi-Forum – Net Plateau Vivant – Nouvelles expressions théâtrales.....	88
5.5.3	Rencontres Théâtrales Internationales du Cameroun (RETIC).....	88
5.5.4	Festival International Soa Banlieue artistique et culturelle (FEST-SOBAC).....	88
5.6	CENTRAFRIQUE.....	89
5.6.1	Festival International de conte et de l’oralité (FICO).....	89
5.7	CONGO (BRAZZA).....	89
5.7.1	Journées théâtrales en Campagne (JOUTHEC).....	89
5.8	CÔTE D’IVOIRE.....	90
5.8.1	Festival des Arts de la Rue de Grand Bassam (FAR).....	90
5.8.2	Festival International des marionnettes pour enfants (FIME).....	90
5.8.3	Festival International des Théâtres sans frontière (FITSAF).....	90
5.8.4	Marché des Arts du Spectacle Africain (MASA).....	91
5.9	GHANA.....	91
5.9.1	Pan-African Historical Theater Festival (PANAFEST).....	91
5.10	MALI.....	92
5.10.1	Festival des Masques et Marionnettes de Markala (FESMAMAS).....	92
5.10.2	Festival du Théâtre des Réalités.....	92
5.11	MOZAMBIQUE.....	92
5.11.1	Festival International de teatro d’Agosto.....	92

5.12	NIGER.....	93
5.12.1	Festival International de Conte de Dogongouchi, (GATAN-GATAN).....	93
5.12.2	Rencontres théâtrales du Niger (RTN).....	93
5.13	NIGÉRIA.....	93
5.13.1	Festival International of Nigerian Arts (FESTINA).....	93
5.13.2	Peace Festival.....	93
5.14	RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO (RDC).....	94
5.14.1	Festival Caré (Festival International de Théâtre en Cités).....	94
5.14.2	Festival International de l'Acteur (FIA).....	94
5.14.3	Journées Congolaises de Théâtre pour et par l'Enfance et la jeunesse (JOUCTOTEJ).....	94
5.14.4	Rencontre des conteurs et Griots (RCG).....	95
5.15	SÉNÉGAL.....	96
5.15.1	Festival International de Théâtre pour la Paix (FEST'ART).....	96
5.16	TCHAD.....	96
5.16.1	Festival international d'art dramatique et plastique pour l'union et la paix (FIADUP).....	96
5.17	TOGO.....	96
5.17.1	Festival de Théâtre de la Fraternité (FESTHEF).....	96
6	Contacts des festivals.....	97

Annexe

en format A3

Les dates des festivals

Par ordre alphabétique des pays, par régions, chronologiques, 3 pages

Les actions des festivals

Par ordre alphabétique des pays, 2 pages

Troupes et festivals : programmation internationale

Par ordre alphabétique des pays, 6 pages

Liste des personnes rencontrées

Par ordre alphabétique, 4 pages

RéSUMÉS

ETAT DES LIEUX

Les festivals étudiés

Festival : une notion particulière en Afrique

La notion de festival recouvre une connotation particulière en Afrique. Elle peut désigner à la fois un rassemblement, une rencontre, une fête, et parfois même des manifestations sans programmation artistique dans les pays anglophones où se mélangent les genres et les niveaux professionnels et amateurs.

Culture et théâtre : des perceptions différentes

La notion de théâtre est différente entre les anglophones et les francophones. Les anglophones perçoivent le théâtre plus largement comme un lieu, une scène ou une forme de spectacle vivant (theater ou drama). Les francophones y mettent de manière exclusive tout ce qui se construit autour du théâtre de textes.

La sélection des festivals étudiés et les limites de l'analyse

Le choix de la trentaine de festivals étudiés résulte de trois paramètres essentiels : l'existence de données chiffrées ou chiffrables de différentes éditions du festival, la revendication théâtrale et la vocation internationale qu'ils se donnent.

Liés au mode déclaratif des données, fournies par les directeurs, les résultats de l'analyse restent relatifs, toutes les données n'étant pas complètes ou disponibles. Mais l'observation des événements reste valable dans son ensemble.

Des tailles très différentes

Pour l'ensemble des festivals étudiés, il est impossible de généraliser. Néanmoins, à l'aune des résultats, la typologie sommaire suivante semble pertinente : festivals « d'exception », « solides et anciens », « jeunes et/ou fragiles ».

Le contexte culturel en Afrique

Un faible engagement des états et des partenaires nationaux dans le théâtre est commun à l'ensemble des pays du continent qui n'en font pas une priorité, même si le secteur privé soutient le théâtre dans les pays anglophones. La filière théâtrale est fragile, éphémère et peu rentable économiquement.

L'histoire et les langues

La langue est fondamentale au théâtre. Les multiples zones linguistiques en Afrique sont donc déterminantes, que ce soit pour la création, la production ou la diffusion théâtrale dans ou hors le continent.

La production du théâtre en Afrique

En Afrique anglophone et lusophone, l'aide à la production est essentiellement privée. Côté francophone, le soutien est essentiellement public et presque exclusif sur des productions intercontinentales, ce qui semble en contradiction avec l'économie générale des moyens du théâtre africain. L'alternative de « survie » des troupes réside souvent dans la production d'un théâtre au service des ONG, des programmes internationaux de développement, ou plus rarement au service des productions télévisuelles nationales ou régionales.

Des approches culturelles différentes : francophones, anglophones, et régionales.

Dans les pays francophones, le théâtre reste dans un concept de service public, accessible, traditionnellement subventionné par les institutions et enseigné avec peu de moyens. Dans les cursus scolaires et universitaires des pays anglophones, le théâtre bénéficie de soutiens forts du côté du secteur privé et souvent symboliques du côté du secteur public. L'Afrique du Sud, économiquement solide, avec son tourisme croissant, souligne ces différences. De ce fait, les rapports et les attitudes à l'égard du théâtre sont aussi très différents tant du côté des professionnels que de celui des publics.

Des initiatives privées et une identité revendiquée.

Les initiatives de création des festivals sont essentiellement privées, depuis les indépendances des pays anglophones et depuis la fin des années 80 dans les pays francophones. Elles sont portées par des troupes à géométrie variable et leurs directeurs qui assurent la permanence entre deux éditions. Les festivals revendiquent une identité autour de valeurs partagées telles que la diversité culturelle, l'ouverture et la paix ; les rencontres et les échanges ; la création ; le professionnalisme et la qualité.

Peu d'outils de contrôle avec un déficit de « management »

Un manque de mémoire aggravé par un manque de données chiffrées (programmation, publics, budgets,...) caractérise l'ensemble des festivals. Ils restent globalement mal structurés au niveau administratif et manquent d'esprit de synthèse des ressources et des moyens. Les anglophones n'ont pas fourni leurs données considérées comme confidentielles, et pour les mêmes raisons certains francophones ont fourni des données parcellaires. Certains mettent en place des outils d'évaluation, mais essentiellement sur les publics.

Une répartition régulière des « annuels », irrégulière des « biennales ».

Un tiers des festivals sont des biennales, essentiellement en Afrique de l'Ouest où une année sur deux est « calme ». Les dates sont bien enchaînées, sans chevauchements entre festivals, avec des creux en septembre et janvier-février pour toutes les années.

Des programmations marquées par les directeurs.

Avec deux tiers des festivals dotés de comités artistiques, le poids des directeurs reste cependant important dans les choix de programmation pour lesquels la priorité est donnée à la vision des spectacles, puis l'utilisation des réseaux, et enfin le recueil des requêtes des troupes.

Les festivals « d'exception » programment plus de 40 troupes.

Les « solides et anciens » entre 14 et 40 troupes avec au moins 8 internationales.

Les « jeunes et/ou fragiles » moins de 14 troupes ou moins de 8 internationales, sauf quelques cas particuliers.

Le tiers des festivals remet des prix ou trophées (Awards).

La question des publics.

La cible prioritaire est celle d'un public local et national qui répond globalement à l'appel, mais est souvent mal connu des festivals, faute d'outils d'évaluation des publics. Des alternatives sont aussi mises en oeuvre pour capter significativement les publics touristiques dans les pays lusophones et anglophones. Mais la relative difficulté de connexion du théâtre africain avec son public reste problématique dans les pays francophones et pose la question de leurs pratiques culturelles.

Recettes et dépenses : des budgets variables et incomplets.

Les données budgétaires portent sur les festivals francophones.

Elles sont relatives, de niveaux variables, de 10 000 € à 2M€, et génèrent la typologie proposée.

Le budget du seul Masa (2M€) est supérieur à ceux des festivals francophones cumulés.

Les recettes proviennent en moyenne de 55% à 66% de l'international (dont l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie à 62%, l'Union Européenne à 15%, la France à 15%,...). Les 34 à 45 % restant proviennent des structures elles-mêmes et des privés, avec une faible implication des institutions nationales (à l'exception du Masa et du Fitheb)

Les dépenses portent essentiellement sur les transports à 43%, sur l'hébergement et la nourriture à 15%, et sur les cachets des troupes à 12% (hors Masa).

Des difficultés d'autonomisation très francophones.

Radicalement différents des autres zones linguistiques, les festivals francophones se singularisent par leur grande dépendance aux financements internationaux. En effet, les deux tiers des festivals francophones sont dépendants à plus de 50% des financements internationaux et la moitié à plus de 70%.

Si cette dépendance peut paraître excessive et générer des obligations, des solutions exemplaires axées sur le relationnel et des stratégies de vente sont déjà développées par certains festivals sur tout le continent.

UN IMPACT MITIGÉ

Le festival et son territoire

Dans les villes africaines, les festivals concentrent l'activité théâtrale et jouent un rôle éphémère selon l'importance et l'ancienneté du festival. Comme sur d'autres continents et quelle que soit l'échelle du festival, ils peuvent être parfois de véritables outils de développement aux enjeux culturel, économique, touristique, social, et territorial², pour peu que la mobilisation de l'ensemble des acteurs territoriaux soit effective comme en Afrique du Sud.

Ils marquent leur environnement urbain et populaire comme un « feu de paille », sans continuité avec les publics.

Leur impact sur une économie de développement local est réel, en particulier sur les transports et l'hôtellerie/restauration.

Le festival et la filière théâtrale

Depuis dix ans, jeunes, anciens et festivals d'exception ont créé une véritable dynamique sur le continent africain qui a permis d'accélérer les échanges artistiques, les productions, la formation de techniciens, l'amélioration de la qualité des acteurs, la structuration des troupes et la professionnalisation des individus.

La production théâtrale est largement conditionnée par les festivals à vocation internationale, invitation à « l'exportation » des troupes et des artistes, au risque d'oublier la permanence des publics locaux qui restent à (re)conquérir.

Les festivals travaillent à l'amélioration et à la diversification de leurs compétences.

Ils génèrent un « marché » du théâtre, très dépendant de l'aide internationale, fragile et vulnérable, avec une diffusion plutôt continentale, sans émergence hors du continent africain.

² Voir les cahiers espaces n°74, août 2002 « Evénements, tourisme et loisirs ». www.revue-espaces.com.

PERSPECTIVES et RECOMMANDATIONS

- 1 – Ancrer les festivals sur leur territoire
 - 1 – Intégrer le public– construire une relation permanente
 - 2 – Structurer le festival– des outils de gestion, de transparence et d'autonomie
 - 3 – Qualifier l'identité et l'image du festival
 - 4 – Pérenniser un personnel responsable

- 2 – Accompagner – finances, organisation, législation, échanges et formation
 - 1 – Accompagner les finances
 - 2 – Accompagner l'organisation, le cadre législatif et les échanges
 - 3 – Accompagner les formations

- 3 – Créer des outils internationaux indépendants
 - 1 – Outil de recueil et de diffusion d'information
 - 2 – Outil de conseils aux festivals et aux bailleurs de fonds
 - 3 – Outil de coordination des différentes initiatives
 - 4 – Outil de réflexion
 - 5 – Propositions de mise en place et de fonctionnement

- 4 – Mettre en place un fonds relais et de développement
 - 1 – Mettre en place un fonds relais de trésorerie
 - 2 – Développer des soutiens financiers

- 5 – Aider à la création et à la production

1 Cadre, objectifs et méthodologie de l'étude.

1.1 Les festivals de théâtre en Afrique subsaharienne

Le théâtre en Afrique, dans sa dynamique locale essentiellement urbaine, participe à la mobilisation de la société civile africaine pour l'état de droit, les droits de l'homme, la démocratie et la bonne gouvernance.

Si les festivals de théâtre en Afrique sont les principaux lieux et temps de reconnaissance pour les troupes africaines à l'extérieur de leurs pays, ils sont, pour les troupes nationales, un mode de reconnaissance locale fortement appuyé par l'échange avec « l'autre ». Ils correspondent ainsi à des attentes diverses des compagnies : rencontres et échanges, présentation des spectacles, formation, ... Nés d'initiatives privées ou publiques, leurs histoires sont différentes, souvent liées à la personnalité de leurs responsables.

Singuliers et pluriels, ils cherchent leurs publics, leurs voies, parfois des mises en réseaux, cherchant la complémentarité, et craignant souvent la concurrence. Les différences entre eux restent notables en termes de programmation, taille, publics, interventions extérieures, longévité, budget...

Dans ce contexte et dans le cadre des pays ACP, la Commission Européenne et l'AFAA ont financé une étude sur l'identification des permanences et différences entre ces festivals, pour en comprendre les forces et faiblesses et mieux les aider dans des directions pertinentes et complémentaires.

Cette étude a été confiée à BICFL - Bureau d'Ingénierie Culturelle de la Fête & des Loisirs, avec KYRNEA INTERNATIONAL et ODAS AFRICA, Organisation de Dynamisation des Arts et Spectacles en Afrique, et réalisée sur une période d'environ six mois de fin septembre 2002 à début avril 2003.

L'étude s'adresse à **de nombreux destinataires** et devrait permettre :

- aux **festivals du Sud** de mieux positionner leur profil et leur apport dans la filière théâtrale, de clarifier leurs ambitions et leur politique.
- aux **artistes** de mieux cibler leur participation aux festivals et tirer un meilleur profit de cette participation.
- aux **bailleurs de fond** de définir leur propre politique sur ce secteur, individuellement et collectivement et de mieux coordonner leurs interventions.
- aux **festivals du Nord** de mieux cibler les festivals du Sud susceptibles d'être des partenaires.

1.2 Trois objectifs : bilan, impact et perspectives

L'étude vise à répondre à trois objectifs :

- dresser un **bilan factuel** et objectif des actions déjà conduites, selon plusieurs critères : initiative, identité, programmation, choix artistiques, taille, publics, interventions extérieures, périodicité, longévité, activités hors événement, ressources et financement, dépenses et budget, capacités et possibilités « d'autonomisation », dans le cadre des différents festivals avec une typologie sommaire ;
- évaluer l'**impact** des festivals sur l'environnement urbain et populaire, le développement artistique et intellectuel, la création de notoriété, la production théâtrale, la structuration des troupes, la structuration du « marché », la structuration des réseaux, la professionnalisation des acteurs et des techniciens du spectacle, et plus largement la diffusion du théâtre africain.
- identifier les **perspectives** de développement des festivals à court et moyen termes.

1.3 Méthodologie

L'étude ne vise pas une approche exhaustive mais tente d'établir **les profils de festivals**, à vocation internationale, qui pourront être des aides à la décision à la fois pour les responsables et leurs partenaires.

D'un point de vue méthodologique, il a été retenu de :

- privilégier l'**analyse « terrain »** couplée à une enquête par questionnaire auprès des directeurs de festivals,
- réaliser une **analyse ciblée** sur l'impact auprès de partenaires de la filière en Afrique et hors continent,
- associer les opérationnels et acteurs du terrain par une **démarche participative**, dans le cadre, d'une part d'entretiens directs, et d'autre part, d'une participation des consultants aux rencontres de différents réseaux (Ocre, Sati, Kourouni, etc.)

Pour leur représentativité de la filière théâtrale en Afrique subsaharienne, ont été visités par les consultants : Afrique du Sud, Bénin, Burkina Faso, Cameroun, Congo, Ghana, Mali, Nigeria, RDC, Sénégal et Togo.

Complémentairement aux 200 entretiens réalisés en face à face³, auprès des directeurs de festivals et des partenaires de la filière théâtrale, les festivals des pays visités, comme ceux des pays non visités, ont fait l'objet d'enquêtes avec l'aide de questionnaires, complétés de recherches sur Internet, de requêtes auprès de différents réseaux du spectacle vivant, d'analyses de documents propres aux bailleurs de fonds (AFAA, AIF, MAE,...) ainsi que ceux des experts chargés de l'étude.

En terme de **bilan**, une trentaine de festivals ont fourni des réponses au questionnaire festival, complètes ou partielles, et permettent de restituer une « photographie » cohérente de ces festivals.

Pour l'**impact**, sur 250 questionnaires envoyés (aux personnes rencontrées ainsi qu'une cinquantaine complémentaire), seuls 32 questionnaires ont été retournés. La valeur des réponses est donc faible et l'impact des festivals est restitué sous une forme plus qualitative.

Enfin, le volet **perspectives** est le fruit des différents entretiens associés à l'expertise des consultants chargés de la présente étude.

³ Voir en annexe la liste des personnes rencontrées.

2 Etat des lieux

2.1 Les festivals étudiés

2.1.1 Festival : une notion particulière en Afrique

Résumé :

La notion de festival recouvre une connotation particulière en Afrique. Elle peut désigner à la fois un rassemblement, une rencontre, une fête, et parfois même des manifestations sans programmation artistique dans les pays anglophones où se mélangent les genres et les niveaux professionnels et amateurs.

Si l'on se réfère à la définition occidentale du terme festival, on peut dire que de nombreuses manifestations en Afrique sont des festivals dans la mesure où elles offrent durant un temps donné (souvent assez court), de nombreuses propositions artistiques et culturelles (parfois autour d'un thème ou d'un art) pour lesquelles, un large public est convié dans un esprit festif.

Mais le vocable recouvre des réalités très différentes, voire n'est pas utilisé du tout de la même manière en Afrique où la notion de festival est assez complexe à définir : à la fois rassemblement, rencontre, fête, parfois même sans programmation artistique dans les pays anglophones, mélange des genres et des niveaux professionnels et amateurs.

Par exemple le Marché des Arts du Spectacle Africain à Abidjan (MASA) refuse de se définir comme festival. Il correspond pourtant à la définition précitée et les moyens à disposition ainsi que la programmation en font certainement le plus grand festival de théâtre, de musique et de danse du continent hormis l'Afrique du sud.

Pourtant le MASA se présente avant tout comme un marché où sont présentées les différentes productions artistiques du continent en danse, musique et théâtre face à des professionnels et des acheteurs des arts du spectacle vivant.

Le terme est aussi souvent utilisé pour certaines manifestations, quand bien même on a bien du mal à faire coïncider la définition précitée avec ce qui s'y passe. Le Pan African Historical Theater Festival (PANAFEST), qui se déroule annuellement à Cape Coast au Ghana constitue à cet égard un exemple frappant. En effet, la finalité de cette manifestation est le rassemblement et la rencontre : les propositions artistiques ne sont pas au centre de ce regroupement. Au-delà des quelques vedettes invitées, viennent les troupes qui payent leur inscription et frais de déplacement pour participer, sans sélection artistique. Cela n'a d'ailleurs que très peu d'importance et ne remet aucunement en cause la qualité des productions présentées et de la manifestation. Elles sont des outils pour dynamiser les rencontres et les retrouvailles avec l'Afrique et des occasions pour faire la fête. C'est d'ailleurs le sens que donnent les Ashanti du Nord du Ghana à la notion de festival. Mais cette manifestation reste un des catalyseurs de la dynamique culturelle du monde africain et anglophone.

2.1.2 Culture et théâtre : des perceptions différentes

Résumé :

La notion de théâtre est différente entre les anglophones et les francophones. Les anglophones perçoivent le théâtre plus largement comme un lieu, une scène ou une forme de spectacle vivant (teaser ou drama). Les francophones y mettent de manière exclusive tout ce qui se construit autour du théâtre de textes.

En Afrique, les notions de « culture » et de « théâtre » sont complexes et doivent être prises en compte pour comprendre la notion de « festival ». Une manifestation culturelle sur le continent africain est avant tout une célébration de la culture africaine dans son ensemble, au sens large : tous les arts peuvent y être représentés, souvent en plus des éléments traditionnels de la culture des sociétés.

La notion de théâtre s'entend très différemment dans le monde francophone et dans le monde anglophone. Les francophones perçoivent le théâtre comme étant principalement un théâtre de textes mis en scène alors que les anglophones, au-delà du théâtre de textes, nomment facilement « théâtre » toutes les manifestations ayant lieu sur une scène. On retrouve cette analogie dans le mot « theater » pour désigner le lieu de spectacles, même si c'est un lieu où se pratique la danse ou la musique. On retrouve cette confusion dans tous les « théâtres nationaux » qui sont principalement des « ballets nationaux ».

Dans un tel contexte, on est donc tenté de penser que « drama » en anglais, correspond au seul théâtre de texte. Mais, nombre de troupes en Afrique australe ou de l'Est, utilisent aussi cette dénomination pour des spectacles de danse ou de musique. La confusion possible est d'autant plus grande que dans les manifestations de cette partie de l'Afrique, le théâtre de textes est très peu représenté (sauf exception au Mozambique ou en Afrique du Sud).

En Tanzanie, le ZIFF, un des plus importants festivals de cinéma du continent, propose la moitié de sa programmation autour d'autres arts. Le ZIFF répertorie dans son programme tous les spectacles vivants sous la rubrique « Music ». À l'intérieur de cette rubrique, de nombreux groupes de musique s'intitulent « drama » ou « théâtre ». Les quelques spectacles de danse contemporaine ou de théâtre de textes se dénomment, « compagnies » ou par des noms ne précisant pas le type de spectacles proposés.

2.1.3 La sélection des festivals étudiés et les limites de l'analyse

Résumé :

Le choix de la trentaine de festivals étudiés résulte de trois paramètres essentiels : l'existence de données chiffrées ou chiffrables de différentes éditions du festival, la revendication théâtrale et la vocation internationale qu'ils se donnent.

Liés au mode déclaratif des données, fournies par les directeurs, les résultats de l'analyse restent relatifs, toutes les données n'étant pas complètes ou disponibles. Mais l'observation des événements reste valable dans son ensemble.

Considérer le sens « théâtre » ou « drama » perçu par une partie des anglophones aurait conduit à prendre en compte toutes les formes de spectacles vivants sur le continent. L'analyse des festivals dans un tel contexte s'avérerait très lourde, que ce soit sous l'angle des pays ou celui des régions. Cela aurait contraint à mélanger les millions d'amateurs et les quelques milliers de professionnels des arts de la scène moderne, mais aussi des formes traditionnelles de spectacles, avec ceux plus restreints du monde du théâtre de texte.

Fallait-il prendre en considération toutes les manifestations qui présentent tous les arts (images, scènes, littératures, arts plastiques, etc.), telles que Dak'Art, Fespaco, Ziff, etc ? Toutes ces manifestations proposent de très nombreux spectacles vivants, dont le théâtre de textes. Elles constituent un des maillons de la chaîne, mais interviennent très peu dans les processus de production ou de création.

Les festivals analysés se revendiquent donc prioritairement du théâtre de textes, attesté par une **programmation importante** (à 30% minimum sur le théâtre, sauf pour les grands festivals dont la quantité importe plus que la proportion relative du théâtre, et pour les festivals de spectacle de rue pour lesquels la frontière entre le théâtre et les autres arts vivants tels que contes, cirque, marionnettes, est plus floue) et se donnent d'emblée une **vocation internationale** (à 20% minimum), même si certains sont pluridisciplinaires ou n'ont pas encore atteint la dimension internationale recherchée.

Une trentaine de festivals ont ainsi été retenus pour la présente étude afin de donner une « photographie » pertinente de leur situation actuelle sur le continent au sud du Sahara, **sans chercher pour autant à être exhaustif** ⁴.

Notons qu'aucune information financière n'a été fournie pour confidentialité des chiffres par les festivals anglophones et que certains festivals francophones n'ont fourni que des données chiffrées très parcellaires.

L'Afrique du Sud est un cas particulier qui se doit d'être isolé et la majorité des typologies de festivals et des analyses présentées dans cette étude ne prennent pas en compte la spécificité sud africaine. Il n'y a aucune volonté d'exclure ce pays, mais les réalités économiques et le fonctionnement de sa société ne peuvent être comparés à ceux des autres pays du continent.

Liés au mode déclaratif des données, fournies par les directeurs, les résultats de l'analyse restent relatifs.

Souvent mal structurés, faute d'archivage et d'outils de suivi ⁵, les festivals fournissent des données réelles ou estimées (programmes, publics, budgets, bilans d'activités...), parfois approximatives, voire intuitives avec des contradictions (par exemple : entre le programme imprimé et la réalité des faits, entre les budgets prévisionnels et les budgets réels, entre les différentes sources d'informations, entre l'écrit et l'oral, etc..)

Mais à défaut d'exactitude sur les quantités, la réalisation des événements témoigne d'une réalité qui reste appréciable et observable dans son ensemble.

⁴ Faute d'information ou d'un déficit de communication de données, certains festivals peuvent ainsi ne pas apparaître dans la présente étude.

⁵ Voir le chapitre « de rares outils de suivi et d'analyse »

2.1.4 Des tailles très différentes

Résumé :

Pour l'ensemble des festivals étudiés, il est impossible de généraliser. Néanmoins, à l'aune des résultats, la typologie sommaire suivante semble pertinente : festivals « d'exception », « solides et anciens », « jeunes et/ou fragiles ».

Comment comparer des festivals de tailles très différentes, en terme de programmation ou de budget ? Ainsi, à l'analyse des résultats, trois types de festivals se distinguent ⁶ :

« d'exception » (3),

- budgets entre 1 et 2 M€
- nombre de troupes supérieur à 40.

« solides et anciens » (9),

- 5 à 15 années d'existence avec au moins 5 éditions,
- budgets entre 30 000 et 250 000 €.
- nombre de troupes entre 14 et 40, avec au moins 8 troupes internationales⁷.

« jeunes et/ou fragiles » (20),

- moins de 5 éditions ou années d'existence⁸
- budgets entre 10 000 et 30 000 €⁹
- nombre de troupes inférieur à 14 et/ou la présence internationale est au maximum de 8 troupes.

PAYS - NOM - TITRE	code/année	ref.	PAYS	DATE de CREA.	N° dern. édit.	
région						
FESTIVALS D'EXCEPTION						
MASA - MARCHÉ DES ARTS DU	O	MASA	2001	RCI	1993	5
KLEIN KAROO Nasionale Kunstefees	S	KKNK	2002	S.A		
THE STANDARD BANK NATIONAL ARTS	S	SBNAF	2002	S.A	1974	28
FESTIVALS D'EXCEPTION total ou moyenne						
FESTIVALS "SOLIDES et ANCIENS"						
JOURNÉES CONGOLAISES DE THÉÂTRE	C	JOUCOTEJ	2002	RDC	1987	16
FITD - FESTIVAL INTERNATIONAL DE	O	FITD	2002	BF	1988	8
FITMO - FESTIVAL INTERNATIONAL DE	O	FITMO	2001	BF	1989	8
RETIC - ENCONTRES THÉÂTRALES	C	RETIC	2002	CAM.	1990	11
FESTIVAL INTERNATIONAL DE	C	FIA	2001	RDC	1991	6
FESTIVAL INTERNATIONAL DE THÉÂTRE	O	FITHEB	2002	BÉN.	1991	6
FESTIVAL DU THÉÂTRE DES RÉALITÉS	O	REALITES	2002	MALI	1996	6
FAR - FESTIVAL DES ARTS DE LA RUE	O	FARBASS	2001	RCI	1996	5
YELEEN - FESTIVAL CONTE DE	O	YELEEN	2002	BF	1997	6
FESTIVALS "SOLIDES et ANCIENS" total ou moyenne						
FESTIVALS "JEUNES et/ou FRAGILES"						
FITSAF - FESTIVAL INTERNATIONAL	O	FITSAF	2002	RCI	1993	5
FESTIVAL DE THÉÂTRE DE LA	O	FESTHEF	2002	TOGO	1993	7
FESMAMAS Festival des Masques et	O	FESMAMA	2001	MALI	1993	6
FESTIVAL CARRÉ Festival International	C	CARRE	2002	RDC	1993	10
FATEJ - FESTIVAL AFRICAIN DE	C	FATEJ	2002	CAM.	1996	4
RENCONTRE DE CONTEURS ET GRIOTS	C	RCG	2002	RDC	1995	4
RACINES	O	RACINES	2002	BÉN.	1998	5
JOUTHEC - JOURNÉES THÉÂTRALES EN	C	JOUTHEC	2002	CONG	1999	4
FIME - FESTIVAL INTERNATIONAL DE	O	FIME	2001	RCI	1999	2
FESTIVAL MIGRATION ET RENCONTRES	O	MIGRATIO	2000	BÉN.	1999	2
FESTIVAL INTERNATIONAL D'ART	C	FIADUP	2002	TCH.	2000	2
FAR - FESTIVAL DES ARTS DANS LA	O	FAROUAGA	2002	BF	2000	3
FESTI-FORUM	C	FESTI	2002	CAM.	2001	3
FESTIVAL INTERNATIONAL DE CONTE	O	GATAN	2002	NIGER	2001	2
RENCONTRES THÉÂTRALES DU NIGER	O	RTNIGER	2001	NIGER	2001	2
AGOSTO	A	AGOSTO	2002	MOZ.	2001	2
FESTIVAL INTERNATIONAL SOA	C	SOA	2002	CAM.	2002	1
FEST'ART FESTIVAL DE THÉÂTRE POUR	O	FESTART	2001	SN	2001	1
FET'ARTS	O	FETARTS	2002	BF	2002	1
FICO - FESTIVAL INTERNATIONAL DE	C	FICO	2002	RCA	2002	1
FESTIVALS "JEUNES et/ou FRAGILES" total ou moyenne						

⁶ ce tableau présente les festivals selon un classement par âge, avec leurs libellés incomplets : pour plus d'informations, voir le tableau chapitre 6 « contacts des festivals ».

⁷ à l'exception des JOUCOTEJ, JOURNÉES CONGOLAISES DE THÉÂTRE POUR ET PAR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE, avec 9 troupes professionnelles comptabilisées mais complétées par 45 troupes d'enfants (soit 705 enfants).

⁸ à l'exception du FITSAF en RCI, FESTHEF au Togo, FESMAMA au Mali, Festival CARRE en RDC qui ont tous été créés en 1993, ainsi que RCG en RDC (1995) et FATEJ au Cameroun (1996), mais qui sont tous restés à un niveau de budget inférieur à 30 000 € ou ont tout juste atteint un total de 5 éditions.

⁹ Ou les budgets réels n'ont pas été communiqués (seuls des prévisionnels ont été collectés).

2.2 Le contexte culturel en Afrique

Résumé :

Un faible engagement des états et des partenaires nationaux dans le théâtre est commun à l'ensemble des pays du continent qui n'en font pas une priorité, même si le secteur privé soutient le théâtre dans les pays anglophones. La filière théâtrale est fragile, éphémère et peu rentable économiquement.

Le processus de libéralisation et de démocratisation des sociétés africaines entamé au lendemain des années 90 a entraîné de nombreux bouleversements en Afrique. En effet, les nouvelles politiques mises en place consacrent plus de place et de considération aux initiatives privées dans plusieurs domaines de la vie des pays.

La culture n'a pas échappé à cette dynamique. C'est pourquoi, on note, aujourd'hui l'émergence d'acteurs culturels non étatiques (acteurs privés marchands ou non marchands et collectivités locales), dont les efforts se conjuguent parfois à ceux des états, pour une meilleure prise en charge de la culture. De nombreuses compagnies, au-delà de leur pratique artistique théâtrale, ont entrepris des actions visant l'élargissement des publics et la décentralisation des activités culturelles au bénéfice des populations en organisant régulièrement des festivals ou événements dédiés au théâtre.

La situation du théâtre dans chaque pays lui est spécifique, mais au-delà des particularités locales, on peut observer, à l'échelle du continent, certaines constantes. La décentralisation relative de la culture reste encore limitée par plusieurs facteurs au nombre desquels : l'absence de statut et de reconnaissance des artistes, des situations économiques fragiles avec peu de moyens, un manque de budget de fonctionnement, un environnement institutionnel légal, réglementaire, social, juridique et fiscal inexistant ou faible, tout comme la législation des droits d'auteurs, un manque de définition et de partage des responsabilités par les Etats, un secteur peu structuré avec un faible nombre de professionnels, le manque de formation et d'information pour des acteurs souvent isolés. Cette situation résulte d'un simple constat : le théâtre, et d'une façon plus générale la culture, n'est pas la priorité dans les pays dont les économies restent faibles.

La filière du théâtre est durement touchée par cette réalité. En effet, l'étranglement des ressources liée à des environnements économiques peu propices, est aggravée par l'étranglement des publics, le manque de partenaires socio-économiques peu incités à investir dans la production théâtrale et le faible nombre de partenaires internationaux intervenant dans le domaine. La filière théâtrale en Afrique dans son ensemble (créateur, producteur, tourneur, diffuseur) reste donc très fragile. Cette fragilité constitue un frein considérable à l'économie théâtrale, si l'on considère que le théâtre est un produit éphémère dont la diffusion doit être réalisée dans le même temps que celui de la production. Créer un spectacle et le diffuser quelques mois, voire quelques années plus tard, oblige à produire à nouveau le spectacle, c'est-à-dire engager de nouvelles dépenses (répétitions, remplacement d'acteurs, etc.).

Dans tous les pays du monde, le théâtre ne peut pas s'inscrire dans une simple logique de rentabilité économique. Au Ghana, pays anglophone où les investisseurs privés interviennent, depuis l'arrêt du soutien financier du gouvernement au Panafest, le théâtre professionnel (dont le théâtre National) est peu présent, faute de moyens financiers. Structurellement, le théâtre a besoin de soutien. Il reste à la merci des subventions des bailleurs de fonds, nationaux ou internationaux, publics ou privés et à la merci du temps qui « détériore » le spectacle. La situation s'aggrave en cas de déficience de la « chaîne » (exemple : le soutien à la production sans soutien à diffusion ou réciproquement).

2.2.1 L'histoire et les langues

Résumé :

La langue est fondamentale au théâtre. Les multiples zones linguistiques en Afrique sont donc déterminantes, que ce soit pour la création, la production ou la diffusion théâtrale dans ou hors le continent.

L'Afrique est un continent immense et diversifié en termes linguistique, religieux, climatique, culturel, géographique, ou historique. Les pays qui la constituent sont des entités en soi, même si chaque pays est lui-même une mosaïque. De ce fait, parler du théâtre africain en général, sans quelques points de repère géographiques, politiques ou artistiques serait une gageure.

L'histoire a créé des zones linguistiques et économiques. Les milliers de langues ou langages qui se côtoient en Afrique appartiennent à des zones culturelles ou géographiques particulières. Ces langues sont souvent utilisées dans les productions artistiques du continent notamment en musique et en théâtre, particulièrement dans le secteur dit d'intervention sociale.

Pour que les productions théâtrales circulent à l'intérieur d'un pays doté de plusieurs langues nationales et au-delà, à travers le continent, les auteurs et les acteurs de théâtre écrivent ou jouent dans les langues « internationales » que sont l'anglais, le français, l'arabe, l'espagnol ou le portugais.

La langue est fondamentale au théâtre, surtout quand il n'existe pas de conditions techniques qui permettent d'installer le sur-titrage ... encore faudrait-il que le public sache lire ! Mais plus encore, la compréhension du langage est déterminante sur un continent où la parole est l'art premier, celui qui permet la transmission du savoir, de la connaissance, de l'information.

En Afrique, le rôle du public d'un spectacle de théâtre est accru car il participe à l'action, aux joies, aux peines, en somme il s'implique de façon significative. Il est donc nécessaire d'utiliser un langage, une langue, accessible à tous.

Cette nécessité devient cruciale si l'on souhaite que le spectacle soit diffusé hors du continent. La diffusion des spectacles en Europe ou en Amérique est devenue au fil du temps une donnée indispensable, car elle ouvre des perspectives économiques aux professionnels du théâtre sans commune mesure avec les moyens financiers qui leurs sont accessibles dans les différents pays.

Les zones linguistiques sont à cet égard déterminantes. En effet, les francophones développent essentiellement des liens avec la France, la Belgique, la Suisse ou le Canada tandis que les anglophones se tournent vers l'Angleterre ou les États-Unis. Quant aux lusophones, leur préférence va au Portugal ou au Brésil, tandis que les hispanophones se tournent vers l'Espagne ou l'Amérique du Sud et les arabophones vers le Moyen-Orient et le Maghreb.

Cette répartition selon des aires linguistiques bien qu'évidente, doit être clairement posée, car elle conditionne les réseaux de fonctionnement, de diffusion, de programmation du théâtre en Afrique aussi. Cette réalité détermine certes une influence économique, mais aussi artistique sur les pays africains.

2.2.2 La production du théâtre en Afrique

Résumé :

En Afrique anglophone et lusophone, l'aide à la production est essentiellement privée. Côté francophone, le soutien est essentiellement public et presque exclusif sur des productions intercontinentales, ce qui semble en contradiction avec l'économie générale des moyens du théâtre africain. L'alternative de « survie » des troupes réside souvent dans la production d'un théâtre au service des ONG, des programmes internationaux de développement, ou plus rarement au service des productions télévisuelles nationales ou régionales.

La production théâtrale du « théâtre de textes » bénéficie de très peu de moyens. On produit souvent des spectacles avec des décors minimalistes, sans rémunérer les artistes. Ainsi, le metteur en scène doit se battre en permanence pour que ses acteurs soient présents aux répétitions. Les frais de production (déplacements, location de salles, défraiements des comédiens), restent considérables comparativement aux faibles moyens dont disposent les équipes de création. Malheureusement ces frais sont rarement éligibles aux systèmes classiques d'aides au théâtre. C'est souvent au metteur en scène d'investir personnellement pour la prise en charge des acteurs et des frais de production dans le cadre des répétitions, c'est à dire la production réelle du spectacle.

Les productions bénéficiant de réels moyens de production sont celles montées en co-production avec des metteurs en scène ou des groupes de théâtre occidentaux. Ces types de projets sont encouragés par certains bailleurs de fonds. Par exemple, la Commission Internationale du Théâtre Francophone (CITF), qui a le mérite de compter parmi les rares organismes apportant des crédits à la production théâtrale, conditionne son soutien financier à la présence d'artistes d'au moins trois pays dans le projet. Cette politique pousse, les différentes compagnies africaines à co-produire avec les pays du Nord, pour obtenir des apports de financements complémentaires.

Avec ces règles de financement, on entre dans un système contradictoire : monter une production internationale est actuellement la seule voie possible pour trouver des moyens financiers, quand bien même une coproduction internationale coûte beaucoup plus cher qu'une production nationale.

Au-delà du théâtre dit « de textes », de nombreux créateurs revisitent des formes du théâtre militant occidental ou reprennent certaines formes traditionnelles telles que le Koteba ou le conte pour créer des spectacles dont le but principal est le développement social.

Avec les soutiens des ONG et des programmes internationaux de développement, cette pratique s'est développée au départ en Afrique de l'Ouest pour s'étendre au reste du continent. Chaque troupe a sa forme particulière, mais les objectifs sont les mêmes. Il s'agit d'informer, d'éduquer les populations par le théâtre d'intervention. Les sujets de société abordés sont généralement le sida, la santé, l'agriculture, les questions sociales ou politiques...

La forme participative du théâtre d'intervention rencontre un véritable succès et permet par la parole et le jeu de diffuser dans la population des messages à vocation éducative, sociale ou humanitaire. Certains metteurs en scène ont un regard négatif sur ces pratiques : un théâtre « alimentaire » sans « rigueur artistique » qui engendre un public sans exigence, habitué à une pratique culturelle gratuite du théâtre (alors que les griots seront payés pour chanter les louanges, parfois très généreusement).

Le Festival International de théâtre pour le Développement de Ouagadougou (FIDT) au Burkina Faso présente tous les deux ans les expériences de ces troupes dont le travail est réalisé en langue locale et souvent en collaboration avec de nombreux spécialistes des questions concernées (médecins, sociologues, nutritionnistes, ingénieurs etc.). Tous ces spectacles ne sont pas forcément exportables d'un pays à un autre, mais ils font aujourd'hui partie intégrante des formes et des pratiques théâtrales du continent. Ils se jouent avec peu de décors, utilisant les cadres des quartiers ou des villages. Généralement soutenus financièrement par des programmes de développement ou des ONG, ces spectacles diffusés très largement dans leurs pays constituent une source de revenu non négligeable, voire déterminante pour les acteurs et les compagnies africaines.

Il n'existe pas de tourneurs et seuls les centres culturels étrangers programment régulièrement du théâtre. Les troupes, les lieux et les festivals (généralement une seule structure) sont les tourneurs de leurs productions ou des spectacles qu'ils invitent. Les retours financiers sont beaucoup trop faibles pour intéresser des tourneurs privés professionnels.

Le faible niveau de recettes potentielles du théâtre résulte de plusieurs facteurs dont :

- les bas tarifs des places (voire leur gratuité),
- le petit nombre de représentations ou d'achat des spectacles dans un même pays,
- la faiblesse des cachets des spectacles, quand ils sont achetés,
- le manque d'audience nationale comme internationale du théâtre et une grande méconnaissance des metteurs en scène, des auteurs dramatiques, d'acteurs ou des œuvres africains,
- le coût exorbitant des frais de tournée (téléphones, préparations, visas, passages de frontières, régie, etc..) avec seule une petite partie des revenus utilisée pour la rémunération des acteurs. Dans de nombreuses tournées, il n'y a aucun ou peu de retour sur la production et nombre de celles-ci sont tout simplement déficitaires pour les structures, y compris dans leur propre pays.

2.3 Des approches culturelles différentes : francophones, anglophones, et régionales.

Résumé :

Dans les pays francophones, le théâtre reste dans un concept de service public, accessible, traditionnellement subventionné par les institutions et enseigné avec peu de moyens. Dans les cursus scolaires et universitaires des pays anglophones, le théâtre bénéficie de soutiens forts du côté du secteur privé et souvent symboliques du côté du secteur public. L’Afrique du Sud, économiquement solide, avec son tourisme croissant, souligne ces différences.

De ce fait, les rapports et les attitudes à l’égard du théâtre sont aussi très différents tant du côté des professionnels que de celui des publics.

Les festivals de théâtre en Afrique au sud du Sahara s’organisent dans un environnement politique globalement marqué par un désengagement des Etats à l’égard du spectacle vivant. Ces Etats tentent de redéfinir leurs rôles, dans des environnements économiques peu favorables, peu structurés et désorganisés. Au-delà des problèmes communs du secteur, les approches culturelles sont différentes entre l’Afrique anglophone et francophone.

2.3.1 L’Afrique francophone

C’est l’ensemble des anciennes colonies françaises et belges d’Afrique au sud du Sahara. Ces Etats francophones ont joué un rôle hégémonique dans le développement culturel durant de nombreuses années. Ce choix de développement a donc été longtemps empreint d’une notion de service public de la culture, garantissant le rayonnement culturel des Etats dans un dessein de construction nationale.

Ces différentes dispositions laissaient peu de place aux initiatives des opérateurs culturels privés jusqu’à la fin des années 80, peu d’interventions du secteur privé, des actions inscrites dans une logique de service public, des manifestations culturelles non marchandes et peu rentables, et dont la rentabilité n’était d’ailleurs pas une finalité.

Un environnement marqué par peu de place accordée à la professionnalisation des acteurs culturels soit au niveau des universités ou des écoles peu appréhendées comme professionnelles. En somme, la culture, à des niveaux certes différents selon les domaines, n’est globalement point un secteur économique, un secteur de production, un secteur professionnel, mais conserve un rôle traditionnel de vecteur du développement, de cohésion nationale, d’identité culturelle. Ceci explique la mobilisation des ministères de la Culture francophones dans les festivals nationaux des arts et de la culture.

L’Afrique francophone propose un développement culturel largement inspiré du modèle français et belge via leurs instituts, leurs alliances, leurs centres culturels et tout le système de coopération culturelle avec ces deux pays. Dans cette Afrique francophone, l’Ouest, qui bénéficiait d’une relative stabilité politique jusqu’à ces dernières années, compte beaucoup d’acteurs et de nombreuses initiatives culturelles appuyés par des réseaux de contacts, par l’existence de dialogues entre Etats et secteurs non-étatiques, accompagnée par des d’instruments institutionnels et politiques d’intégration régionale opérationnels.

L’Afrique Centrale marquée par une instabilité politique récurrente constitue une région peu favorable au développement d’activités culturelles stables. Malgré cette situation complexe, des acteurs culturels ont affirmé leur présence par l’écriture (Congo Brazza, RDC, etc..) ou par l’existence de manifestations ou de troupes revendiquant haut et fort leur indépendance, souvent par une dynamique collective (Cameroun, RDC, etc...).

L’histoire a créé des modes de fonctionnement différents selon les aires linguistiques.

Les traditions française ou belge de subventions accordées au spectacle vivant se retrouvent dans l’espace francophone. Ainsi, la dynamique du théâtre professionnel existe essentiellement grâce aux subventions des organisations internationales (Agence Intergouvernementale de la Francophonie, Délégations européennes, organisations interafricaines), représentations diplomatiques ou fondations étrangères (France, Belgique, Suisse, Pays Bas, Allemagne...).

Dans de nombreux pays (par exemple au Sénégal, le théâtre Daniel Sorano, en République Démocratique du Congo - RDC, au Mali ou au Ghana), il existe des Théâtres Nationaux composés de ballets et d'une section d'art dramatique. Les ballets, souvent traditionnels, trouvent à se produire et s'exportent. Les troupes de théâtre ont beaucoup plus de difficultés à présenter des spectacles, car elles n'ont aucun moyen de production, même si les acteurs sont rémunérés (plus ou moins mensuellement). Quelques pays, comme le Mali ou la Côte d'Ivoire, ont mis en place des fonds d'aide à la création, mais les sommes dégagées sont souvent minimales ou soumises aux aléas de la situation politique. Les artistes ou les opérateurs culturels sont alors obligés d'exercer un autre métier pour subvenir à leurs besoins quotidiens (beaucoup sont enseignants). Les compagnies vivent les mêmes problèmes que leurs homologues des jeunes compagnies européennes : très peu de moyens, aucune certitude de soutien financier, peu de ressources propres, des salaires dérisoires. Replacées dans le contexte africain, ces difficultés obligent les artistes à faire preuve d'une réelle ingéniosité pour mener à bien leurs productions et toucher un public.

2.3.2 L'Afrique anglophone et lusophone

C'est l'ensemble des pays d'Afrique de l'Est et de l'Afrique australe, auxquels il convient d'ajouter le Ghana et le Nigeria situés en Afrique de l'Ouest. L'Afrique du Sud constitue en soi une exception où la culture est un objet conditionné par la célébration d'une africanité.

Les festivals dans l'espace anglophone s'inscrivent dans un tissu économique plus diversifié et plus favorable avec une propension à la rentabilité économique des festivals, souvent pluridisciplinaires, payants, liés à une notion de théâtre plus large et couplée à l'économie touristique. Le PANAFEST, la MUSON Festival, le festival d'Agosto en sont des exemples frappants.

Dans les pays anglophones, la pratique théâtrale occupe une place prépondérante dans les écoles d'enseignement de façon générale et particulièrement dans les universités. Les départements d'enseignement du théâtre sont très bien lotis en salles ou en professeurs qualifiés et souvent connus. Ainsi, à Ibadan au Nigéria, le département du théâtre a été longtemps dirigé par Wolé Soyinka (écrivain, dramaturge et Prix Nobel de littérature) et aujourd'hui par Femi Osofisan (auteur et dramaturge).

Les universités anglophones sont onéreuses et fonctionnent souvent avec des moyens privés. Leurs étudiants sont issus de classes sociales privilégiées et sont en lien direct avec les entreprises. L'art dramatique semble destiné ici à compléter leur formation générale et leur forger une personnalité. Tous intègrent le monde du travail en accédant à des postes de responsabilités et rares sont les étudiants qui deviennent des professionnels ou des artistes dans le domaine culturel, peu prometteur en revenus malgré la pression de certains enseignants.

La majorité des festivals de théâtre se déroulent à l'intérieur des campus universitaires pour bénéficier de l'infrastructure et de la présence du public étudiant.

Dans les pays anglophones et lusophones, les troupes professionnelles sont peu nombreuses et celles qui exercent en professionnelles bénéficient de fonds privés. Il existe en revanche, comme dans tous les pays du continent, de très nombreuses troupes amateurs qui pratiquent un théâtre où se mêlent critique sociale et politique, texte poétique et/ou création collective de spectacles où la danse et la musique occupent souvent une place importante.

Le monde des entreprises anglophones soutient l'art et la création avec des visées certaines de communication et des facilités fiscales à la clé, en y investissant des sommes importantes. Leurs soutiens permettent à une manifestation d'exister et à une entreprise de fonctionner, de professionnaliser une démarche. Dans le monde francophone, les sommes allouées par les États, les organisations internationales ou les privées restent comparativement de petites sommes, et nécessitent toujours des compléments d'autres bailleurs.

Les politiques et les stratégies de développement culturel sont très différentes suivant les régions. Dans tous les pays francophones, il existe un Ministère de la Culture (centralisé) chargé d'organiser les manifestations culturelles. Dans tous les pays anglophones, ce sont les « Councils » inspirés du British Council, fondation de droit privé subventionnée par l'état, qui apportent de faibles soutiens financiers aux actions proposées par les privés.

2.3.3 L'Afrique du Sud : une exception

Dans le domaine de la culture en Afrique, l'Afrique du Sud constitue en elle-même une exception. La réalité actuelle de ce pays ne peut s'évaluer hors des conditions politiques de l'apartheid et de lutte de libération que le pays a connues pendant de longues années. Certes les plaies de l'histoire restent douloureuses, mais les conditions sont d'ores et déjà réunies pour faire de ce pays, une véritable plate-forme de la création africaine. En témoigne la très grande dynamique événementielle qui anime toutes ses régions. En effet, l'Afrique du Sud compte plus de 45 festivals et événements¹⁰ dont certains très pointus comme l'écriture dramatique ou l'avant-garde chorégraphique (FNB Vita Dance Umbrella) ponctuent la vie culturelle. Chaque région propose au moins un festival étudiant, atout majeur d'une bonne assise culturelle.

Le National Arts festival de Grahamstown dans l'Eastern Cape est une des plus grandes vitrines de la création africaine et internationale du continent depuis 1974¹¹. Le festival est pluridisciplinaire et propose un Off (Fringe) important réalisé en collaboration avec le Fringe d'Edinburgh en Ecosse. À Oudthoorn, le Klein Karoo festival est une manifestation pluridisciplinaire de grande envergure financée par la First National Bank et organisée par la communauté Afrikaner. Elle rassemble chaque année, en avril, des milliers de personnes. Les propositions artistiques sont très variées et le théâtre y dispose d'une place importante, avec des groupes professionnels et de nombreuses troupes de théâtre des communautés noires de la région.

A Johannesburg, le Market Théâtre, créé par Barney Simon et dirigé par le grand comédien noir John Kani, est un théâtre privé où toutes les communautés se côtoient. Il y propose des créations et plusieurs manifestations autour de l'écriture contemporaine dont le « Young Writers festival » où les jeunes auteurs dramatiques nationaux peuvent présenter leurs textes. AMFEST de Johannesburg, le plus important festival de théâtre amateur d'Afrique, existe depuis 21 ans et s'édifie en lien avec l'Association internationale de Théâtre amateur.

Toutes ces manifestations, et le théâtre professionnel en général, vivent exclusivement grâce aux recettes des manifestations et aux apports financiers de grands groupes privés malheureusement souvent aléatoires car liés à la politique évolutive des entreprises. Par exemple en 2001, le Grahamstown festival a été largement financé par la Standard National Bank avec d'importants moyens mis à disposition.

Autant de conceptions très "occidentales" de la formation des publics et des artistes, qui restent incontestablement positives en termes de création et de diffusion puisque de nombreuses manifestations d'Afrique du Sud sont très prisées des artistes internationaux et permettent la confrontation avec le reste du continent. Il n'en demeure pas moins que près de 80 % des propositions restent liées à la population blanche, elles en émanent et lui sont destinées. Il est encore aujourd'hui impossible d'obtenir le paysage dessiné par la culture des townships très productive mais peu médiatisée, y compris par les régions elles-mêmes, collectivités territoriales décisionnaires en matière culturelle.

¹⁰ S.A. Handbook on Arts & culture 2002.

¹¹ Pour mémoire, les plus anciens festivals francophones datent de la fin des années 80 (JOUCOTEJ et FITD).
Rapport final – Commission Européenne/AFAA– BICFL / KYRNEA INTERNATIONAL / ODAS AFRICA
Les festivals de théâtre en Afrique subsaharienne : bilan, impact et perspectives - mars 2003 - p. 22/100

2.4 Des initiatives privées et une identité revendiquée.

Résumé :

Les initiatives de création des festivals sont essentiellement privées, depuis les indépendances des pays anglophones et depuis la fin des années 80 dans les pays francophones. Elles sont portées par des troupes à géométrie variable et leurs directeurs qui assurent la permanence entre deux éditions.

Les festivals revendiquent une identité autour de valeurs partagées telles que la diversité culturelle, l'ouverture et la paix ; les rencontres et les échanges ; la création ; le professionnalisme et la qualité.

2.4.1 Des initiatives privées avec des équipes à géométrie variable

Pour 30 festivals sur les 32 présentés dans les tableaux joints ¹², les initiatives de création des festivals sont privées, du fait d'associations généralement structurées autour d'une troupe théâtrale organisée en association à but non lucratif et subventionnées par différentes institutions. Leur logique s'inscrit dans une perspective de développement culturel, artistique, et d'une dynamique locale, ce qui explique leurs demandes et quêtes de subventions institutionnelles ou privées.

En effet, à l'exception de quelques manifestations d'initiative publique telles que le Marché Africain du Spectacle et des Arts (MASA) en Côte d'Ivoire, et le Festival International de Théâtre du Bénin (FITHEB), les deux plus grands festivals de l'Afrique Francophone, la plupart des festivals sont nés de l'action d'une ou plusieurs compagnies de théâtre désireuses de montrer leur travail, de provoquer des rencontres et des échanges internationaux. Ces festivals contribuent à leur manière à une décentralisation de la culture, à l'élargissement de leurs publics, et donnent une visibilité au théâtre qui est par ailleurs peu programmé dans les différentes salles « institutionnelles » de spectacles. Et si les anglophones ont une tradition des festivals « privés » dès leurs indépendances, la période de création des festivals en Afrique francophone à la fin des années 80 correspond d'ailleurs au désengagement des Etats dans leurs structures publiques, en particulier les théâtres nationaux.

Les motivations des compagnies de théâtre et de leurs directeurs sont récurrentes ;

- pouvoir montrer son propre travail artistique à travers cette vitrine privilégiée qu'est le festival ;
- établir des échanges avec d'autres compagnies ou d'autres acteurs afin de rompre leur isolement mutuel, permettre une meilleure circulation des œuvres ;
- élargir et rechercher des publics ;
- offrir un événement médiatique¹³ ;
- saisir des opportunités de financements extérieurs plus conséquents.

Dans l'ensemble, ces festivals sont dotés de peu de moyens financiers propres, en équipements et en personnels permanents, en dehors de ceux de l'équipe artistique.

Les festivals en tant qu'entité juridique à part entière n'existent pas (sauf les festivals dits « d'exception »). Leur dénomination est connue. Mais, seule la compagnie théâtrale ou l'association culturelle, dont la dénomination n'a rien à voir avec celle du festival, existe juridiquement (presque tous sont sous forme associative). Les festivals sont ainsi des activités « parmi d'autres » de ces différentes compagnies. Cet état de fait permet aux structures de multiplier les activités, seule solution pour elles de trouver des moyens complémentaires en dehors des périodes de festival.

Leur durée moyenne est de neuf jours avec des variations de trois à quinze jours ¹⁴.

¹² Pour plus de détails, voir le tableau LES ACTIONS (1) en page 26, « initiative, bureaux, personnel ».

¹³ D'ailleurs souvent médiatique pour les bailleurs de fonds.

¹⁴ sauf le Festival International de SOA au Cameroun sur 30 jours.

Sur les 32 structures étudiées, toutes ont des bureaux permanents, à l'exception de quatre d'entre elles¹⁵. Six de ces structures ont leurs propres salles de spectacles, dont quatre parmi les festivals « solides et anciens » et deux parmi les « jeunes et/ou fragiles ». Tous les festivals francophones ont une logique de service public (majoritairement gratuits) et l'essentiel des organisateurs est constitué de bénévoles ne bénéficiant pas de salaires dans le cadre du festival. Plus les festivals sont importants, plus les effectifs¹⁶ augmentent, mais de façons très variables.

- 7 permanents et 278 intermittents en moyenne pour les festivals « d'exception »,
- 5 permanents et 14 intermittents en moyenne pour les festivals « solides et anciens »
- 4 permanents et 8 intermittents en moyenne pour les festivals « jeunes et fragiles ».

Pour mémoire, notons que le nombre du personnel d'encadrement général du festival oscille globalement entre le nombre de spectacles et le nombre de représentations.

Depuis les années 1980, de nombreuses compagnies ont créé leurs propres espaces construits avec leurs propres moyens ou des soutiens internationaux (Agence Intergouvernementale de la Francophonie - AIF, ambassades ou fondations étrangères, coopération décentralisée). Par exemple, les villes de Ouagadougou (Burkina Faso) ou de Kinshasa (RDC) comptent plusieurs salles de spectacles. Ces espaces disposent de grands plateaux, de régies, de loges, ou mêmes de « cases de passage » pour héberger plusieurs dizaines d'artistes. Ces nouveaux lieux ont ouvert la voix à de très nombreuses manifestations théâtrales. Ils sont le socle qui permet l'indépendance. On peut y répéter, construire les décors, organiser des formations, jouer, accueillir d'autres troupes, louer la salle, percevoir des recettes annexes (avec le bar par exemple) et surtout ne plus être « inféodé » aux centres culturels étrangers ou structures gouvernementales. On peut citer en Afrique de l'Ouest, à Ouagadougou (Burkina Faso) les salles de l'Atelier Théâtre Burkinabé de Prosper Kompaoré ou du Théâtre de la Fraternité de Jean-Pierre Guingané, à Cotonou (Bénin) la salle de l'Atelier Nomade d'Alougbine Dine, à Lomé (Togo) le théâtre Denigba ou l'Espace Arema, et en Afrique Centrale, à Bangui (Centrafrique) l'espace Linga Tere, à Kinshasa (RDC) les Jardins Moto Na Moto de l'écurie Maloba, la salle de Ndjili du Théâtre des Intrigants, ou à Pointe-Noire (Congo Brazza) l'espace Yaro de Pierre Claver Mabaliala.

C'est dans ce type de lieux, structurés en association et généralement autour d'une troupe théâtrale, que les festivals naissent et prennent leur essor. Leurs directeurs sont auteurs, metteurs en scène ou comédiens et multiplient leurs activités et leurs sources de financement potentielles pour les faire vivre (création, diffusion, animation, formation, musique, danse, théâtre, location, etc..). Même si les soutiens financiers étatiques sont maigres, voire quasi inexistantes, cette nouvelle liberté a permis aux artistes de prendre en main les rênes de leurs destinées et aux différents festivals d'exister. Les réseaux interafricains fonctionnent de compagnie à compagnie et de personne à personne. Des contacts plus fructueux se sont noués avec les structures occidentales. C'est aussi une des raisons de la création de ces festivals qui permettent d'ouvrir vers d'autres pays, d'envisager des échanges interrégionaux, de trouver des financements internationaux et de se faire connaître dans le milieu théâtral international.

À terme, tous les festivals (ou les grandes manifestations culturelles) devraient devenir indépendants et confirmer cette évolution historique. Le MASA (Abidjan) est devenu une association (ONG) depuis 1997. Le FITHEB (Bénin) est une association que le gouvernement béninois souhaite rendre plus indépendante au niveau de la gestion financière qui est curieusement actuellement assurée par des agents publics. Le FESPACO est devenu depuis 2002 un établissement public à caractère administratif burkinabé (EPA) avec une autonomie de gestion. Toutes les grandes manifestations culturelles étatiques se dirigent vers une indépendance. À terme, tous les festivals et surtout les grandes manifestations culturelles devraient devenir indépendants et confirmer cette évolution historique.

¹⁵ il y a aussi 4 non réponses.

¹⁶ « Personnel permanent » ne signifie pas personnel rémunéré. La notion d'« intermittent » est différente suivant les structures.

2.4.2 Une identité revendiquée, quel que soit l'âge du festival

Les festivals, anciens ou jeunes, revendiquent une identité autour de valeurs partagées¹⁷ :

- pour les festivals « d'exception » ; anciens de plus de dix années :
 - En premier plan, les **rencontres et échanges** constituent un axe principal. Ainsi, au-delà de toutes les rencontres informelles entre les participants, des forums et conférences sont quotidiennement organisés sur toute la durée du festival.
 - En deuxième plan, **création, formation et multi-disciplinarité** sont essentiels :
 - Côté **création**, dans la diversité de leur programmation, les grands festivals offrent souvent l'occasion de révéler l'avant-garde artistique sur le continent.
 - La **formation** est importante, en dehors mais aussi pendant le festival, « terrain » d'expériences majeures, principalement pour les techniciens et les managers.
 - La **multidisciplinarité** est leur caractéristique : ils embrassent toutes les formes d'expression du spectacle vivant, la musique étant par ailleurs souvent au premier rang pour assurer l'équilibre financier ou la promotion, en attirant un large public.
- pour les festivals « solides et anciens » ; avec 5 à 15 éditions ou années d'existence, en moyenne à leur 8^o édition ;
 - En premier plan, la **création** est le leitmotiv pour 8 sur les 9 festivals enquêtés. Ces festivals présentent effectivement les créations théâtrales des autres pays. Être programmé dans ces festivals offre une reconnaissance continentale indéniable et nécessaire. Ils ne sont pourtant pas le seul maillon de la chaîne qui permette la découverte de ces nouvelles créations. Beaucoup de spectacles ont déjà tourné en Europe du simple fait de leur système de production. Par contre, les créations locales sont souvent présentées pour la première fois dans ces festivals.
 - En deuxième plan, les **rencontres et échanges** ainsi que **diversité, ouverture et paix**
 - les **rencontres et échanges** sont essentiels avec la programmation de forums et/ou conférences au moins une fois pendant le festival, des stages de formation mais aussi beaucoup de rencontres informelles.
 - **diversité, ouverture et paix** sont des thèmes majeurs qui préoccupent les festivals confrontés aux incertitudes d'un continent en prise avec les guerres, l'intolérance et la corruption.
- pour les festivals « jeunes et fragiles », majoritairement de moins de 5 éditions ou années d'existence, en moyenne à leur 3^o édition¹⁸
 - En premier plan, **diversité, ouverture et paix** sont les plus fortes marques des festivals. Leur propre fragilité est confrontée à celle du continent.
 - En deuxième plan, **rencontres et échanges** sont essentiels avec une programmation similaire aux festivals « solides et anciens ».
 - En troisième plan, **professionnalisme et qualité** sont des objectifs importants des jeunes festivals en quête de reconnaissance.

Tous types de festivals confondus, l'identité revendiquée est, dans l'ordre :

- diversité, ouverture et paix ;
- rencontres et échanges ;
- création ;
- professionnalisme et qualité.

¹⁷ Pour plus de détails, voir le tableau LES ACTIONS (1) en page 26 suivante « date de création », « numéro de la dernière édition », « identité revendiquée ». Ce dernier point fait l'objet de résultats pour chaque type de festivals. Les fortes valeurs de ces résultats déterminent les positions identitaires de premier, deuxième et troisième plan.

¹⁸ sauf exceptions déjà relevées plus haut au chapitre « Des tailles très différentes »

LES ACTIONS (2)

PAYS - NOM - TITRE	code/année ref.	PAYS	DATE de CREA.	CHOIX program			TAILLE DU FESTIVAL				AUTRES ACTIONS					PUBLIC CIBLE (ordre priorité) / OUTL EVAL.					PRIX REMIS																					
				Sur requête des troupes	Sur vision spect.	Via réseau	Directeur	Comité	Représentations	Artistes	Stages de formation	Forum/conf	Lectures	Autres	Local	National	Continent	hors afric.	oui	non	oui	non																				
FESTIVALS D'EXCEPTION																																										
MASA - MARCHÉ DES ARTS DU KENY	MASA 2001 RCI	KENY	1993	1	1		COM	48	96	3	22	46	1	1							NON																					
KLEIN KAROO Nationale Kunststree	KNK 2002 S.A	SA	1974				COM	300	1000	40	600	1	1								OUI																					
THE STANDARD BANK NATIONAL ARTS SBNMF	SBNMF 2002 S.A	SA	1974				COM	342	1191	50	1200										OUI																					
FESTIVALS D'EXCEPTION																																										
total ou moyenne																										0	3					2	3	0	2					2	1	
FESTIVALS "SOLIDES et ANCIENS"																																										
FESTIVALS "SOLIDES et ANCIENS"																																										
JOURNÉES CONGOLAISES DE THEATRE	JOUCOTEJ 2002 RDC	RDC	1987	1	1		COM	56	77	6	83	4	38	1	1						NON																					
FITD - FESTIVAL INTERNATIONAL DE	FITD 2002 BF	BF	1988	1	1		DIR	33	60	4	300	10	55	1	1						OUI																					
FITMO - FESTIVAL INTERNATIONAL DE	FITMO 2001 BF	BF	1989	1	1		COM	14	30	6	10	55	1	1							NON																					
RETIC - ENCONTRES THEATRALES	RETIC 2002 CAM.	CAM.	1990				DIR	16			121	10									NON																					
FESTIVAL INTERNATIONAL DE	FIA 2001 RDC	RDC	1991				COM	16			10										NON																					
FESTIVAL INTERNATIONAL DE THEATRE	FITHEB 2002 BEN.	BEN.	1991				COM	17	68	8	159	13	63	1	1						NON																					
FESTIVAL DU THEATRE DES REALITES	REALITES 2002 MALI	MALI	1996				DIR	22	51	7	100	12	25	1	1						NON																					
FAR - FESTIVAL DES ARTS DE LA RUE	FARBASS 2001 RCI	RCI	1996	1	1		COM	38	51	1	150	10	95	1	1						NON																					
YELEEN - FESTIVAL CONTE DE	YELEEN 2002 BF	BF	1997	1	1		COM	37	28	10	26	12	70	1	1						NON																					
total ou moyenne																										4	7	6	3	28	52	6	157	10	57	9	9	2	6	3	6	
FESTIVALS "JEUNES et/ou FRAGILES"																																										
FITSAF - FESTIVAL INTERNATIONAL	FITSAF 2002 RCI	RCI	1993				DIR	10		1	67	5	25	1	1						NON																					
FESTIVAL DE THEATRE DE LA	FESTHEEF 2002 TOGO	TOGO	1993	1	1		COM	11	15	3	115	8	10	1	1						NON																					
FESMAMAS Festival des Masques et	FESMAMA 2001 MALI	MALI	1993				COM	10	20	7	420	3	42	1	1						NON																					
FESTIVAL CARRÉ Festival International	FCARRE 2002 RDC	RDC	1993	1	1		COM														OUI																					
FATEU - FESTIVAL AFRICAIN DE	FATEU 2002 CAM.	CAM.	1996																		NON																					
RENGONTE DE CONTEURS ET GROITS	RCGG 2002 RDC	RDC	1995								10										NON																					
RACINES	RACINES 2002 BEN.	BEN.	1998				DIR	14	34		122										NON																					
JOUTHEC - JOURNÉES THEATRALES EN	JOUTHEC 2002 CONG.	CONG.	1999	1	1		COM	12	25	5	65	5	14	1	1						NON																					
FME - FESTIVAL INTERNATIONAL DE	FIME 2001 RCI	RCI	1999	1	1			7	25	8	40	5	10	1	1						NON																					
FESTIVAL MIGRATION ET RENCONTRES	MIGRATIO 2001 BEN.	BEN.	1999	1	1		DIR			4	352										NON																					
FESTIVAL INTERNATIONAL D'ART	FIADIP 2002 TCH.	TCH.	2000	1	1		COM	13	20		8			1	1						NON																					
FAR - FESTIVAL DES ARTS DANS LA	FAROUAGA 2002 BF	BF	2000	1	1		DIR	31	93	5	210	7	25								NON																					
FESTI-FORUM	FESTI 2002 CAM.	CAM.	2001								53	7									NON																					
FESTIVAL INTERNATIONAL DE CONTE	GATAN 2002 NIGER	NIGER	2001								22	10	25	1	1						NON																					
RENCONTRES THEATRALES DU NIGER	RTNIGER 2001 NIGER	NIGER	2001																		NON																					
AGOSTO	AGOSTO 2002 MOZ.	MOZ.	2001	1	1		DIR	37	69	8	26	4	26	1	1						NON																					
FESTIVAL INTERNATONAL SOA	SOA 2002 CAM.	CAM.	2002	1	1		COM	9		1	26	4									NON																					
FESTART FESTIVAL DE THEATRE POUR	FESTART 2001 SN	SN	2001	1	1		COM	10	40	5	70	2	20	0	0						NON																					
FETARTS	FETARTS 2002 BF	BF	2002	1	1		DIR	15	15	5	45	4	8								NON																					
FICO - FESTIVAL INTERNATIONAL DE	FICO 2002 RCA	RCA	2002	1	1		COM	9	19	3	45	4	8								NON																					
total ou moyenne																										11	13	9	6	8	16	34	5	124	6	21	9	10	1	8	0	13
TOUS FESTIVALS sauf exceptionnels																										15	20	15													3	19

ATTENTION : Tous les chiffres et données ont été fournis par les directeurs de festivals. Certaines données sont réelles et d'autres ont été estimées.

Rapport final – Commission Européenne/AFAA– BICFL / KYRNEA INTERNATIONAL / ODAS AFRICA
Les festivals de théâtre en Afrique subsaharienne : bilan, impact et perspectives - mars 2003 - p. 27/100

2.5 Peu d'outils de contrôle avec un déficit de « management »

Résumé :

Un manque de mémoire aggravé par un manque de données chiffrées (programmation, publics, budgets,...) caractérise l'ensemble des festivals. Ils restent globalement mal structurés au niveau administratif et manquent d'esprit de synthèse des ressources et des moyens. Les anglophones n'ont pas fourni leurs données considérées comme confidentielles, et pour les mêmes raisons certains francophones ont fourni des données parcellaires. Certains mettent en place des outils d'évaluation, mais essentiellement sur les publics.

2.5.1 De rares outils de suivi et d'analyse

En rappel de ce qui est écrit ci-dessus, la plupart des festivals africains au sud du Sahara sont nés de l'action de compagnies de théâtre, dont la vocation initiale n'est pas l'organisation et la gestion de manifestations. De cette situation résulte un manque général de rigueur du suivi et de rares outils d'évaluation.

L'analyse de la trentaine de festivals étudiés contient ainsi des limites liées à certains facteurs tels que :

- le manque de mémoire des différentes réalisations faute d'archivages des éditions antérieures rendant toute comparaison analytique peu aisée entre plusieurs éditions d'un même festival et à fortiori entre les festivals eux-mêmes.
- le manque crucial de données chiffrées tant sur les aspects financiers que sur les aspects de programmation ou de publics. En effet, après la réalisation des festivals peu de bilans financiers ou de rapports généraux sont publiés à quelques rares exceptions. Il en résulte peu d'outils d'analyse ou d'évaluation disponibles de ces festivals. Dans certains cas, les quelques outils existant tels que les dossiers, les budgets prévisionnels, les programmes, montrent de très grands écarts avec les bilans ou les réalisations. Souvent les informations notent une certaine incohérence à plusieurs niveaux (bailleurs de fonds, publics, bénéficiaires...). Le mode déclaratif semble primer au détriment d'une approche rationnelle et rigoureuse dans l'appréhension des bilans et des réalisations.
- l'accès difficile aux données chiffrées des festivals anglophones témoigne d'un souci de confidentialité pour bon nombre d'entre eux.

Si peu de porteurs de projets de festivals ont développé des outils, des stratégies claires et performantes adaptées à leurs manifestations dans une perspective de professionnalisation et de pérennisation, c'est par manque d'opérateurs performants dans l'organisation et la gestion de ces manifestations et par manque de moyens.

Faire des bilans et des analyses exige la rémunération de personnes compétentes.

Les metteurs en scène ou les directeurs de compagnies initiateurs de festivals ont originellement des compétences artistiques. Généralement le festival ainsi créé n'est en réalité qu'une activité de la compagnie de départ à côté de leur travail de création, de formation et de diffusion du théâtre. Leur vision artistique du festival est avant tout la motivation et la justification première. Ils sont généralement compétents dans les enjeux de programmation aidés par leur connaissance des acteurs du secteur et de quelques mécanismes d'aide aux échanges internationaux.

2.5.2 Des améliorations malgré un déficit de « management »

En ce qui concerne l'ingénierie, la gestion et le management de ces événements, les compétences de direction sont généralement faibles au départ. Le personnel se forme « sur le tas » à l'administration et l'organisation d'édition en édition.

Cette réalité explique en partie la rareté et la disparité des outils d'analyse. Notons cependant qu'une évolution positive est en cours grâce aux formations dispensées ces dernières années (avec le soutien de la Commission Européenne, de l'AIF et de l'AFAA), et saluées par les directeurs eux-mêmes. Certains, tels que le festival des Réalités de Bamako, le Festival International de Théâtre pour le Développement, le festival Yeleen ont ainsi commencé à se doter d'outils opérationnels à la fois prévisionnels et d'évaluation pour leur propre visibilité, essentiellement à l'égard des publics, pour plus de transparence et un meilleur partenariat avec leurs différents bailleurs de fonds.

Avec l'objectif de répondre aux conditions de soutien des différents bailleurs, les outils prévisionnels s'adaptent au gré des demandes différentes de ces derniers. Le mode d'intervention des bailleurs, généralement ancré dans une démarche d'aide au projet de façon ciblée, reste souple par rapport à l'ensemble du festival. En effet, l'ensemble des bailleurs n'exige une justification que sur leurs apports dans le festival (transport, production, cachets,...), sans autre observation ni considération pour le reste du prévisionnel ou du bilan, et souvent sans lien « technique » avec les autres bailleurs.

Cette situation a pour conséquence, pour les porteurs de projets, de fragmenter leur gestion, leurs prévisions, leurs bilans sans réelle synthèse ni vision d'ensemble cohérente de leurs chiffres prévisionnels et de leurs équilibres à moyen ou long terme. Cette vision compartimentée et fragmentée des ressources et des moyens des festivals, sans échéancier précis, fragilise de façon récurrente l'organisation et la gestion de l'événement.

Pour l'ensemble des festivals étudiés :

- sur les 3 festivals « d'exception », les deux festivals anglophones sont dotés d'un outil d'évaluation et de suivi.... resté inaccessible.
- sur les 9 festivals « solides et anciens », 3 sont dotés d'outils d'évaluation, essentiellement sur les publics. Sur la question de la gestion, beaucoup reste à faire car un seul a fourni un compte d'exploitation équilibré, et de plus, prévisionnel.
- sur les 20 festivals « jeunes et fragiles », aucun n'est doté d'outil d'évaluation. Ils sont trois à avoir fourni des bilans d'exploitation réels et équilibrés et cinq à avoir fourni des comptes d'exploitation prévisionnels mais équilibrés. Pourrait-on dire que les « jeunes » sont plus rigoureux que les « anciens » sur ce point ? La voie semble être celle de l'amélioration.

La principale difficulté de gestion mise à jour dans cette étude est l'absence permanente de trésorerie des festivals, pour cause d'indisponibilité des fonds avant, pendant et parfois longtemps après la manifestation.

Cette absence de trésorerie est la cause principale des difficultés de gestion et d'organisation, pour des structures qui n'ont pas les « épaules solides » pour avancer ou emprunter de l'argent auprès des institutions bancaires aux conditions peu adaptées à la nature des activités culturelles et aux manques de garantie des associations porteuses des festivals.

Cette absence de trésorerie est principalement due aux décisions tardives des bailleurs de fonds ou à leurs procédures de mise en place des aides accordées, dues elles-mêmes, quelquefois, aux dépôts tardifs des demandes de subventions.

2.6 Une répartition régulière des « annuels », irrégulière des « biennales ».

Résumé :

Un tiers des festivals sont des biennales, essentiellement en Afrique de l'Ouest où une année sur deux est « calme ». Les dates sont bien enchaînées, sans chevauchements entre festivals, avec des creux en septembre et janvier-février pour toutes les années.

Sur les 36 festivals, présentés dans les tableaux des dates ci-dessous¹⁹, environ **un tiers sont des biennales**, soit 14 d'entre eux, dont 11 en Afrique de l'Ouest. L'isolement national et l'instabilité des pays d'Afrique Centrale ne sont certainement pas étrangers à cette différence avec l'Afrique de l'Ouest.

Le rythme des biennales en Afrique de l'Ouest présente un vide de programmation entre deux biennales. Ainsi l'année 2001 a été chargée, incluant le Masa alors que 2002 fut très calme. Cette cadence a une incidence au niveau des bailleurs de fonds qui ont alors une programmation budgétaire, en « dents de scie », avec des pics tous les deux ans.

Dans certains cas, ce vide de programmation est un véritable frein à la production théâtrale locale, car ces festivals internationaux constituent des espaces privilégiés de reconnaissance et de présentation du travail des groupes nationaux.

Cette situation semble avoir décidé certains directeurs de biennales à créer des rencontres théâtrales nationales avec uniquement des troupes locales ou à décaler dans le temps leur festival pour mieux être en phase avec d'autres festivals dans le pays. C'est par exemple le cas des Rencontres Théâtrales de Bamako ou des Rencontres Théâtrales du Bénin, organisées entre deux biennales à dimension internationale (les Réalités ou le FITHEB).

La fixation des dates résulte de la prise en compte d'un certain nombre de paramètres au nombre desquels : le climat, le calendrier scolaire et universitaire, la période de paye des salaires des travailleurs, le calendrier des grandes fêtes religieuses (chrétiennes fixes et musulmanes variables), le Nouvel An, l'installation de la saison artistique, la disponibilité des subventions.

La mise en place effective des budgets nationaux ou internationaux, ainsi que le cycle de réponses aux demandes et à la finalisation des contrats de partenariat ou artistiques, entraîne souvent la programmation des festivals en milieu ou en fin d'année, hors périodes de « rentrées ».

Ainsi, à l'observation des tableaux, l'on constate des creux durant les mois de septembre, janvier-février. En février, s'inscrit seul le Festival International de Théâtre pour le Développement de Ouaga (FITD), tous les deux ans.

Par ailleurs, pour des raisons économiques ou financières évidentes, les festivals se calent généralement en fin ou début de mois pour permettre aux travailleurs qui ont touché leurs payes de pouvoir s'offrir des loisirs ainsi qu'aux membres de leurs familles notamment les jeunes et les enfants.

Les modifications du mois de déroulement du festival, effectuées ou à venir, s'expliquent pour des raisons diverses : un meilleur confort climatique en janvier plutôt qu'en mai pour FESMAMAS au Mali (avec des logements non climatisés à Markala), des modifications dues aux aléas politiques (Côte d'Ivoire), des réorganisations en fonction du calendrier des autres manifestations nationales (Cameroun, Niger). Le FITMO à Ouagadougou a déplacé ses dates les années impaires pour s'intercaler avec le FITD.

¹⁹ voir graphiques suivants « les dates chronologiques » et « les dates par régions »
Sont aussi présentées en annexe « les dates par pays ».

Les modes de financement, axés sur une édition (biennale ou annuelle), créent aussi une fragilité dans l'organisation des festivals qui reportent parfois l'édition prévue, faute de subventions versées dans les délais nécessaires (souvent par méconnaissance des temps de procédures des bailleurs de fonds). C'est pourquoi une demande récurrente des festivals porte sur une programmation financière qui soit établie au moins sur deux éditions avec leurs partenaires.

Les festivals se répartissent pratiquement durant toute l'année sans chevauchement particulier, ce qui tend à montrer, au moins régionalement, une réelle prise en compte du calendrier des autres et la recherche d'**un bon enchaînement des dates**. On constate ainsi une meilleure circulation sous régionale des spectacles produits.

2.7 Des programmations marquées par les directeurs.

Résumé :

Avec deux tiers des festivals dotés de comités artistiques, le poids des directeurs reste cependant important dans les choix de programmation pour lesquels la priorité est donnée à la vision des spectacles, puis l'utilisation des réseaux, et enfin le recueil des requêtes des troupes.

Les festivals « d'exception » programment plus de 40 troupes.

Les « solides et anciens » entre 14 et 40 troupes avec au moins 8 internationales.

Les « jeunes et/ou fragiles » moins de 14 troupes ou moins de 8 internationales, sauf quelques cas particuliers.

Le tiers des festivals remet des prix ou trophées (Awards).

Les festivals naissent généralement de la volonté, de la passion, et de l'engagement personnel des directeurs de compagnies. Ces directeurs constituent à la fois la cheville ouvrière du montage de l'événement et de sa réalisation à plusieurs niveaux. Ils sont aussi directeurs artistiques, et en réalité, chefs sans réelle équipe autour d'eux pour la maîtrise du festival. Il en résulte une certaine fragilité des festivals, y compris dans leurs programmations, car ils sont trop souvent arrimés à la personnalité du directeur, à son image médiatique ou sociale, et à sa culture artistique.

À la question « Qui décide de la programmation effective du festival ? »²⁰, les deux tiers des festivals déclarent qu'elle est l'œuvre du comité d'organisation du festival, soit 3 sur 3 festivals « d'exception », 6 sur 9 « solides et anciens », et 8 sur 14 « jeunes et/ou fragiles » ayant répondu. Notons pourtant le poids majeur des directeurs qui sont souvent les seuls du comité à avoir visionné les spectacles. Plus le festival est important, plus la décision devient cependant collective avec un mélange hiérarchisé des méthodes de choix : visionner les spectacles, utiliser les réseaux, recueillir les requêtes des troupes.

Le choix d'une programmation entièrement assumée par les directeurs ou les comités reste handicapé par la difficulté de pouvoir **visionner des spectacles** (faute de moyens pour des coûts de transport plutôt élevés en Afrique, y compris régionalement). Pourtant, tous se réclament prioritairement de la vision des spectacles pour leur programmation, soit 7 sur 9 « solides et anciens », et 13 sur 15 « jeunes et/ou fragiles » ayant répondu.

D'autres reconnaissent que la présence de telle ou telle troupe découle en réalité d'opportunités financières, artistique ou politique offertes par certains partenaires et liées à la prise en charge des transports (aide à la circulation par l'AIF ou une ambassade), à l'accès à l'information et au réseau des autres directeurs de festivals, de centres culturels ou d'alliances ou instituts suivant les pays. Ainsi, **les réseaux** sont utilisés pour 6 sur 9 « solides et anciens », et pour 9 sur 15 « jeunes et/ou fragiles » ayant répondu.

L'usage du conseil de personnes ressources est plus marqué chez les « anciens », en liens plus forts avec leurs réseaux pour leur indiquer des spectacles programmables dans leurs festivals.

Enfin, si **la requête des troupes** pour participer aux festivals est courante dans les pays anglophones, avec bien souvent une cotisation pour participer, dans les pays francophones elle est attendue pour 4 sur 9 des « solides et anciens », et pour 11 sur 15 des « jeunes et/ou fragiles » ayant répondu. Cette méthode est donc la plus utilisée lorsque les moyens des festivals sont faibles.

²⁰ Voir tableaux LES ACTIONS (1) (page 26 ci-dessus) « choix de programmation »

Pour la plupart des festivals, hormis le Festival International de Théâtre pour le Développement de Ouagadougou (FITD) essentiellement dédié au théâtre d'intervention sociale, il n'existe **pas de lignes ou choix de programmation artistique** clairs, défendus à moyen et long terme. Ils ont tous un affichage « international », ce qui n'est pas significatif.

Certains festivals proposent un affichage thématique qui ne se retrouve pas explicitement dans leurs choix de programmations, mais dans les colloques, les débats, les rencontres. Cet état de fait s'explique par des choix de thématique difficilement applicables sur des spectacles (par exemple : la paix), mais surtout par le peu de potentialités de spectacles. Comment faire correspondre des spectacles à une thématique quand le choix de spectacles est très réduit (nombre de spectacles, potentialité de tournée, disponibilité des artistes, etc..) ?

Au-delà de cette question, la fonction primordiale de directeur artistique du festival est souvent noyée par l'urgence administrative, le manque de moyens, le manque d'information, et finalement, des choix qualitatifs souvent limités, faute de productions sur le continent.

Les programmations sont plus ou moins importantes²¹, outre le volet budgétaire et l'ancienneté en termes d'années ou d'éditions, elles déterminent la typologie des festivals.

- « **d'exception** » (3) :

- Leur nombre de troupes programmées est supérieur à 40, avec 48 troupes pour le Masa en Côte d'Ivoire (non compté le off), 300 et 342 troupes inclus le off ou le fringe pour le Standard Bank National Arts festival et le Klein Karoo festival en Afrique du Sud. Pour ces derniers, 1000 à 1200 représentations, plus de 2000 artistes, et plus de 600 personnes pour l'encadrement.
- La part internationale est forte par définition pour le Masa (88%) et la part théâtrale y représente 25% avec 12 troupes programmées. Ces festivals s'appuient principalement sur leur programmation musicale, pour avoir une meilleure garantie de leur équilibre budgétaire car ce domaine des arts vivants est « exceptionnellement rentable ».
- Les autres actions portent sur les stages de formation, les forums et conférences ainsi que le Off ou Fringe. Côté anglophone, une attention particulière est apportée aux étals et stands commerciaux, avec l'enjeu de percevoir des droits.

- « **solides et anciens** » (9),

- Leur nombre de troupes programmées, oscille entre 14 et 40, soit en moyenne 23, avec au moins 8 troupes internationales²².
- La part internationale de programmation est constituée en moyenne de 12 troupes (soit 51%), soit de 40% jusqu'à 80 % pour le Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO). Le Festival des Arts de la Rue (Grand Bassam - RCI) fait exception avec 8 troupes internationales (21%) sur les 38 programmées.
- La part théâtrale est en moyenne de 16 troupes (soit 66%). Elle oscille entre 45% et 100% pour les JOUCOTEJ, Journées Congolaises de Théâtre pour et par l'Enfance et la Jeunesse.
- Les autres actions portent pour tous sur les stages de formation, les forums et conférences, les lectures pour deux d'entre eux (FITHEB au Bénin et Réalistes au Mali), l'organisation d'expositions d'artistes et d'excursions pour 6 autres.

²¹ voir LES ACTIONS (1) « programmation troupes » (2) « taille du festival » et « autres actions », pages 26 & 27

²² à l'exception des JOUCOTEJ, JOURNÉES CONGOLAISES DE THÉÂTRE POUR ET PAR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE, avec 9 troupes professionnelles comptabilisées mais complétées par 45 troupes d'enfants (soit 705 enfants).

« jeunes et/ou fragiles » (20),

- Leur nombre de troupes programmées, en moyenne de 19, est inférieur à 14 et/ou la présence internationale est au maximum de 8 troupes ²³. Il faut faire ici exception des festivals de conteurs tels RCG et GATAN dont le poids des troupes (1 personne) est des plus légers. Relevons cependant un jeune festival très prometteur, celui d'AGOSTO au Mozambique avec 34 troupes programmées dont 21 internationales soit 62 % avec une part théâtrale à 100%.
- La part internationale, en moyenne de 9 troupes (soit 47%), oscille entre 10% pour la première édition du FEST'ART au Sénégal (pour annulation de l'international faute de budget) et 73 % pour le Festival de Théâtre de la Fraternité FESTHEF au Togo.
- La part théâtrale, en moyenne de 12 troupes (soit 69%), oscille entre 7% pour le Festival des Arts dans la Rue (FETARTS) ²⁴ et 100% pour 7 des 20 festivals « jeunes et/ou fragiles ».
- Les autres actions portent pour la moitié d'entre eux sur des stages de formation, des forums et conférences, des lectures pour un seul (FESTHEF), et pêle-mêle des excursions, expositions-ventes d'artistes, quelques résidences d'auteurs, des concours pour enfants, l'édition d'un journal (YELEEN), des projections de cinéma (AGOSTO)...

En ce qui concerne **la remise de prix** ²⁵, le tiers des festivals remettent des prix. Les anglophones affectionnent particulièrement la remise des Awards, trophées remis aux troupes par catégorie.

- 3 festivals « solides et anciens » (sur 9) remettent des prix (FITHEB au Bénin, RETIC au Cameroun et FIA en RDC).
- 5 festivals « jeunes et/ou fragiles » (sur 20) remettent des prix dont les trois anciens de cette catégorie (FITSAF en RCI, FESTHEF au Togo, FESMAMAS au Mali), et le SOA du Cameroun et FEST'ARTS au Sénégal.

Ceux qui ne souhaitent pas remettre des prix précisent que ce n'est pas leur rôle, ni celui du théâtre, d'instaurer une compétition entre les artistes. Ils insistent beaucoup sur les idées de rencontres et d'échanges. Ces notions semblent antinomiques avec la compétitivité.

Selon les directeurs de festivals qui en proposent, les remises de prix sont plus d'ordre symbolique (peu ou pas de dotation en argent liquide).

Les remises de prix permettent d'associer des partenaires privés ou publics, d'obtenir la présence tout au long du festival d'un jury international, et d'ouvrir une « petite » compétition entre les artistes pour que les spectacles soient bien « défendus ».

Bien évidemment, il s'agit aussi de valoriser le meilleur spectacle, ou le meilleur acteur, en lui offrant une reconnaissance. C'est également une manière de faire la promotion de son propre festival, dans la mesure où les récompenses sont par la suite indiquées dans les palmarès des pièces, des troupes ou les CV des acteurs.

²³ Font exception les Rencontres de conteurs et Griots (RCG) en RDC, annuel créé en 1995 mais à sa 4^e édition, GATAN-GATAN du Niger à sa deuxième édition, et AGOSTO au Mozambique à sa deuxième édition

²⁴ Les festivals de rue font une distinction entre théâtre et cirque, conte, ou marionnettes... alors que la limite est en réalité plus floue. Les pourcentages théâtre de 7% pour FETARTS et de 10% pour le festival des Arts dans la Rue, FAROUAGA, devraient être revus nettement à la hausse.

²⁵ Voir LES ACTIONS (2) « prix remis », page 27.

2.8 La question des publics.

Résumé :

La cible prioritaire est celle d'un public local et national qui répond globalement à l'appel, mais est souvent mal connu des festivals, faute d'outils d'évaluation des publics. Des alternatives sont aussi mises en oeuvre pour capter significativement les publics touristiques dans les pays lusophones et anglophones. Mais la relative difficulté de connexion du théâtre africain avec son public reste problématique dans les pays francophones et pose la question de leurs pratiques culturelles.

La recherche du public local est prioritaire pour la majorité des festivals ²⁶ qui ont répondu à cette question, avec un ordre décroissant vers le public national, régional, continental et non continental.

Certains festivals ont radicalement inversé cet ordre de priorité comme le FITHEB (Festival International de Théâtre) au Bénin et le FITSAF (festival International des Théâtres sans Frontières) en RCI.

Certains visent un public plus national ou régional comme le FESTHEF (Festival de Théâtre de la Fraternité) au Togo, le Festival Carré (Festival International de Théâtre en Cités) en RDC.

Enfin, certains visent un public plus régional et continental comme le FICO (festival International de Conte et de l'Oralité) en Centrafrique.

Pour les lusophones et les anglophones, la question de la captation des publics touristiques est récurrente et des stratégies sont mises en place pour y répondre au Mozambique, en Afrique du Sud, au Ghana, au Nigéria.

La réalité des publics est essentiellement locale, avec un petit nombre de public professionnel et international qui participe aux différents festivals, intéressé malgré une faible programmation, sauf pour les festivals « d'exception » et les non francophones qui ont trouvé une alternative d'augmentation des publics étrangers en couplant à la manifestation des offres touristiques. C'est le cas du National Arts Festival et du Klein Karoo Festival en Afrique du Sud, du PANAFEST au Ghana ou du festival d'AGOSTO au Mozambique qui attirent à chaque festival des spectateurs « touristes » (par milliers pour les premiers et par centaines pour les derniers) dont la participation financière reste très importante, jusqu'au tiers des recettes selon les déclarations de certains directeurs. Si l'on paie facilement pour aller à un spectacle en pays anglophone, cette pratique culturelle est très différente chez les francophones.

Mais au-delà des questions économiques peu d'organismes semblent manifester un intérêt particulier sur la connaissance des publics de leurs festivals. En réalité peu investissent réellement sur des stratégies cohérentes d'accroissement des publics. C'est pourquoi, il existe **très peu d'outils d'analyse des publics** des festivals quant à leur quantité, leur nature ou leur fréquence quand bien même l'accès est gratuit en pays francophones. ... et les chiffres fournis sur les publics paraissent souvent trop fantaisistes pour être cités ici. Toute la démarche des festivals francophones s'inscrit dans une logique de service public et non de rentabilité économique

²⁶ Voir LES ACTIONS (2) « public cible », page 27.

La relative difficulté de connexion du théâtre africain francophone avec son public reste pourtant problématique et si les festivals ne peuvent répondre seuls à ce problème, comment se situent-ils ?

D'abord un regret général, exprimé par beaucoup : les productions (ou co-productions) théâtrales nationales ou régionales sont peu diffusées dans leur propre pays, sauf à l'occasion des festivals eux-mêmes. Généralement, le festival assure la première et, éventuellement, une à deux représentations supplémentaires, puis le spectacle part en tournée (parce qu'il trouve des financements pour ses tournées internationales). Le théâtre, au niveau national, ne doit-il pas développer sa diffusion et trouver son public régulier dans sa ville et son pays ?

La création de nouveaux lieux et la multiplication des festivals ces cinq dernières années a modifié la réalité du théâtre en Afrique et le rapport au public.

Dans les centres culturels étrangers, ce sont principalement les expatriés, les intellectuels ou les professionnels locaux qui assistent aux spectacles. Les créations touchent alors un public plus familier des codes d'un théâtre classique, très attentif, mais pas toujours réceptif aux messages ou à la situation proposée.

À l'inverse de ces centres, tous les nouveaux lieux²⁷ sont installés dans des quartiers d'où provient la grande majorité du public. Les enfants, les familles, les amis, les gens du coin s'y déplacent pour passer la soirée ensemble. Ce phénomène a fait évoluer les propositions artistiques nationales. De plus en plus de spectacles sont joués en langue locale. La réactivité du public peut aussi transformer la soirée. Les références sont communes et les sujets abordés traitent de la politique locale, des affaires du moment, de l'histoire du pays. Les thématiques des pièces se rapprochent de plus en plus des préoccupations des populations, et par là même, deviennent de plus en plus universelles car elles parlent, sans aucun doute, de la vie des gens !

En Afrique francophone, pour les productions d'ambition internationale réalisées, la diffusion nationale ne l'est pas, parfois pour des problèmes de langue mais aussi faute « d'économie » nationale de la filière théâtrale. Le public local est celui des festivals dans un rapport d'accès libre ou à prix très bas chez les francophones et payant chez les anglophones qui associent le théâtre aux autres formes d'expression du spectacle vivant. Finalement la sanction sur la forme théâtrale vient moins du public africain que du principe du subventionnement international, bien souvent sans implication nationale des partenaires publics (à quelques exceptions près au Bénin, en Côte d'Ivoire et au Sénégal) ou privés.

La question des pratiques culturelles à l'égard du théâtre d'ambition nationale ou internationale reste donc entière dans les pays francophones. Quelles sont les attentes des publics ? Le théâtre y répond-t-il dans ses formes actuelles ? Comment renouer avec un public local « solvable » qui nourrisse le théâtre lui-même, tant en termes d'inspiration et de répertoire qu'en termes économiques ? Comment moduler les subventions de l'aide internationale mais aussi nationale pour aider la production, pour reconquérir son public, pour une réelle implication nationale ? Comment aider les festivals qui illustrent ou encouragent un renouveau, sachant que certains festivals sont producteurs ?

Des directeurs de festivals observent le monde et comparent : le théâtre en Afrique doit aussi réfléchir à « créer » son public. Dans les grandes capitales (Paris, Londres, New York, Berlin, Bruxelles, etc...), il existe un public qui recherche la nouveauté (nouvelles formes, écritures, mises en scène, etc...) et qui est prêt à prendre des risques. Ce public est indispensable à la vie et au développement du théâtre (et aux manifestations théâtrales). Les organisateurs de festivals se doivent donc de réfléchir à constituer, au niveau local, un public qui serait celui d'un théâtre de création, de recherche et à qui l'on peut proposer des formes plus pointues, éventuellement plus croisées avec d'autres formes de spectacle vivant, des lectures, des rencontres ou des colloques spécialisés sur l'art du théâtre, ou de la culture en général.

²⁷ voir le chapitre ci dessus « des initiatives privées avec des équipes à géométrie variable »

2.9 Recettes et dépenses : des budgets variables et incomplets.

Résumé :

Les données budgétaires portent sur les festivals francophones.

Elles sont relatives, de niveaux variables, de 10 000 € à 2M€, et génèrent la typologie proposée.

Le budget du seul Masa (2M€) est supérieur à ceux des festivals francophones cumulés.

Les recettes proviennent en moyenne de 55% à 66% de l'international (dont l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie à 62%, l'Union Européenne à 15%, la France à 15%,...). Les 34 à 45 % restant proviennent des structures elles-mêmes et des privés, avec une faible implication des institutions nationales (à l'exception du Masa et du Fitheb)

Les dépenses portent essentiellement sur les transports à 43%, sur l'hébergement et la nourriture à 15%, et sur les cachets des troupes à 12% (hors Masa).

Seuls les festivals des pays francophones ont fourni des données financières, même si les budgets généraux ont été fournis par les festivals d'Afrique du Sud.

Sans outils rigoureux de gestion et de suivi, les données budgétaires sont très relatives pour la majorité des festivals, et la lecture des recettes et dépenses ne rend jamais compte de la réalité de fonctionnement des festivals : bénévolat, budgets construits uniquement sur l'argent « manipulé » (hors des nombreuses prestations de service non monnayées), comme des briques sans liens, les unes sur les autres. Les budgets sont parcellisés sans synthèse effective (sans flux financier entre recettes et dépenses, ni entre les postes budgétaires)

Ainsi, les rapports d'exécution donnés aux différents partenaires ne sont majoritairement pas accompagnés de bilan général de la manifestation mais seulement d'un compte d'exploitation de la subvention obtenue auprès de chaque partenaire. La lecture des conventions et des contrats n'est pas toujours la même entre les organisateurs des festivals et les partenaires. Les retours de budget réel chez les bailleurs de fonds sont sectorisés sur leur participation financière.

Si l'on note une absence de suivi de la part des bailleurs de fonds sur les budgets généraux, il faut aussi relever cette absence de la part des organisateurs après la tenue du festival, jusqu'à leur prochaine édition ²⁸.

Les budgets²⁹ sont très variables et répartis différemment entre les types de festivals, liés par ailleurs aussi à leurs programmations et leur ancienneté en termes d'années ou d'éditions ;

- « d'exception » (3),
 - Leurs budgets oscillent entre 1 et 2 M€
- « solides et anciens » (9),
 - Leurs budgets oscillent entre 30 000 et 250 000 €.
- « jeunes et/ou fragiles » (20),
 - Leurs budgets oscillent entre 10 000 et 30 000 €, ou les budgets réels n'ont pas été communiqués (seuls des prévisionnels ont été collectés).

²⁸ En Afrique de l'Ouest, les Programmes de Soutien aux Initiatives Culturelles Décentralisées (PSIC) tentent de résoudre cette épineuse équation. Les PSIC installés en Côte d'Ivoire, au Mali, au Sénégal, au Togo, au Burkina Faso et récemment en Guinée soutiennent régulièrement par des subventions non remboursables les festivals, mais exigent d'eux une certaine rigueur de gestion financière et organisationnelle indispensable à la pérennisation même du programme vis à vis des règles de l'Union Européenne bailleurs de fonds de ces programmes. Leur but est d'aider à l'émergence et au renforcement d'opérateurs culturels non étatiques capables de contribuer à une meilleure prise en compte de la culture.

²⁹ Budgets des années 2001 et 2002, voir tableaux et graphiques LES RECETTES puis LES DEPENSES ci-dessous, pages 44 et 48. Notons que la ligne grisée sur un festival indique que les données financières n'ont pas été renseignées. Les chiffres éventuellement fournis sont alors issus de budgets prévisionnels collectés par les consultants auprès des bailleurs de fonds. Ces festivals ne sont pas pris en compte dans les calculs généraux (moyennes ou totaux).

Dans l'analyse qui suit, le Masa à Abidjan en Côte d'Ivoire, festival d'exception, est mis à part avec son budget proche de 2 M€ qui dépasse à lui seul la somme des budgets de tous les autres festivals francophones.

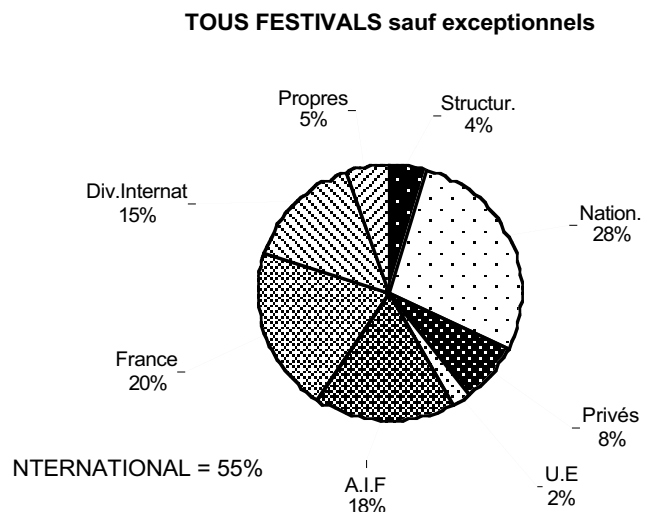
Il faut aussi souligner que sur 15 festivals avec des données renseignées, 4 seulement ont présenté des budgets recettes-dépenses équilibrés (l'un d'eux n'a renseigné les dépenses qu'à une hauteur de 20% des recettes). Cet état des renseignements confirme bien à nouveau le manque de suivi de gestion et la grande prudence nécessaire pour la lecture des résultats.

2.9.1 Les recettes de financement

L'essentiel des recettes de financement provient de l'international à 55% en moyenne sur les festivals d'Afrique francophone hors Masa, soit 55% pour les « solides et anciens », et 58% pour les « jeunes et /ou fragiles ».

Pour tous les festivals francophones, hors Masa, les principales ressources sont, tous apports confondus, en argent et services :

- le Ministère français des Affaires étrangères avec ses services et agents culturels à 20%,
- l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie (AIF) à 18%
- les divers internationaux dont la Belgique à 15%
- les Ministères nationaux de la Culture à 28% (notons que hors le Fitheb au Bénin cette donnée passerait à 10%)
- les partenaires privés essentiellement nationaux à 8%
- les recettes propres (billetterie, produits dérivés, ventes diverses...) à 5%
- les apports des structures porteuses à 4%
- l'Union Européenne à 2%.



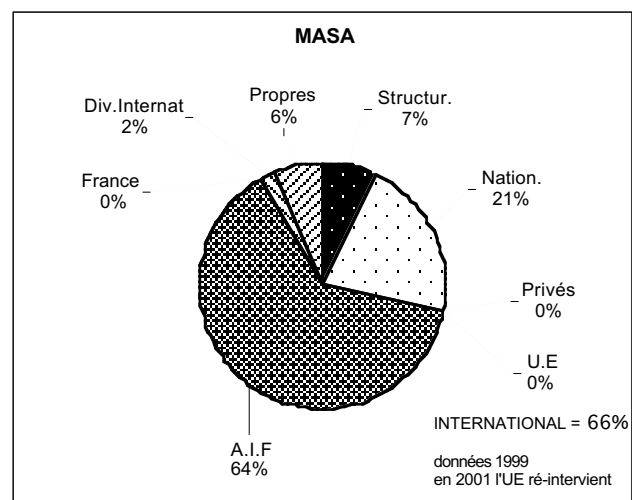
soit un total de 55% de financement international.

Notons que la coopération décentralisée - par des collectivités territoriales - n'intervient pas du tout sur les festivals, ou alors dans des budgets non comptabilisés (souvent par le biais des jumelages avec la ville d'accueil du festival, comme Angers auprès des Réalités à Bamako).

Pour le MASA³⁰ ; les principales ressources sont :

- l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie à 64%
- le Ministère national de la Culture à 21%
- les apports du MASA à 7%
- les recettes propres (billetterie, produits dérivés, ventes diverses...) à 6%
- les divers internationaux à 2%

soit un total de 66% de financement international pour le MASA seul.

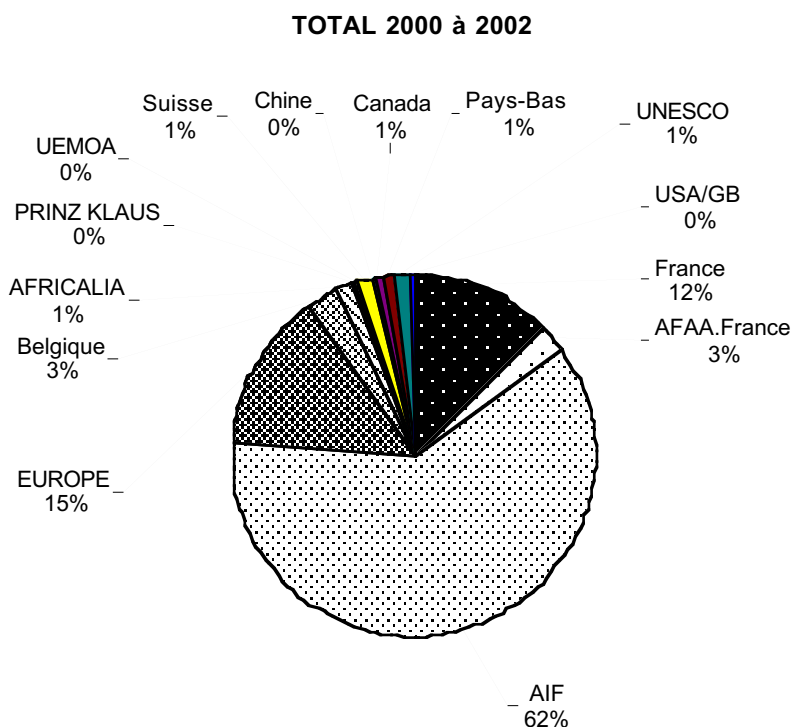


³⁰ données du Masa1999. voir tableaux et graphiques LES RECETTES ci-dessous page 44.

Financements des festivals des pays francophones de 2000 à 2002 répartis entre les organismes internationaux ³¹ (graphique en apports financiers exclusivement).

Ce graphique permet de mesurer la répartition entre les principaux bailleurs de fonds pour environ les deux tiers du budget qu'ils apportent sur l'ensemble des festivals francophones, MASA inclus³²

- L'Agence Intergouvernementale de la Francophonie (AIF) représente 62 %
- L'Union Européenne 15%
- La France 15% dont 3% de l'AFAA, Agence Française d'Action Artistique
- La Belgique 4% dont 1% pour Africalia.



Le « poids » exceptionnel du MASA avec la forte implication de l'AIF (qui l'a initié), et qui est par ailleurs déjà très impliquée dans les autres festivals sur le volet transports internationaux, explique l'énorme proportion de la participation de l'AIF à 62% sur environ les deux tiers du budget de l'ensemble des festivals des pays francophones d'Afrique au Sud du Sahara (soit environ 40% du budget global par l'AIF). L'Europe est aussi très forte de sa dernière participation au Masa en 2001 (sur le volet formation essentiellement), alors qu'elle intervient très peu sur les autres festivals (3% sur les « solides et anciens »), y compris d'ailleurs par le biais des Programmes PSIC ou Proculture.³³

Dans les pays anglophones et lusophones, le financement des festivals est presque totalement réalisé grâce aux différents soutiens du secteur privé. L'apport du secteur privé généralement conséquent est instable par nature et reste largement lié à la santé et aux politiques commerciales mises en place par les entreprises. Dans cet espace, tous les festivals à dimension internationale bénéficient de soutiens substantiels des entreprises locales ou régionales, classées en sponsors seniors ou juniors selon leur niveau d'implication. Cette complicité en fait de gros festivals dotés de moyens importants, avec des obligations de résultats et de performance (gestion, organisation, suivi, évaluation). Mais cette dépendance des festivals vis-à-vis du monde des affaires implique bien souvent des choix artistiques précis (vedettes de la musique ou du théâtre, formes populaires de spectacles vivants). Cela laisse pourtant parfois la place à un théâtre de création ou de recherche quelquefois plus « risqué », qui est peu soutenu financièrement par les pouvoirs publics (contrairement aux pays francophones).

³¹ Ce graphique est le résultat d'enquêtes directes auprès des bailleurs de fonds, croisées avec les informations données par les directeurs de festivals (taux arrondis).

³² Notons que l'Union Européenne est ré-intervenue lourdement en 2001 sur le MASA.

³³ Programmes de Soutien aux Initiatives Culturelles Décentralisées (PSIC) nationaux en Afrique de l'Ouest, et un programme régional de soutien aux initiatives culturelles dénommé Proculture en Afrique Centrale. Des Programmes de Soutien aux Initiatives Culturelles Décentralisées (PSIC) nationaux sont envisagés très prochainement en Afrique Centrale.

Pour les festivals « solides et anciens » (9), aux budgets entre 30 000 et 250 000 €. 6 sur 9 ont renseigné le questionnaire³⁴, et les recettes sont les suivantes ;

- les Ministères nationaux de la Culture à 33%

Notons que hors le Fitheb au Bénin (avec un financement national à 71%), cette donnée passerait environ à 5%, car 3 festivals sur les 6 sont à 0%, c'est à dire sans aucun soutien ministériel financier direct.

- le Ministère français des Affaires Etrangères avec ses services et agents culturels à 23%, soit de 11% à 35 % pour le Fitmo au Burkina Faso.

- les divers internationaux à 15%, soit de 0% à 34 % pour le Far de Grand Bassam en Côte d'Ivoire, jusqu'à 46% pour les Réalités au Mali.

- l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie (AIF) à 13%, principalement sur les transports internationaux, soit de 0% à 39% pour les Joucotej. en RDC.

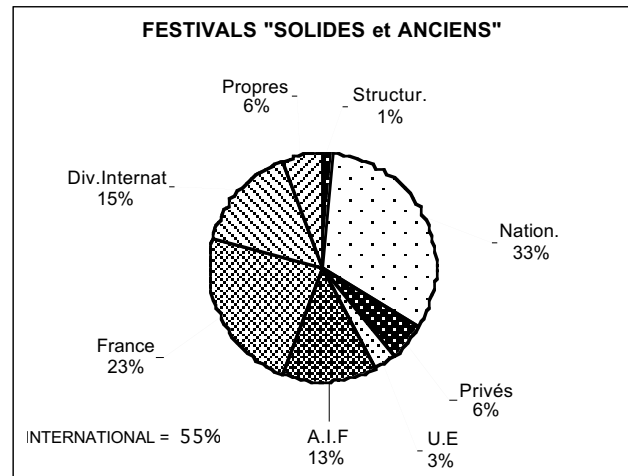
- les partenaires privés essentiellement nationaux à 6%, dont certains à 0% mais 23% pour le Fitmo au Burkina Faso et surtout 32% pour le Far de Grand Bassam en Côte d'Ivoire qui a su impliquer les grandes entreprises nationales.

- les recettes propres (billetterie, produits dérivés, ventes diverses...) à 6%, dont la majorité entre 0 et 5% mais avec 59% pour Yeleen, Festival de conte au Burkina Faso, générés par la vente de stages et l'exploitation de spectacles.

- l'Union Européenne à 3%, soit 0% pour tous et 12% avec le Programme PSIC pour les Réalités.

- les apports des structures porteuses à 1%, soit 0% pour la majorité et 20% pour le Far de Grand Bassam en Côte d'Ivoire.

soit un total de 55% de financement international, dont 25% pour le Fitheb au Bénin, 41% pour Yeleen au Burkina Faso, 46% pour le Far de Grand Bassam en Côte d'Ivoire mais 99% pour les Réalités au Mali.



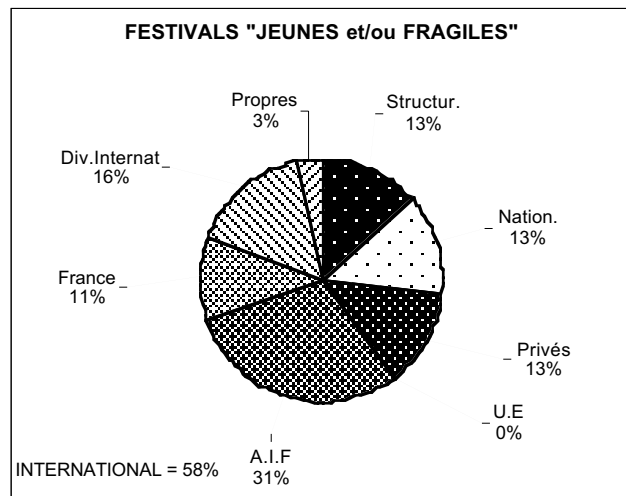
³⁴ Voir tableaux et graphiques LES RECETTES ci-dessous page 44. Pour les 3 autres festivals non renseignés, les données sont prévisionnelles, issues des recherches dans les dossiers des bailleurs de fonds, mais non prises en compte dans les calculs généraux (moyennes et totaux).

Pour les festivals « jeunes et/ou fragiles » (20),
8 sur 20 ont renseigné le questionnaire³⁵, et les recettes sont les suivantes ;

- l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie (AIF) à 31%, principalement sur les transports internationaux, soit de 0% à 46% pour le Festart au Sénégal et 47% pour les Jouthec au Congo.

- les divers internationaux à 16%, soit de 0% à 41 % pour le Fime en Côte d'Ivoire.

- les apports des structures porteuses à 13%, soit 0% pour 3 des 8 festivals mais 30% pour le Fico festival International de Conte en Centrafrique et surtout 47% pour le Fitsaf en Côte d'Ivoire.



- les Ministères nationaux de la Culture à 13% soit 0% pour 2 des 8 festivals mais 19% pour le Fitsaf en Côte d'Ivoire, 26% pour le Fico en Centrafrique et surtout 33% pour le Festart au Sénégal.

- les partenaires privés essentiellement nationaux à 13%, dont certains à 0% mais 23% pour le Festhef au Togo, 26% pour les Jouthec au Congo et surtout 44% pour le Fico en Centrafrique qui a su impliquer des partenaires culturels sous-régionaux et assure l'essentiel de ces recettes sur ce poste.

- le Ministère français des Affaires étrangères avec ses services et agents culturels à 11%, soit de 0% à 24 % pour le Far au Burkina Faso et 42% pour le Festhef au Togo.

- les recettes propres (billetterie, produits dérivés, ventes diverses...) à 3%, dont la majorité entre 0 et 4% mais avec 24% pour Fetarts au Burkina Faso, générés par la billetterie.

- l'Union Européenne à 0%. Depuis la création des PSIC en Afrique de l'Ouest et Proculture et bientôt les PSIC en Afrique centrale financés sur les programmes indicatifs nationaux ou régionaux, il n'existe pratiquement plus de financement direct de l'Union Européenne pour les festivals.

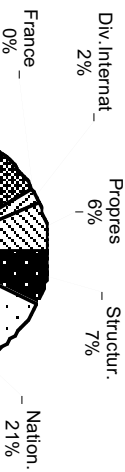
soit un total de 58% de financement international,

dont 0% pour le Fico, festival International de Conte en Centrafrique, 34% pour le Fitsaf en Côte d'Ivoire, 46% pour Festart au Sénégal mais 70% pour Fetarts au Burkina Faso, 76% pour le Fime en Côte d'Ivoire, 77% pour le Festhef au Togo et jusqu'à 92% pour le Far à Ouagadougou au Burkina Faso (pas de données sur les apports directs de la structure).

³⁵ Voir tableaux et graphiques LES RECETTES ci-dessous page 44. Pour les 12 autres festivals non renseignés, les données sont non fournies ou prévisionnelles, issues des recherches dans les dossiers des bailleurs de fonds, mais non prises en compte dans les calculs généraux (moyennes et totaux).

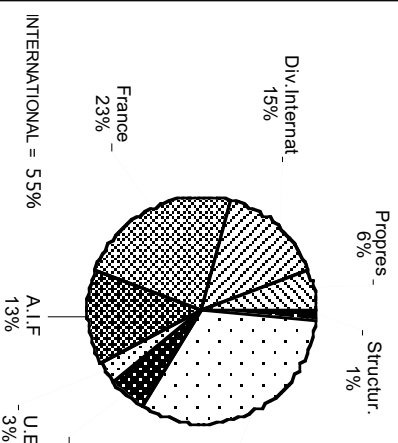
LES RECETTES

MASA

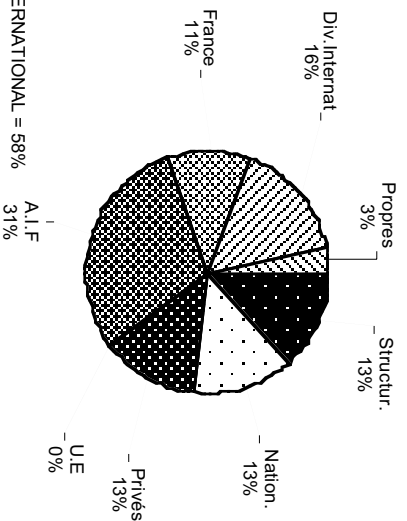


INTERNATIONAL = 66%
données 1999
en 2001 l'UE ré-intervient

FESTIVALS "SOLIDES et ANCIENS"



FESTIVALS "JEUNES et/ou FRAGILES"



code	Structur.		Nation.		Privés		UE		A.I.F		France		Div/Internat		Propres		Décentral.		INTERNAT.	P.M
	%	sur le total	%	sur le total	%	sur le total	%	sur le total	%	sur le total	%	sur le total	%	sur le total	%	sur le total	%	sur le total		
FESTIVALS "SOLIDES et ANCIENS"																				
JOUCOTEJ	2%	8%	10%	0%	0%	0%	39%	28%	8%	5%	0%	74%								
FITD	0%	7%	24%	0%	19%	16%	19%	16%	19%	0%	50%									
FITMO	0%	7%	23%	0%	28%	7%	28%	35%	1%	0%	69%									
RETIC	0%	9%	5%	13%	22%	17%	22%	35%	0%	0%	86%									
FIA	7%	0%	8%	0%	22%	11%	22%	52%	0%	0%	85%									
FITHERB	0%	71%	0%	0%	6%	19%	6%	19%	0%	25%										
REALITES	0%	0%	1%	12%	13%	29%	13%	29%	46%	0%	99%									
FARBASS	20%	0%	32%	0%	0%	11%	0%	11%	34%	2%	46%									
YELEEN	0%	0%	0%	0%	22%	19%	22%	19%	59%	0%	41%									
FESTIVAL	1%	33%	6%	3%	13%	23%	3%	23%	15%	6%	55%									
FESTIVALS "JEUNES et/ou FRAGILES"																				
FITSAF	47%	19%	0%	0%	26%	8%	0%	26%	8%	0%	34%									
FESTHEF	0%	0%	23%	0%	0%	42%	0%	0%	35%	0%	77%									
FESMAMA	0%	1%	31%	54%	0%	11%	3%	0%	0%	0%	68%									
CARRE	0%	0%	0%	0%	0%	98%	2%	0%	100%	0%	100%									
RCG	3%	5%	13%	0%	30%	32%	11%	7%	0%	0%	72%									
FATEJ	0%	12%	24%	0%	29%	6%	16%	13%	0%	0%	51%									
RACINES	4%	24%	16%	0%	26%	7%	9%	8%	8%	41%										
JOUTHEC	13%	10%	26%	0%	47%	4%	0%	0%	51%											
FIME	4%	10%	6%	0%	24%	11%	4%	0%	76%											
MIGRATIO	0%	8%	0%	0%	92%	0%	0%	0%	92%											
FIADUP	2%	9%	12%	20%	28%	24%	0%	0%	73%											
FAROUAG	0%	0%	7%	0%	36%	24%	32%	0%	92%											
FESTI	2%	0%	60%	0%	35%	3%	0%	0%	38%											
GATAN	0%	1%	23%	0%	12%	58%	5%	0%	75%											
RTNINGER	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!											
AGOSTO	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!	#DIV/0!											
SOA	10%	40%	25%	0%	25%	0%	0%	25%	0%	0%	25%									
FESTART	12%	33%	9%	0%	46%	0%	0%	46%												
FETARTS	0%	7%	0%	0%	38%	0%	34%	24%	0%	70%										
FICO	30%	26%	44%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%									
FESTIVAL	13%	13%	13%	0%	30%	11%	16%	3%	0%	57%										
TOUS FESTIVALS sauf exceptionnels																				
TOUS	4%	28%	8%	2%	18%	20%	15%	5%	0%	55%										

2.9.2 Les dépenses

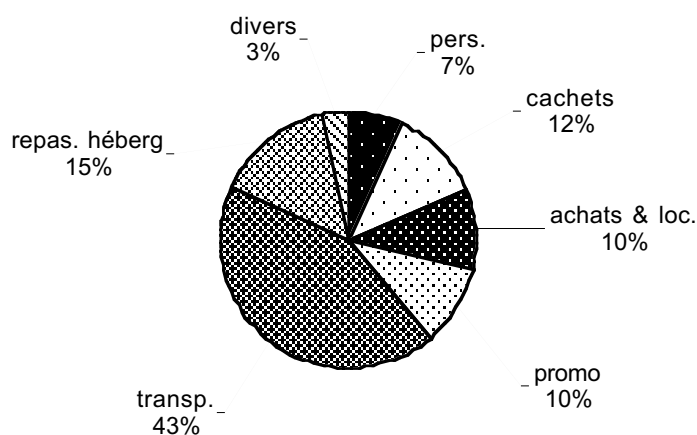
L'essentiel des dépenses³⁶ porte

à 43% sur les transports,
puis à 15% sur l'hébergement et la
nourriture,
et à 12% sur les cachets des troupes,
en moyenne,

soit 70% sur ces trois premiers postes
**pour les festivals d'Afrique
francophone** hors Masa

Puis les postes les plus faibles sont les
suivants : promotion à 10%, achats et
location à 10%, personnel à 7% et
divers à 3%.

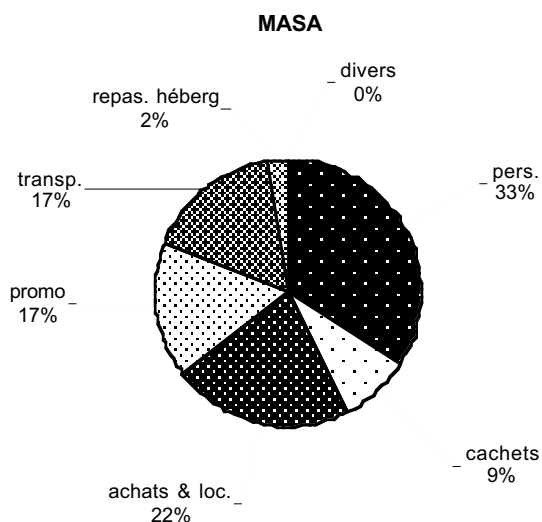
TOUS FESTIVALS sauf exceptionnels



Pour le MASA³⁷, les dépenses sont les suivantes:

- Personnel 33%
- Achats et locations 22%
- Transports 17%
- Promotion 17%
- Cachets 9%
- Hébergement et nourriture 2%

Le premier poste du MASA est celui du
personnel qui est payé, contrairement à
la majorité des autres festivals. Les volets
transports, hébergement et nourriture et
cachets constituent 28% du budget et
touchent plus directement les artistes,
dont 17% pour les transports.



³⁶ Notons que le volet dépenses est moins bien renseigné que celui des recettes et rappelons que l'équilibre dépenses recettes sur les 15 festivals renseignés est correct pour 4 d'entre eux., et pour les autres, avec des dépenses toujours inférieures aux recettes (généralement à plus ou moins 30%).

³⁷ données du Masa 1999. Voir tableaux et graphiques LES DEPENSES ci-dessous page 48.

Pour les festivals « solides et anciens » (9), 6 sur 9 ont renseigné le questionnaire³⁸, et les dépenses sont les suivantes ;

- Transports 42%, soit de 24% pour les Réalités au Mali (mais plusieurs troupes n'ont pas été comptabilisées dans le budget) , à 77% pour les Joucotej. en RDC.

- Hébergement et nourriture 13%, soit de 4% pour les Joucotej. en RDC à 27% pour Yeleen au Burkina Faso.

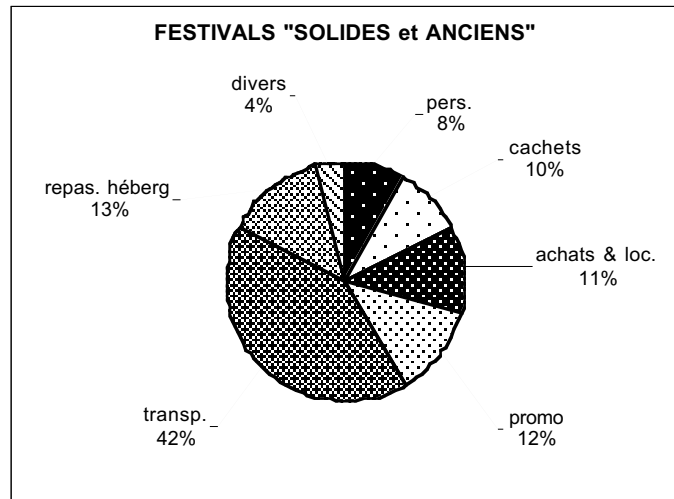
- Promotion 12%, soit de 0% pour Yeleen au Burkina Faso à 20% pour le Fitmo au Burkina Faso.

- Achats et locations 11%, soit de 0% pour le Far de Grand Bassam en Côte d'Ivoire (spectacles de rue avec la gratuité de prêts par des sponsors) à 19% pour les Réalités au Mali.

- Cachets 10%, soit de 3% pour les Joucotej en RDC à 26% pour le Far en Côte d'Ivoire. Notons par ailleurs que certains artistes professionnels occidentaux ne se rémunèrent pas sur les festivals (à l'exemple des conteurs non africains qui viennent à leurs frais à Yeleen au Burkina Faso).

- Personnel 8%, soit de 0% pour le Far en Côte d'Ivoire et les Joucotej en RDC à 20% pour le Fitmo au Burkina Faso.

- Divers 4%, soit de 0% pour 3 des festivals jusqu'à 24% pour le Far en Côte d'Ivoire (pour la sécurité, la santé et les assurances).



Les volets transports, hébergement, nourriture et cachets constituent 65% du budget et touchent le plus directement les artistes.

P.S. : les pourcentages concernant les frais de transport internationaux et les coûts locaux de la vie (hébergement, nourriture, transports,...) doivent être aussi analysés en fonction des différents pays : facilité ou difficultés d'accès par les lignes aériennes (ex : RDC), logement ou restauration à disposition dans la structure, coût de la vie, etc...

³⁸ Voir tableaux et graphiques LES DEPENSES ci-dessous page 48. Pour les 3 autres festivals non renseignés, les données sont prévisionnelles, issues des recherches dans les dossiers des bailleurs de fonds, mais non prises en compte dans les calculs généraux (moyennes et totaux). Notons que les renseignements du Fitheb ne sont pas fournis sur les postes personnel, cachets, repas-hébergement et divers.

Pour les festivals « jeunes et/ou fragiles » (20), 8 sur 20 ont renseigné le questionnaire³⁹, et les dépenses sont les suivantes :

- Transports 44%,
Soit de 17% pour le Festhef au Togo à 81% pour le Festart au Sénégal (mais ce budget, non consommé par déficit d'organisation, a été réservé pour l'édition suivante)

- Hébergement et nourriture 17%,
soit de 0% pour Fetarts au Burkina Faso à 39% pour le Festhef au Togo.

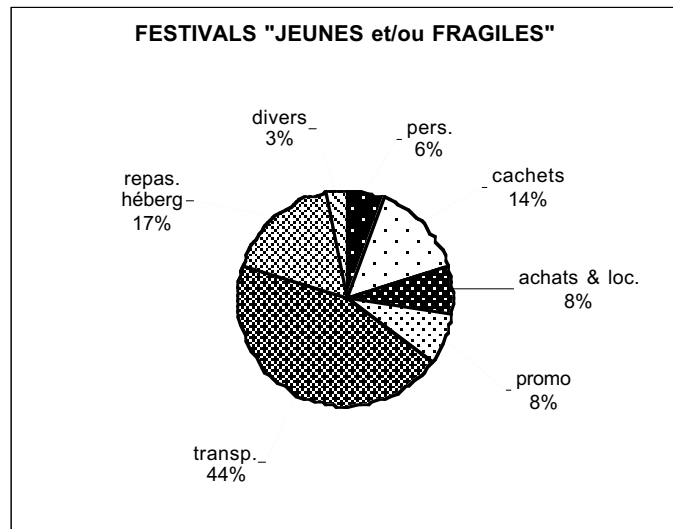
- Cachets 14%,
Soit de 1% pour Festart au Sénégal à 51% pour Fetarts au Burkina Faso.

- Promotion 8%
Soit de 0% pour Fetarts au Burkina Faso à 15% pour le Fime en Côte d'Ivoire

- Achats et locations 8%
Soit de 0% pour Fetarts (BF) et Festart (Sénégal) à 28% pour le Fime en Côte d'Ivoire

- Personnel 6%
Soit de 0% pour 3 festivals à 11% pour le Festhef au Togo.

- Divers 3%



Les volets transports, hébergement et nourriture et cachets constituent 75% du budget et touchent le plus directement les artistes.

³⁹ Voir tableaux et graphiques LES DEPENSES ci-dessous page 48. Pour les 12 autres festivals non renseignés, les données sont non fournies ou prévisionnelles, issues des recherches dans les dossiers des bailleurs de fonds, mais non prises en compte dans les calculs généraux (moyennes et totaux).

2.10 Des difficultés d'autonomisation très francophones.

Résumé :

Radicalement différents des autres zones linguistiques, les festivals francophones se singularisent par leur grande dépendance aux financements internationaux. En effet, les deux tiers des festivals francophones sont dépendants à plus de 50% des financements internationaux et la moitié à plus de 70%.

Si cette dépendance peut paraître excessive et générer des obligations, des solutions exemplaires axées sur le relationnel et des stratégies de vente sont déjà développées par certains festivals sur tout le continent.

L'analyse ne portera pas ici sur les festivals anglophones et lusophones, d'une part faute de données précises, et d'autre part du fait d'une politique déjà « autonome » pour des financements essentiellement privés et nationaux.

Les festivals, tels que le PANAFEST au Ghana, le MUSON festival, le Black Heritage Festival au Nigeria et le Festival d'AGOSTO au Mozambique ou les festivals sud-africains, se positionnent dans une dynamique culturelle et touristique locale avec une volonté affichée de rentabiliser la manifestation. A ce titre, ils fournissent des pistes à étudier pour les francophones.

Si deux tiers des festivals francophones affichent une dépendance aux financements internationaux supérieure à 50% (20 sur 28 festivals⁴⁰, toutes catégories confondues), la moitié d'entre eux est dépendante à 70%⁴¹.

Les francophones s'inscrivent dans une logique de « fête », de service public et non de rentabilité économique. Cette mission défendue par les festivals, portés par des associations à but non lucratif, légitime pour eux la recherche de fonds publics locaux, nationaux ou internationaux pour les réaliser. Cette pratique découlerait - elle d'une certaine philosophie de l'aide au développement qui visait dans l'espace francophone un financement public des organisations à but non lucratif ou des organisations de la société civile africaine ? Cette réalité serait-elle une quelconque subsistance du temps où les Etats investissaient totalement le champ de la culture dans leur recherche de développement et d'unité nationale ? Pourtant, aujourd'hui les états n'investissent pratiquement plus nulle part pour la diffusion ou la production du secteur théâtral. L'impact en est étudié dans la seconde partie de l'étude mais se traduit dans ce chapitre : une dépendance accrue (et fragile) à l'égard des organismes internationaux.

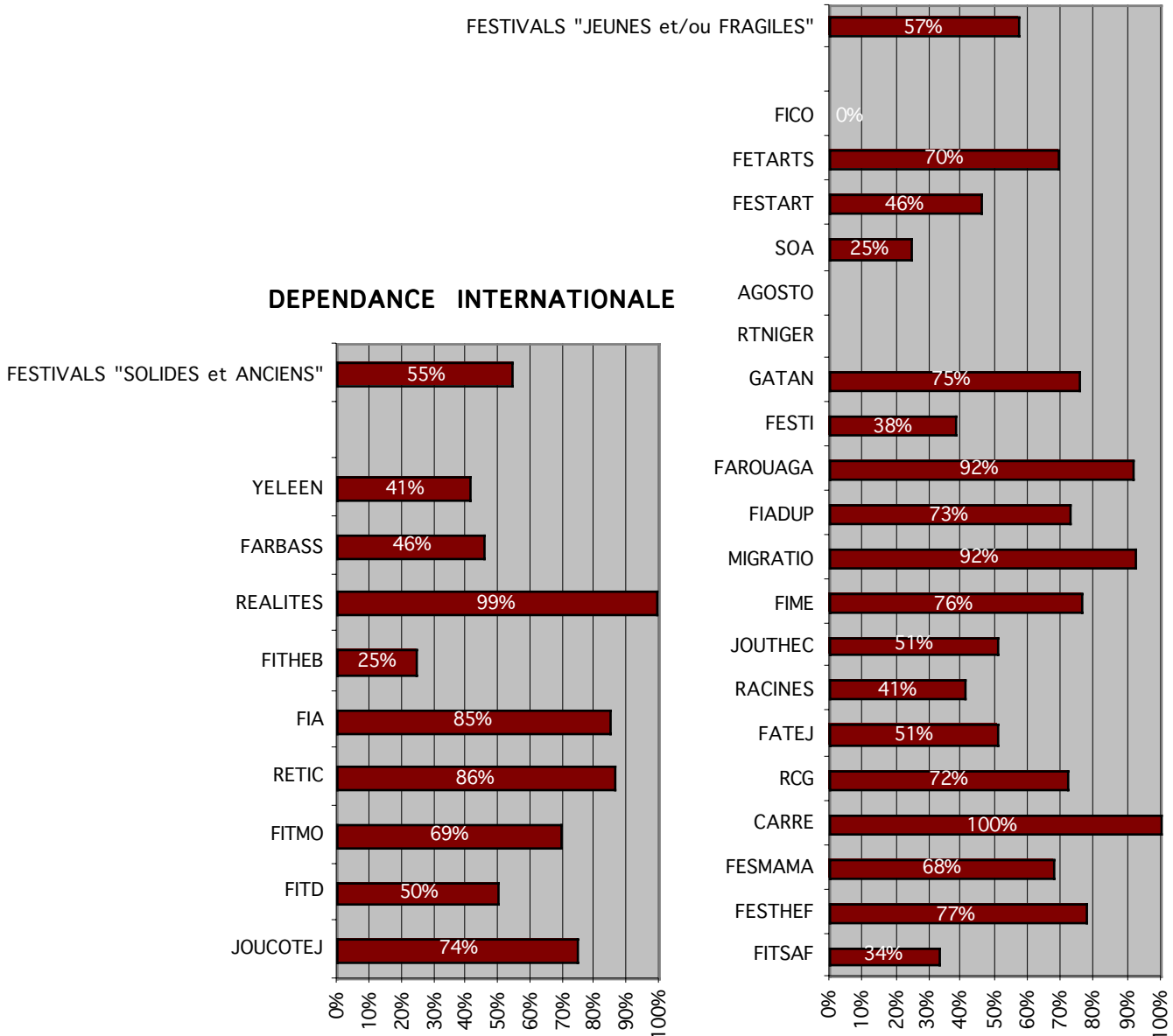
Mais, à l'instar des pays anglophones, certains festivals francophones ont réfléchi sur les perspectives d'une meilleure efficacité financière de l'événement et des produits dérivés, et ont développé des stratégies. Certaines structures tentent ainsi de diversifier leurs activités pour financer le festival.

⁴⁰ Ce constat inclut cette fois-ci les budgets réels et les prévisionnels.

4 festivals non renseignés ne sont pas compris dans ce constat (KKNK et SBNAF en Afrique du Sud, RT Niger et Agosto au Mozambique).

⁴¹ Voir les tableaux détaillés « dépendance internationale » ci-dessous page 50.

DEPENDANCE INTERNATIONALE



Le Masa dépend à 66% de l'international et à 21% de l'Etat de Côte d'Ivoire.

Le Fitheb fait exception au Bénin, financé à 71% par l'Etat et à 25% par l'aide internationale.

Mais sont aussi en dessous des 50% d'aide internationale :

le FAR de Grand Bassam en Côte d'Ivoire, YELEEN au Burkina Faso, le FITSAF au Burkina Faso, FESTART au Sénégal, et le FICO en Centrafrique.⁴² (Ces deux derniers festivals présentaient leurs premières éditions et le FICO n'a reçu aucune aide internationale).

Une panoplie d'alternatives est déjà mise en oeuvre pour une autonomie relative à l'égard de l'international. Voici l'état des lieux de quelques pistes qui sont de deux ordres, « prendre soin du relationnel » et « vendre ».

⁴² Les budgets prévisionnels de SOA au Cameroun, FESTI-FORUM au Cameroun, RACINES au Bénin, sont en dessous des 50% mais restent... des prévisionnels non confirmés.

« Prendre soin du relationnel » :

- **Impliquer en continu les collectivités et les structures locales de proximité** ; communes, centres culturels, centres d'art,... tel le FITSAF à Abidjan dont la structure Entrepreneurs Culturels Associés assure ces liens, ou le FESTART à Dakar installé dans le Centre Culturel Blaise Senghor, ou encore le FICO en appui et en lien avec Festi-Forum et Linga Tere à Bangui en Centrafrique (par ailleurs soutenus par l'AIF comme Centre pilote).
- **Impliquer les cadres et leaders d'opinions** (telle l'association des cadres de Grand Bassam pour le FAR)... ce qui rassure puis mobilise ensuite les entreprises privées.
- **Mobiliser les entreprises privées** : en lien direct avec la proposition précédente, c'est un travail attentif de proximité (effectué par le FAR de Grand-Bassam), en direct avec les chefs d'entreprises. La clef est celle d'une visibilité claire de l'événement, construit comme un (des) grand(s) spectacle(s) populaire(s), avec un budget promotion en conséquence. Notons que les anglophones hiérarchisent le sponsoring (et la visibilité qui y est associée) avec des sponsors seniors et juniors, ainsi que le mécénat.
- **Faire venir au festival des artistes non africains à leur frais**, comme Yeleen au Burkina Faso, mais aussi les Réalités au Mali, et une grande majorité des festivals⁴³.

« Vendre » :

- **Vendre des produits dérivés** à l'image du festival (tee-shirts, boissons, marionnettes, librairie...)... avec rigueur dans la fabrication, la présentation ... et la gestion des équipes de vente. Mais l'on peut aussi mettre en place le paiement d'un droit, ou d'une patente d'installation d'étals ou de stands sur les lieux du festival, comme cela est pratiqué en Afrique du Sud. Un savoir faire commercial à part entière, à déléguer sous contrôle.
- **Vendre des stages de formation payants** (tel Yeleen au Burkina Faso avec des stages internationaux de conte, de percussion et de danse qui financent le festival à 60%).
- **Vendre des spectacles privés** (tel Yeleen au Burkina Faso avec l'exploitation de spectacles à géométrie variable de publics, pour vente d'après-midi ou de soirée spectacles de contes). Il s'agit là de conquérir ou re-conquérir un public, là où il est et selon ses attentes ou besoins (qu'il faut savoir aussi susciter).
- **Vendre des billets, des cartes d'abonnement ou de soutien pour les spectacles du festival**, habituel dans les pays anglophones et rares dans les pays francophones.
- **S'inscrire dans l'économie locale privée**, comme chez les anglophones et lusophones, en lien direct avec les activités du festival : transports, hébergement et nourriture, excursions. La part des budgets sur ces postes est suffisamment forte pour envisager des partenariats solides avec les entreprises concernées, avec l'enjeu du développement de la dimension touristique, pour vendre des produits touristiques dans lesquels le festival est inclus.

⁴³ Notons que ces dépenses non prises en charge par les festivals ne figurent pas dans leurs bilans ; ce qui peut multiplier parfois par deux ou trois la réalité du budget du festival.