HAL
open science

Les nouveaux territoires des festivals

Emmanuel Négrier, Marie-Thérèse Jourda

To cite this version:

Emmanuel Négrier, Marie-Thérèse Jourda. Les nouveaux territoires des festivals. Michel de Maule, pp.200, 2007. hal-01439256

HAL Id: hal-01439256

https://hal.science/hal-01439256v1

Submitted on 18 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

@Couv.France-festivals 6/06/07 18:32 Page 2

Emmanuel Négrier
Marie-Thérèse Jourda

Les Nouveaux territoires des festivals

France Festivals
Michel de Maule

@Couv.France-festivals 6/06/07 18:32 Page 3

Emmanuel Négrier – Marie-Thérèse Jourda

Les Nouveaux territoires des festivals

Michel
de Maule

@Couv.France-festivals 6/06/07 18:32 Page 1

_ Emmanuel Négrier
Marie-Thérèse Jourda

Les Nouveaux territoires des festivals

Les festivals font l'objet de multiples débats sur leur nombre, leur rôle dans l'activité culturelle, leur importance en termes de création et d'emploi artistiques. Le développement considérable de ces événements, au cours des trente dernières années, n'a d'égal que la rareté des travaux qui ont tenté, scientifiquement, d'en prendre la mesure. Cet ouvrage, qui a pour origine une commande de France-Festivals, relève le défi pour les festivals de musique et de danse en France. Il combine une approche quantitative, recensant les principaux indicateurs (fréquentation, partenariat, économie et dynamiques artistiques) dans leur évolution récente, et une analyse qualitative du parcours de ces événements singuliers. Les stratégies de l'État, des mécènes, des collectivités territoriales, entre autres partenaires, sont examinées dans leur détail et aussi, parfois, leur cohérence incertaine. Ce travail permet d'identifier sept familles de festivals, qui témoignent d'une réalité contrastée et d'enjeux convergents pour l'avenir.

Emmanuel Négrier est chercheur CNRS (CEPEL, Montpellier). Il a publié une dizaine d'ouvrages sur les politiques culturelles, les changements territoriaux. Il est notamment l'auteur de Une politique culturelle privée en France ?*, L'Harmattan 2006, et de* La question métropolitaine*, PUG 2005.*

Marie-Thérèse Jourda est ingénieure de recherche au CNRS (CEPEL), et experte en analyse des réseaux.

FRANCE FESTIVALS

ISBN : 978-2-87623-2105

16 €

9 782876 232105

Les nouveaux territoires des festivals

© Éditions Michel de Maule/France festivals, 2007.

Emmanuel Négrier
Marie-Thérèse Jourda

Les nouveaux territoires des festivals

Avec la collaboration de Pierre Négrier

Michel de Maule

Avant-Propos

Rarement étudiés, méconnus malgré leur place dans la vie culturelle de notre pays, les festivals vivent aujourd'hui d'importantes mutations.

La recomposition territoriale et la décentralisation culturelle, la conquête de nouveaux publics et l'évolution des programmations, l'impact de la réforme de l'intermittence du spectacle, une économie des arts de la scène de plus en plus fragilisée, la nécessité de la réflexion à l'échelle de réseaux sont autant de sujets qui sont au cœur des problématiques des festivals.

Après avoir organisé un premier colloque à l'abbaye de Royaumont en 2003, France Festivals a réuni à l'abbaye de l'Épau, en novembre 2006, les professionnels du secteur de la musique et de la danse pour analyser les principaux enjeux auxquels les festivals sont aujourd'hui confrontés et dégager des pistes d'actions individuelles et collectives pour relever les nouveaux défis auxquels ils doivent faire face.

Pour cette occasion et dans le cadre de sa mission d'observation, France Festivals a commandé une étude à Emmanuel Négrier, chercheur au CNRS, portant sur les festivals de musique adhérant à France Festivals, ainsi qu'aux festivals de danse.

Cette recherche avait pour objet de faire un état des lieux de la situation de ces festivals et d'analyser de manière approfondie l'impact de l'évolution de leur environnement et les mutations qui affectent leur activité. Les constats faits dans cette étude montrent tout à la fois la nécessité pour France Festivals de poursuivre cette mission d'observation et de mettre à la disposition des festivals, dans les prochaines années, les outils nécessaires pour aborder dans les meilleures conditions ces évolutions.

Nous sommes heureux aujourd'hui de pouvoir co-éditer avec les éditions Michel de Maule les résultats de cette étude, laquelle représente l'une des toutes premières recherches à cette échelle en France.

Nous souhaitons particulièrement remercier nos partenaires fidèles qui nous permettent de conduire nos actions et particulièrement, le ministère de la culture et de la communication, la Sacem, l'Adami, le crédit coopératif et la Fnac.

Philippe Toussaint
Président
www.francefestivals.com

INTRODUCTION

Les festivals de musique et de danse en France sont un défi pour l'analyse scientifique. Chacun a en tête une idée assez précise de ce qu'est un festival, vocable d'origine récente et anglaise, désignant une manifestation limitée dans le temps et dans l'espace, proposant une programmation plus ou moins spécialisée et haute en couleur [1].

La conviction d'être face à un objet aux contours précis s'effondre au seul examen d'un échantillon pourtant aussi spécifique que celui que nous avons identifié à partir des adhérents de France Festivals et d'une dizaine de festivals de danse.

Avant que de définir plus précisément cet échantillon, il faut rappeler quelle est la situation globale des festivals du spectacle vivant en France. Ce sont d'abord des manifestations dont l'essor considérable est attaché à une certaine période des politiques culturelles nationales. La ligne favorable aux événements soutenue par un ministre, Jack Lang, lui-même venu à la culture par l'organisation d'un festival, a trouvé de multiples échos dans la France des prémices de la décentralisation. Avant les années 1980, le nombre de festivals était finalement assez limité, contrairement à d'autres pays qui, selon les disciplines et pour des motifs divers [2], avaient une tradition bien établie en

ce domaine. Ce soutien ministériel actif s'est accompagné, dans les mêmes années 1980, de l'essor des collectivités territoriales. Au milieu des années 1990, à la faveur des premiers pamphlets qui ont affecté l'exception ministérielle et culturelle française (Fumaroli 1991, Schneider 1993), les festivals ont été pris pour cibles d'une série de critiques. Après avoir encensé la vigueur du dynamisme culturel qui s'emparait du territoire français, on dénonça pêle-mêle plusieurs de ses aspects. La « festivalisation » se mit à symboliser un caractère artificiel et commercial des arts et de la culture. On s'attaqua aussi à la façon dont ces festivals, sur des durées nécessairement limitées, occupaient un espace et des crédits qui auraient pu, avec un meilleur profit, être plus volontiers orientés vers des structures permanentes. On considéra enfin que les festivals, qui rimaient trop bien avec estival, opéraient un détournement des financements culturels vers la catégorie particulière des touristes, français ou étrangers, qu'il s'agissait d'attirer vers quelque territoire en mal de développement.

Les contempteurs des festivals ont rencontré leurs thuriféraires sur chacun des aspects en cause. Au caractère artificiel et commercial ont été opposés tous les exemples de festivals dont l'exigence artistique et la spécificité du créneau étaient incontestées. Ces qualités les rendaient par exemple irremplaçables pour la diffusion de musiques hors d'état de se produire dans le moindre circuit commercial, et même difficilement au sein des saisons des lieux permanents [3]. À l'opposition d'avec ces lieux, on répondit par le cas de festivals articulés sur des saisons musicales ou chorégraphiques, voire par la complémentarité, du point de vue des équipes artistiques, entre les deux. À l'estivalisation des arts, on opposa enfin le nombre croissant de festivals dont les périodes se situent désormais hors du fatidique mois d'août. On peut résumer ce débat, qui sera, dans cet ouvrage, examiné sur pièces, par un tableau qui structure les échanges

d'arguments autour de trois registres : artistique, civique, économique.

Registre	*Hostilité*	*Défense*
Artistique	La programmation est populiste ou élitiste La diffusion prime sur la création Le terme se galvaude et perd son exceptionnalité	La diffusion est nécessaire L'aide à la création se développe Certaines esthétiques ont un besoin crucial des festivals
Civique	Préfère le touriste au citoyen Priorise la valorisation politique Instrument de marketing territorial	Les festivals ne sont pas tous en été Ils ont une action d'animation des publics Les retombées économiques bénéficient à lacollectivité
Économique	Déperdition des moyens pour de la communication Les grosses machines « tuent » les expressions plus fragiles La culture festivalière coûte cher	Les budgets artistiques des festivals sont importants Les festivals sont loin d'être tous gros La culture festivalière s'appuie sur un taux non négligeable de recettes propres

Ces critiques et ces soutiens des festivals posent un problème majeur à toute analyse scientifique : elles désignent des réalités qui ne sont pas observables, de façon raisonnable, dans leur globalité. C'est d'ailleurs ce qui prive de pertinence absolue chacun des regards critiques ou défensifs, car ils se fondent souvent, pour asseoir leur position, sur des fragments contradictoires de cette réalité polymorphe. Pour attaquer les festivals, on prend pour illustration un événement à 6 dates en plein mois d'août, dont le budget communication dépasse la moitié des dépenses. Pour les défendre, on fait référence au festival enraciné dans un monument historique, porteur d'une esthétique minoritaire et opérateur d'une académie musicale reliée à un réseau de conservatoires, en automne. Certains ne se nomment tels, sur un nombre limité de dates, que pour collecter quelques fonds en bénéficiant des tolérances fiscales [4]. D'autres ont plus d'un demi-siècle d'expérience sur un répertoire singulier, reconnu internationalement, considéré comme incontournable par plus de 10 partenaires publics et privés.

Le dénombrement des festivals est une tâche presque impossible, car le terme embrasse trop de réalités disparates, incomparables, et pour lesquelles l'usage du même terme de festival ne peut faire illusion (Faivre d'Arcier 2006). Il nous faut donc d'emblée signaler un renoncement : celui de définir, de quantifier et d'analyser l'ensemble des réalités qui sont désignées sous le vocable « festival ». Certains affirment qu'il existe 2000 festivals en France en 2000 (De Waresquiel 2001). Cela peut sonner juste, mais il est difficile d'en tirer la moindre information détaillée, en dehors d'une localisation géographique un peu sommaire. La finalité louable de cerner cette réalité multiple supposerait de savoir à quelles fins. S'il s'agit de dénombrer pour dénombrer, l'analyse ne présente pas beaucoup d'intérêt. Elle court le risque de s'abîmer dans la pure statistique et de négliger toute question de fond. L'autre méthode consiste à jouer le fond contre le nombre, et faire œuvre monographique. Plusieurs options existent alors. Les premières s'intéressent à une dimension seulement, comme celle des publics d'un festival (Nouveaux Armateurs 2002). Elle peut être creusée avec des outils d'analyse sociologique, voire ethnographique (Ethis 2002). D'autres approches prennent pour objet un festival en particulier, interrogé dans son contexte territorial, politique et culturel (Négrier 1996, Frey 2000, Moret 2002). Elles peuvent aussi avoir pour objet un segment particulier : une région, un type de localisation : festivals urbains (Gibout 1998, Boogaarts 1993), ou encore l'impact des événements culturels pour le développement local (Dechartre 1998, Nouveaux Armateurs 2004, Ouest Consulting 2002) ou la compétition entre grandes métropoles occidentales (AEA Consulting 2006). Certains festivals sont observés selon une démarche historique associant plusieurs regards monographiques (Sagnes 1999). On peut enfin faire référence à des publications qui, ne portant spécifiquement sur les festivals, les intègrent pourtant dans une analyse sur un do-

maine à l'échelle nationale (Berthod & Weber, 2006) ou régionale (Négrier, 2006). On notera que cet ensemble de travaux est constitué majoritairement de rapports officiels et de mémoires universitaires, sans que beaucoup d'articles scientifiques ou d'ouvrages aient abordé de front ces questions (Bénito 2001). Le mérite des approches monographiques est d'éviter l'écueil précédemment souligné de la comptabilisation sans âme. Son défaut est naturellement que la montée en généralité, pour tirer des leçons pertinentes à un niveau plus global, est presque impossible. Comment tirer de la singularité des processus et dynamiques d'acteurs à Marciac la moindre règle permanente affectant les festivals de musique, fussent-ils de jazz seulement ?

C'est donc sur un échantillon assez particulier de 86 festivals que nous allons construire notre examen, et soumettre le dialogue en trois registres exposé plus haut à l'épreuve des faits et témoignages. La quasi-totalité des festivals examinés sont membres de France Festivals, à l'exception des festivals de danse. France Festivals est une association dont l'origine remonte à 1959, sous l'appellation de Fédération Française des Festivals Internationaux de Musique, qui regroupait un certain nombre des festivals renommés de l'époque, à l'instar des festivals de Besançon, d'Orange ou de la Chaise-Dieu, dont les directeurs ont successivement présidé la FFFIM. La priorité a longtemps été accordée, au sein de cette association, à la communication : édition d'une plaquette, organisation de conférences de presse, de points de presse à l'étranger. Cette fonction de mutualisation de la communication a connu les inflexions liées au développement de ces outils par les festivals eux-mêmes, et à la transformation des outils de communication et notamment l'émergence d'internet. L'association, présidée depuis 1999 par Philippe Toussaint, président du festival Septembre Musical de l'Orne, a connu depuis cette date une crois-

sance assez notable du nombre de ses adhérents : de 53 à 88 aujourd'hui. Pour mémoire, il existe d'autres fédérations plus spécialisées dans des domaines qu'aborde peu France Festivals. L'AFIJMA regroupe 25 festivals de jazz et musiques actuelles. Zone Franche regroupe 29 festivals de musiques du monde ainsi que, sur ce créneau, 204 acteurs de la chaîne musicale. On peut également mentionner d'autres structures représentatives des musiques traditionnelles, des musiques anciennes ou contemporaines…

Depuis 2000, l'identité des adhérents de France Festivals fluctue légèrement, avec une dizaine de départs, plus que compensés par des nouveaux entrants. Les motivations des départs peuvent être de plusieurs ordres : la disparition du festival, une situation de crise, une insatisfaction à l'égard des actions développées par la structure fédérative. Depuis le début du siècle, France Festivals, qui ne vivait que des cotisations de ses membres, a sollicité et obtenu plusieurs partenariats, en lien avec le développement d'activités nouvelles : représentation auprès des pouvoirs publics, observation, médiation entre les différents acteurs de la chaîne du spectacle, actions conjointes avec les sociétés de droit (SACEM, ADAMI par exemple). Elle dispose aujourd'hui de plusieurs soutiens récurrents, pour le développement de ces activités : ministère de la Culture, SACEM, ADAMI, FNAC Billetterie, Crédit Coopératif.

À l'occasion d'un premier colloque, à l'Abbaye de Royaumont en novembre 2003, France Festivals avait rendu publique une étude confiée à Luc Bénito, universitaire et consultant spécialisé dans le domaine des festivals. Cette étude reposait sur l'administration de questionnaires auprès des 81 adhérents de la fédération, et avait donné lieu à un certain nombre de résultats et d'analyses de l'activité, des caractéristiques, de l'emploi, des finances et des partenariats. Ils avaient été établis sur 63 réponses exploitables. Ces analyses avaient été consignées dans

un rapport de 25 pages.

Notre recherche s'appuie sur ces premiers résultats, mais s'en distingue en plusieurs points. Nous avons traité un total de 86 réponses, soit 76 festivals appartenant (ou n'appartenant plus, pour 3 d'entre eux) à France Festivals, auxquels nous avons ajouté 10 festivals de danse, afin d'observer, dans un secteur à la fois distinct et plus récent, mais travaillé par des problématiques en partie comparables, les spécificités réelles de chaque discipline face à l'évolution des politiques festivalières. Pour la danse, ne pouvant nous reposer sur l'existence d'une association fédérative comparable à France Festivals, nous avons consulté des experts du domaine afin de repérer un échantillon (certes beaucoup plus modeste) mais représentatif d'une réalité comparable à celle de la musique. Nous reviendrons dans un instant sur ce point.

Afin d'examiner, autant que faire se pouvait, les évolutions qui touchaient aux différents aspects que nous souhaitions aborder dans ce travail, nous avons procédé à un nouveau traitement des questionnaires concernant l'année 2002. Nous avons ainsi pu comparer une petite cinquantaine de festivals entre cette année et 2005.

Nous avons également ajouté plusieurs questions qui ne figuraient pas dans la première étude, comme, par exemple, la part respective des partenaires financiers dans le budget des festivals ; l'implication de ces derniers dans les saisons, les stratégies touchant aux pratiques amateurs, aux enregistrements et à l'édition, à la coopération.

Parallèlement au traitement des réponses aux questionnaires, nous avons souhaité introduire une dimension plus qualitative à l'enquête, en identifiant un certain nombre de festivals, distingués par leur implantation géographique, leur identité territoriale, leur genre dominant. Ces festivals ont été l'occasion d'analyses plus précises des trajectoires et des enjeux que cha-

cun d'eux rencontrait. Nous avons, sur la base de ces événements, systématiquement interrogé le représentant sectoriel de l'État (qu'il intervienne ou pas dans son financement d'ailleurs) dans la région de référence, un ou deux responsables de chaque festival, un ou deux représentants de l'une des collectivités territoriales partenaires. Notre analyse quantitative repose sur l'exploitation de 45 entretiens semi-directifs, dont la liste figure en annexe. Ils constituent une source complémentaire et particulièrement utile de nos analyses quantitatives. Sauf exception, les citations de nos interlocuteurs sont accompagnées de l'identité de la personne et/ou de son appartenance institutionnelle. En revanche, nous ne citons qu'exceptionnellement tel ou tel festival dans l'étude. Ceci correspond à un engagement auprès des responsables quant à la confidentialité de certaines des données qu'il nous était nécessaire d'assembler et de traiter sur un mode le plus souvent collectif.

Pour aboutir à une lecture optimale de certaines dimensions des politiques festivalières, il nous a été nécessaire de rechercher des informations qui ne se trouvaient ni dans le traitement des questionnaires, ni auprès de nos différents interlocuteurs. Nous avons ainsi travaillé sur les bases de données du ministère de la Culture, et en particulier celles de l'Observatoire des Politiques du Spectacle vivant, de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS) du ministère de la Culture. Nous tenons à exprimer à Catherine Lephay-Merlin et à Laurent Babé toute notre gratitude pour leur coopération.

La réalité festivalière étant polymorphe et défiant toute analyse d'ensemble, nous travaillons sur un échantillon spécifique, représentatif d'une certaine réalité des festivals. Si l'on tente de les définir, on doit réunir les principales caractéristiques suivantes. Ce sont des festivals ancrés dans le temps (21 ans de moyenne d'âge pour la musique, 13 ans pour la danse) et dans l'espace : leur dénomination associe le plus souvent un lieu pré-

cis et une orientation artistique. Ce sont ensuite des festivals dotés d'un projet artistique explicite et spécifique, qui exclue les programmations très espacées dans le temps, mal identifiées du point de vue des intentions (et notamment leur dimension professionnelle) ou des droits sociaux. Ces différents aspects constituent des critères d'admission au sein de la fédération. Ils permettent d'identifier la grande majorité de ses membres, même s'ils présentent aussi une diversité certaine. Celle-ci est liée à l'âge des festivals, à leur ancienneté au sein de France Festivals, aux disciplines représentées ou à la nature de leur direction artistique. Une évaluation sommaire de leurs responsables fait état de trois catégories principales :

– les professionnels des arts et de la culture (fonctionnaires spécialisés, directeurs de lieux ou d'ensembles, producteurs radiophoniques, agents, disquaires…) : 39 %,

– les mélomanes autodidactes (souvent musiciens amateurs) : 37 %,

– les musiciens : 24 %.

On peut donc affirmer qu'on est en présence d'un panel plutôt représentatif de festivals « artistiques », où les musiques savantes sont majoritaires, bien qu'il compte également des festivals de danse, des événements en tout ou partie liés aux musiques actuelles et du monde, à l'interdisciplinarité (théâtre, danse, etc.). Ce sont, dans leur écrasante majorité, des festivals bénéficiant de partenariats des pouvoirs publics. Ils sont donc au cœur des enjeux qui frappent aujourd'hui les politiques de la culture, et du spectacle vivant en particulier. Cela n'en fait pas un groupe homogène. C'est même cette diversité qui constituera l'un des fils rouges de notre démonstration. Pour en avoir une première preuve, il suffit d'examiner les réponses des responsables quand on les interroge sur les changements qui ont affecté leur festival au cours de trois dernières années. On y rencontre certes les événements humains exceptionnels (décès bru-

tal d'un fondateur, arrivée d'un directeur artistique à la renommée internationale, démission fracassante d'un autre…), mais aussi une régularité… dans les contrastes ! Dressons un inventaire provisoire et en quatre points de ces changements, sur lesquels nous reviendrons plus loin, chiffres en main.

Quant au *partenariat*, on trouve une situation qui se dégrade dans 18 cas. On note ici la suppression du soutien du ministère, là de l'ADAMI ou d'un mécène qui s'est reconverti dans autre chose. Dans 42 cas, elle s'améliore au contraire : un partenariat presse plus favorable, l'entrée d'une collectivité dans le tour de table, la création d'un club d'entreprises auprès du festival, une convention signée, enfin, avec la ville. Les festivals de danse, à une exception près, sont dans une situation plutôt plus positive, dans cette rétrospective triennale. Un seul d'entre eux atteste d'une situation dégradée.

Si l'on examine les changements en termes de *programmation*, on obtient d'abord beaucoup moins de réponses, signe que la stabilité est sans doute assez fréquente. Dans 22 cas, l'évolution est positive et de nature qualitative : on évoque souvent un élargissement à des genres jusque-là absent ou négligés : musique contemporaine, musiques actuelles ou « du monde ». On évoque aussi des changements dans le temps ou dans l'espace : extension de la période en dehors de l'été, programmation élargie à un territoire intercommunal… Dans 6 autres cas, cette évolution positive est uniquement rapportée à une croissance du nombre de concerts, dont nous verrons plus loin qu'elle est contrastée. La singularité des festivals de danse est l'importance de la fonction de production ou d'aide à la création qu'ils assument désormais. Si elle n'est pas absente des pratiques musicales, elle est un souci général pour la danse, dont les festivals sont tous majoritairement tournés vers un registre contemporain. On doit mentionner également des mouvements inverses. La réduction de la programmation, le ciblage

thématique, des difficultés nouvelles à négocier avec les agents qui imposeraient leur « diktat » sur la programmation : ce sont des opinions dissidentes mais bien vécues par une petite dizaine d'événements.

En ce qui concerne *les publics*, les changements sont également perçus qualitativement et quantitativement. Parmi les évaluations positives, majoritaires, on trouve naturellement les cas d'augmentation de la fréquentation, mais aussi un renouvellement des publics lié à la mise en place de dispositifs spécifiques : actions pédagogiques, auprès des publics en difficulté, une extension de la programmation qui rime avec l'attraction de nouveaux publics, une baisse des tarifs, etc. Les recettes sont multiples, et les jeunes publics sont l'une des cibles de ces entreprises de diversification. Les festivals de danse sont presque tous dans cette évolution positive. Mais d'autres festivals, moins nombreux, témoignent d'un essoufflement, d'une perte d'intérêt, d'un vieillissement des audiences, voire d'une tendance croissante au consumérisme festivalier, qui pousse un organisateur à entourer un spectacle de petits-déjeuners champêtres, de visite patrimoniale ou de tours en barque !

Enfin, les *structures festivalières* ont peu changé. On verra que le statut associatif conserve tous ses attraits, car les cas de consolidation institutionnelle vers une société d'économie mixte, un Établissement Public de Coopération Culturelle ou une régie sont rarissimes. Ce qui change surtout, c'est le renforcement des équipes. La création de nouveaux postes de permanents a trois explications assez répandues : la relative crise du bénévolat, la compensation de la fin des emplois-jeunes et l'embauche de personnels permanents à l'occasion d'un contexte porteur : fusion entre associations, nouveau label, convention avec les collectivités publiques… 32 festivals témoignent d'un changement structurel, presque toujours lié à la confortation des équipes ou à leur renouvellement. Sur ce point, la situation des festivals de

danse, plus récemment créés, est différente des nombreux festivals de musique animés par une équipe présente aux commandes depuis plus d'un quart de siècle, où les enjeux de succession, personnelle et artistique, se posent parfois avec acuité.

Cette rapide restitution des changements récents, tels que perçus par les responsables des festivals, n'est qu'une incitation à aller vérifier ce qui marque, aujourd'hui, le paysage français des festivals de musique et de danse. Nous allons maintenant avoir l'occasion de jauger l'importance des évolutions (positives ou négatives) qui viennent d'être évoquées.

*

Le présent ouvrage est structuré en quatre parties. La première s'attache à cerner l'identité des festivals au travers de leur âge, de leur statut, de leur fréquentation et des principales caractéristiques de genre et de répertoire.

La deuxième partie concerne le partenariat. Elle examine la présence respective des différents partenaires, l'importance relative de leur contribution financière et les spécificités qui les caractérisent. Cette partie comporte un développement conséquent sur la question du retrait de l'État.

La troisième partie concerne l'économie festivalière, en s'intéressant aux données budgétaires (dépenses et recettes), à la question de l'emploi artistique et culturel et, enfin, aux retombées économiques directes.

La quatrième partie propose enfin l'examen de quelques dimensions stratégiques, qui témoignent des choix que les festivals opèrent en certains points : la tarification, la pédagogie, l'assise territoriale, l'aide à la création, les pratiques de captation et d'édition et les coopérations.

La conclusion est l'occasion de rassembler l'ensemble des leçons apprises au cours de ce travail. Nous avons également voulu y insérer une analyse légèrement décalée de tous les résultats, à partir de l'identification des principales familles de festivals. Une manière de dire qu'il n'y en a pas qu'une, rappelant en cela deux données de base : les divergences qui marquent la diversité du domaine, mais aussi les convergences qui en font la cohérence relative.

Précisions méthodologiques

La diversité des festivals implique de prendre avec beaucoup de précaution la notion de moyenne pour la plupart des chiffres qui vont être présentés. En effet, dans beaucoup de cas, la présence de grosses machines festivalières tendent à positionner les moyennes (de fréquentation, de budget, d'emploi…) très au-delà des seuils que partagent la majorité des événements. C'est pourquoi, après avoir mentionné cette moyenne, nous aurons très souvent recours à la notion de médiane, plus réaliste. La différence entre les deux peut s'exprimer clairement :

– la **moyenne** résulte du total divisé par le nombre d'événements. Par exemple, on divise le nombre total de spectateurs payants (722 913) par 73 festivals de musique pour aboutir à une moyenne de 9902 spectateurs. Mais cette moyenne est largement fonction du poids de quelques manifestations qui sont, à bien des égards, exceptionnelles par leur ampleur (exemple : la Folle Journée de Nantes et ses 112 000 spectateurs).

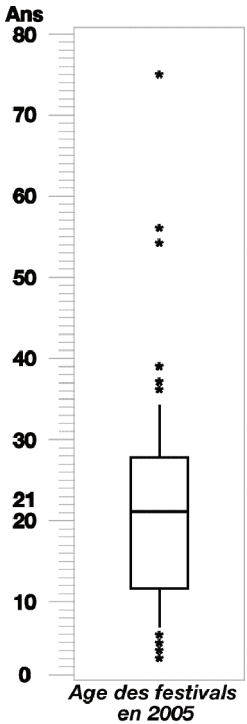
– la **médiane** identifie le « score » qui sépare l'échantillon en deux parties égales. Par exemple, pour la fréquentation, la médiane est de 5 001 spectateurs payants, ce qui signifie qu'il y a autant de festivals ayant plus de 5 001 que moins de 5 001 spectateurs. La médiane propose donc une autre image de la réalité, qui « neutralise » le poids des rares grosses machines.

PREMIÈRE PARTIE

Les fils aînés de la décentralisation

Cette partie est consacrée à quelques-uns des critères à partir desquels on brosse généralement le portrait d'un festival, qu'il soit de musique ou de danse. Il va d'abord être question de temps, puisque nous allons nous intéresser à l'âge des festivals étudiés, mais aussi aux périodes de programmation au cours de l'année. Il sera ensuite question de statut. Qu'en est-il de l'adaptation du fameux statut associatif dans un contexte où sont apparues de nouvelles formules juridiques, comme les Établissements Publics de Coopération Culturelle ? Nous aborderons en troisième lieu la fréquentation publique des festivals, pour laquelle il sera possible de mesurer quelques évolutions entre 2002 et 2005. La question de la diffusion nous amènera à évaluer la répartition entre spectacles et représentations, là encore en comparant certaines données dans le temps. Nous examinerons enfin la présence respective des différents registres et répertoires, ainsi que la transdisciplinarité. Dans cette partie, à travers la pluralité des variables observées, on se fait déjà une idée assez précise de la diversité des situations.

I. 21 ANS DE MOYENNE D'ÂGE



Les 86 festivals recensés dans cette enquête témoignent des différentes étapes qui ont présidé à la création d'un tel événement. Ce *boxplot** nous montre très clairement que les festivals sont les enfants de la décentralisation culturelle. 50 % de l'échantillon est en effet situé entre 11 ans et 28 ans d'ancienneté, ce qui coïncide avec trois mouvements majeurs. Le premier est le renouvellement des élites municipales urbaines consécutif aux élections de 1977, dont on sait qu'elles ont largement fondé le champ culturel comme nouveau référentiel des politiques urbaines (Le Galès, 1993; Négrier, 1993). Le deuxième a trait aux années 1980 et au doublement des fonds gouvernementaux accordés à la culture, dont une partie non négligeable a été affectée aux conventions de développement culturel, elles-mêmes riches d'événements artistiques festivaliers (Poirrier, 2000). Le troisième est lié à la responsabilité acquise par les collectivités territoriales (régions, départements et communes) en matière de politique culturelle (Moulinier, 2000), celle-ci s'appuyant sur la gestion ou le financement d'équipements, mais aussi sur la création d'événements,

* Un *boxplot* est un moyen graphique de montrer la dispersion d'une variable. La barre à l'intérieur du rectangle situe la médiane. Le rectangle contient 50% du nombre de festivals. Les croix localisent les unités extrêmes (en plus ou en moins). Nous l'utilisons dans les cas où les réalités sont très fragmentées.

selon une triple philosophie de distinction territoriale, d'animation touristique et de démocratisation culturelle.

Le poids de cette période (1978-1994) est renforcé par la coïncidence entre l'âge médian (celui qui sépare le nombre de festivals en deux parties égales : plus âgé, moins âgé) et l'âge moyen : 21 ans. Le fait que ces deux valeurs soient quasiment identiques indique qu'il s'agit moins d'une moyenne entre réalités opposées que de la véritable convergence d'un phénomène. L'appui des festivals sur les collectivités territoriales de notre échantillon est un fait structurel que l'examen des budgets permettra de vérifier, dans la partie suivante.

Cependant, les exceptions à cette règle ne sont pas négligeables pour autant.

La première résulte de la prise en compte de festivals aux origines plus anciennes, à l'instar du festival international de musique de Besançon ou de celui de Prades (Pau Casals), nés aux lendemains de la seconde guerre mondiale. La naissance de ces « aînés » résulte toujours d'une initiative à la fois singulière et comparable. Elle est singulière quand on observe l'alchimie qui fait émerger, ici et non ailleurs, un tel événement. À Besançon, c'est l'association des Foires et Salons qui incarne le creuset bourgeois du festival à ses débuts, et explique sur la longue durée pourquoi la Chambre de Commerce du Doubs a toujours joué un rôle dans son organisation. À Prades, la singularité du lieu est celle du choix de Pau Casals lui-même, réfugié dans la petite cité catalane, puis exilé volontaire en un même lieu où vont affluer, jusqu'à aujourd'hui, les plus grands spécialistes de musique de chambre. Le récit de la création du festival lyrique d'Aix-en-Provence emprunte à la même idée d'un caractère unique de lieu (où la présence d'un établissement de bains et d'un casino n'est pas loin), associé à la séduction qu'il exerce sur un individu influent. Le surgissement de Jean Vilar au beau milieu d'un échange entre un galeriste et René Char, soucieux

en Avignon de faire autre chose qu'une exposition annuelle, est l'élément déclenchant du fameux festival. Mais derrière l'impression que donne la « petite histoire » des genèses de chaque festival, le trait commun de ces aventures précoces est situé dans le rapport entre l'événement et le lieu. Dans tous les cas, les acteurs clefs de ces festivals sont extérieurs au territoire où la manifestation va s'implanter. Qu'il s'agisse d'une intelligentsia parisienne (Besançon, Aix) ou de l'association entre grands interprètes et un éditeur discographique (Prades), le fait marquant est que le festival naît ici, certes, mais d'ailleurs.

> « Pau Casals s'exile volontairement à Prades, et de là reçoit des élèves du monde entier. La plupart de ses amis musiciens, les Oïstrakh, Stern… etc., ainsi que la Columbia, pressent le musicien d'accepter de se produire à nouveau. Il refuse. En 1949, ils lui proposent alors de venir eux-mêmes à Prades, et lui demandent si, dans ces conditions, il accepterait de rejouer. Il accepte. C'est comme ça qu'en 1950 naît le festival. Tout le monde débarque à Prades, la Columbia enregistre, et la petite ville devient la capitale mondiale de la musique de chambre ! »
>
> *Michel Lethiec*, directeur artistique du festival de Prades, entretien.

La deuxième exception à la règle a trait à la dynamique spécifique de la période la plus contemporaine. Celle-ci est marquée par l'essor de festivals de genres qui sortent du référentiel dominant des musiques savantes qui constituent, on le sait, l'essentiel de notre échantillon (cf. introduction). Les musiques actuelles, qui ont fait l'objet d'une attention soutenue du ministère de la culture au cours de ces dernières années, et les musiques du monde sont, pour la musique, les deux sous-domaines qui jouissent aujourd'hui d'une forte, bien que très inégale dynamique de création. Selon une étude diligentée par l'organisme Zone Franche, qui a vocation à regrouper les festivals de musique du monde, la moyenne d'âge de ces festivals est

proche de 10 ans (Zone Franche 2006). C'est également le cas des festivals de danse auxquels nous avons soumis un questionnaire spécifique. Les plus récents des festivals de musique de notre échantillon ne présentent pas réellement de singularité par rapport à la moyenne. Ce ne sont pas des festivals plus interdisciplinaires (Musique de Chambre pour Beaulieu-sur-Mer, forte dominante de musique classique pour Nancyphonies et le festival de la Bâtie d'Urfé, éclectisme pour Megève, musique baroque pour l'éponyme festival du Périgord vert). Ce ne sont pas davantage des festivals qui investissent des périodes différentes des autres sur l'année.

À ce sujet, les festivals de notre échantillon confirment l'importance de la période estivale, mais infirment la vision que Marcel Landowski avait d'une France transformée en un cake dont tous les fruits confits descendraient, à partir de juillet, au fond du moule. Plusieurs régions françaises, tendent aujourd'hui à s'auto-désigner « terre de festivals » (Bretagne, Midi-Pyrénées, Languedoc-Roussillon) même si l'intensité de la présence de ces événements en région continue de favoriser les lieux de villégiature.

Au long de l'année, la comparaison inter-régionale montre que, sur 81 festivals, 30 % se situent en dehors de la période juillet-août, contre 53 % au cours de celle-ci, et 17 % à cheval entre juillet-août, septembre ou juin. Bien sûr, cette répartition est tout sauf homogène, et le nord (Ile-de-France, Nord, Picardie) montre une image inversée du midi méditerranéen. Celui-ci concentre la plupart de ses festivals en été, tandis que le reste de l'année est le moment festivalier presque exclusif de celui-là.

Le choix stratégique de l'été est ainsi inégalement valorisé en fonction de la région et de son statut touristique. Il est également lié à la structure du public, comme l'illustre le cas particulier du festival de Besançon qui, d'estival, est devenu « automnal » par les mutations des calendriers scolaires.

« Le festival était d'été (septembre) au départ, puis avec le raccourcissement des vacances, septembre est devenu hors vacances. On a beaucoup parlé de ce problème. Mais on a constaté que déplacer le festival pendant les vacances nous ferait perdre le public bisontin (massivement le plus important) sans vraiment gagner beaucoup des touristes : la Franche-Comté n'est pas une région très touristique. »
Michel des Borderies, directeur du Festival de Besançon, entretien.

II. Un statut massivement associatif

À ceux qui tablaient sur une évolution depuis le statut d'association loi de 1901 vers d'autres formes, plus orientées vers la dimension commerciale (Société d'Économie Mixte ou Anonyme) ou alignées sur la nature du partenariat institutionnel (régie, Établissement Public de Coopération Culturelle, Délégation de Service Public), les résultats de l'enquête apportent un assez large démenti. 75 festivals sur 86 ont encore recours à la formule souple, quoique parfois considérée comme incertaine juridiquement, de l'association. Les quelques exceptions à la règle sont le fait d'une gestion directe, et souvent fort ancienne, par une collectivité. Le cas du festival de l'Épau et de son statut d'Établissement Public en est une bonne illustration.

« Dans les années 1980, il y a une association, typique de l'époque, avec des élus membres du conseil, qui gère le festival. En 1992, je discute avec le nouveau président du Conseil Général, François Fillon, pour faire évoluer le festival de l'Épau et le doter d'une vraie personnalité artistique. Il lui faut un projet et une structure. Il donne son accord. Pendant 3 ans, le projet mûrit, et on réfléchit à la structure, en échafaudant plusieurs hypothèses. On débouche, en 1997, sur un Établissement Public Industriel et Commercial (EPIC). Ce qui nous a aidés, c'est qu'à ce moment-là

il y a eu… un contrôle de la Chambre régionale des comptes. Le fait qu'on était en construction d'un EPIC nous a beaucoup aidés, et réciproquement, le contrôle nous a convaincus de la pertinence de cette voie statutaire ».

Hervé de Colombel, directeur du festival de l'Épau, entretien.

Le passage à un autre statut s'est posé de façon plus récente dans le cas du festival Automne en Normandie, qui vient d'adopter celui de l'Établissement Public de Coopération Culturelle. Ce basculement s'est opéré dans un contexte bien particulier, sur les plans politique, institutionnel et artistique. Le festival Octobre en Normandie est au départ, en 1971, très identifié au Conseil Général de Seine-Maritime. Il a un statut de régie qui correspond à la nature de son principal soutien financier. En 2004, le Conseil Général bascule pour la première fois à gauche.

Du coup, une conjonction inédite se fait jour, avec un conseil régional (la Haute-Normandie) et deux conseils généraux (L'Eure est le second) de la même couleur politique. Sous le label « 276 », les trois institutions développent un projet culturel commun. Le rapport commandé à Bernard Faivre d'Arcier conclut à l'importance du festival comme marqueur de l'identité haute-normande. L'idée d'EPCC est au cœur du partenariat qui s'instaure dans la région pour trois institutions. Outre le festival, on retrouve la formule expérimentée pour l'opéra de Rouen et le cirque-théâtre d'Elbeuf. Le choix de l'EPCC est donc davantage lié à un courant précoce dans la région qu'à un enjeu purement festivalier. Automne en Normandie intègre à sa programmation, outre la danse et la musique, du théâtre en bénéficiant des financements jadis affectés par le conseil régional à un autre festival « Théâtre en région », qui fusionne avec le premier.

Le statut d'EPCC, souvent considéré comme permettant l'institutionnalisation du partenariat entre les collectivités territo-

riales et l'État, n'associe pourtant pas ce dernier. Si l'État participe aux EPCC de l'Opéra de Rouen et de la Scène Nationale du Cirque-Théâtre d'Elbeuf, il ne revient pas dans le tour de table d'Automne en Normandie, dont il s'était retiré en 2004 en plein cœur de l'affaire Jan Lauwers [5]. La justification de la non-participation de l'État continue d'alimenter la polémique entre institutions. Pour les uns, elle est justifiée par le fait que, même au temps où il était présent, l'État « ne représentait que 250 000 francs sur un total de 15 millions de francs de budget environ » (Marc Le Bouhris, conseiller musique et danse, DRAC Haute-Normandie). Et l'État n'aurait « pas vocation à intégrer un conseil d'administration d'EPCC lorsqu'il est absent ou ultra-minoritaire » (François Duval, conseiller théâtre et danse, DRAC Languedoc-Roussillon).

Pour les autres, la présence de l'État n'était, en l'espèce, pas souhaitable :

> « Si l'État est dans l'opéra de Rouen et dans le cirque théâtre d'Elbeuf, c'est qu'il y met de l'argent, et substantiellement. C'était donc impossible de faire sans lui. Mais une DRAC qui impose un certain nombre de contraintes sans rien apporter en échange, qui ne peut s'engager au-delà d'un an, on n'en veut pas ».
>
> *Isabelle Maraval*, Service Culture, Conseil Général Seine-Maritime, entretien.

En dépit d'une certaine expertise acquise, dans la région, en matière d'EPCC, sa mise en œuvre est loin d'être une sinécure. On peut avancer plusieurs arguments qui, directement ou indirectement, semblent priver ce statut d'une pertinence claire pour la gestion d'un festival.

Le premier touche à la création d'une structure lourde, sur les plans administratif et comptable, pour un événement qui, dans bien des cas, demeure ponctuel dans le temps et dans l'espace. Même les festivals disposant d'une équipe permanente

connaissent de fortes évolutions de leur emploi, et le recours aux différents statuts de stagiaires, bénévoles et autres emplois jeunes (ou leur équivalent postérieur). Dans ces cas, il semble y avoir, pour la plupart des responsables, un décalage dirimant. Les vocables d'« usine à gaz », de « solution technocratique inappropriée » sont légion pour qualifier cette fausse alternative à la bonne vieille association. Certes, certains attestent du fait que le problème demeure du spectre de la gestion de fait lié à des organisations associatives qui, pour relever de la société civile, n'en sont pas moins fortement alimentées par les deniers publics (cf. troisième partie sur les ressources).

L'EPCC a été évoqué (dans le cas du Festival de Saintes) mais vite écarté : la première version a découragé, car encore moins adaptée, compliquée, pas nécessaire. Le statut associatif assorti d'une convention est considéré comme assez pertinent. On peut par contre s'interroger dessus pour des structures permanentes, avec les limites d'une intervention directe des collectivités dans une structure associative. On parle de la délégation de service public (DSP), qui suppose une mise en concurrence (quand l'association ne l'envisage pas). Dans le cas des Scènes de Musiques Actuelles (SMAC), la formule DSP est de plus en plus évoquée et pratiquée, car elle oblige à une transparence.

Pierre Blanc, conseiller Musique et Danse, DRAC Poitou-Charentes, entretien.

Outre la réticence à manier un outil aussi contraignant pour un festival, d'autres motifs de prévention existent aujourd'hui à l'égard de l'instrument partenarial dont la France semblait pourtant manquer. Le premier est tiré de l'expérience humaine du recours à l'outil. Jusqu'à une date très récente, marquée par un amendement au statut de l'EPCC [6], la formule a pu, en plusieurs cas, alimenter le soupçon qu'il s'agissait d'une opportu-

nité pour se défaire, dans des conditions juridiquement imparables, d'un directeur avec lequel existait un conflit : changement de statut, mise en concurrence des projets, liberté de mettre fin au mandat d'une équipe.

La chose n'est désormais plus si simple, avec l'obligation presque formelle de conserver pour un mandat de trois ans au moins le directeur de la structure en place à l'occasion du passage à l'EPCC. Le second motif de prévention concerne la transformation qu'induit un tel passage dans les organes de gestion d'un festival. Celui-ci, au-delà même des « petites » histoires de leur création, rappelée plus haut pour quelques-uns, est le plus souvent le fruit d'une alchimie particulière qui mêle un groupe social (les membres de l'association) issu de la société civile et les autorités qui, de statuts divers, le soutiennent par leurs ressources publiques ou privées. Dans cette perspective, l'une des craintes agitées est de resserrer ce partenariat, virtuellement large même s'il pose parfois des problèmes de renouvellement, autour des seuls partenaires publics : l'État, les collectivités des différents niveaux impliqués.

> « L'EPCC s'est traduit par la disparition de la société civile, qui était représentée dans l'association. C'est cela aussi un EPCC : un conseil entre élus et personnalités qualifiées, plus ou moins inféodées ». Un conseiller musique et danse en DRAC.

Enfin, le statut d'EPCC porte en lui de multiples difficultés pratiques, à l'heure de sa mise en œuvre concrète. Il s'agit d'une part de difficultés techniques, que l'on pare souvent du manteau d'une culture : celle de la comptabilité publique.

> « L'EPCC en pratique, c'est un vrai problème de gestion administrative. La comptabilité publique, ce sont des outils lourds, avec un statut fiscal encore mal défini. On a donc une comptabilité publique et une autre privée en parallèle, car on pense devoir être assujetti à l'impôt sur les sociétés (de droit privé) avec un agent comptable qui

est public. Il nous faut adopter un logiciel spécifique, en développement, et ce n'est pas évident. Il y a tous les problèmes de la comptabilité publique, et notamment son manque de souplesse. Il ne s'agit pas tant, comme je m'y attendais, d'un verrouillage des budgets une fois votés. En fait, l'outil de la décision modificative est assez souple. Mais pour toutes les petites dépenses classiques ! Le paiement en nature des frais des musiciens est désormais impossible. Il faut développer toute une pédagogie auprès des équipes… De plus, pour un festival nomade comme le nôtre, un autre problème se pose : avant, on déléguait aux lieux la vente de billets sur place, avec un théâtre par exemple. Désormais, il faut un régisseur de recette unique et public. Ce n'est plus possible. Cela suppose pas mal d'adaptations. On est obligé de tout reprendre. »

Benoît André, directeur du Festival Automne en Normandie, entretien.

L'alternative au changement de structure est, en l'état actuel des choses, fournie par le maintien d'une association, aux côtés de laquelle siège un comité de partenariat qui, distinct du conseil d'administration, joue le rôle d'implication des collectivités. C'est ce comité qui, le cas échéant, peut fournir la base d'une convention d'objectifs ou, plus rarement, d'une véritable convention financière, pluriannuelle. Il semble clair que, du double point de vue de la confortation de la structure et de l'engagement durable des soutiens publics, le statut d'EPCC soit, pour les festivals en tout cas, un miroir aux alouettes. Sur le premier plan, il se traduit au concret par des difficultés d'apprentissage qui ne sont pas toujours supportables par des structures mixtes, où coexistent professionnels et bénévoles. Sur le second, à vrai dire, aucune formule juridique n'a jamais empêché l'affirmation, parfois même brutale, de la décision politique unilatérale. Celle de l'EPCC, tout comme la convention d'objectifs, ne protège en aucun cas de manière valable un festival qui, pour

une raison ou une autre, n'aurait plus les faveurs des tutelles publiques.

III. La fréquentation

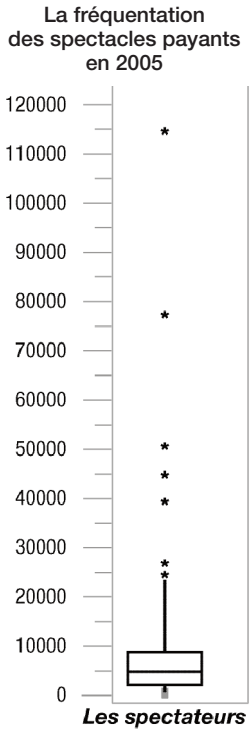
Nous abordons ici un domaine qui est souvent considéré comme l'une des pierres angulaires de l'activité festivalière. C'est aussi un terrain sur lequel s'affrontent plusieurs thèses antagoniques. Celles qui considèrent qu'un festival (et en particulier un festival soutenu par la puissance publique) ne doit pas être évalué à l'aune du succès populaire. C'est précisément ici que se distingue une opération purement privée, soumise aux lois du marché commercial, d'une entreprise fondée sur une exigence que le marché seul ne peut soutenir (Benhamou 2006). Aux antipodes de cette illustration festivalière de l'exception culturelle, le festival, dans l'ensemble des offres culturelles, est aussi considéré comme celle qui, par son caractère événementiel et festif, peut permettre d'atteindre des publics qui, face à un lieu consacré de spectacle, seraient renvoyés à leurs inégales dispositions psychologiques et sociales d'accès à la culture. À la diagonale de ces deux thèses se trouve le discours sur le « travail en direction des publics », l'animation de ceux-ci, les actions pédagogiques. Nous les aborderons dans la quatrième partie de cet ouvrage. Nous avons choisi ici de présenter la fréquentation des festivals en nous écartant de la prise en compte chiffrée de la totalité du nombre de spectateurs. En particulier, nous n'avons pas retenu la comptabilisation des entrées gratuites, car elle est tout simplement impossible. Pour un festival de Radio-France, à Montpellier, qui affiche clairement 120000 spectateurs (dont 80 % de gratuits, compte tenu de la formule choisie, nous y reviendrons), la plupart des autres sont dans l'incapacité de fournir exactement le nombre de spectateurs concernés par les représentations gratuites. C'est cette in-

capacité, plus qu'une question de principe, qui nous interdit de travailler sur les chiffres globaux.

Pour les festivals étudiés, nous disposons de deux types de données. Le premier est l'ensemble des spectateurs payants, auquel s'ajoute le nombre de spectateurs exonérés (journalistes, professionnels, divers représentants d'autorités…). L'addition des deux fournit le nombre total de spectateurs [7]. Le second type de données résulte de notre re-traitement d'une précédente enquête, conduite avec France Festivals par Luc Bénito, économiste spécialisé sur la question des festivals (Bénito 2003). Il permet de saisir, pour une cinquantaine de festivals de notre échantillon 2006, l'évolution de la fréquentation entre ces deux années (2002 et 2005). Une mise en garde s'impose quant à la mesure de cette évolution : nous n'avons aucun moyen réel de déduire de cette saisie sur deux années séparées de deux saisons (dont celle de 2003, passablement bouleversée) une évolution linéaire, en dent-de-scie ou stable. Une édition particulièrement catastrophique en 2002 peut laisser l'impression d'une formidable évolution ensuite, et inversement. Cependant, cette prise en compte, parce qu'elle s'établit sur 47 festivals, court moins de risques d'approximation. Nous allons d'abord analyser les résultats de l'année 2005, puis faire état des principales évolutions constatées entre ces deux années. Les résultats concernent 73 adhérents de France Festivals et 10 festivals de danse [8].

1. La fréquentation 2005

Ce *boxplot* nous montre un paysage très singulier par sa grande dispersion. La moyenne de fréquentation (spectateurs payants + spectateurs exonérés) s'établit à 9 902 spectateurs, pour un total de 722 913 spectateurs recensés. Cependant, la médiane n'est qu'à 5 001 spectateurs, ce qui signifie qu'un petit nombre de festivals tire très nettement l'ensemble vers le haut



de l'échantillon. Plus précisément, ce « club » des festivals à forte fréquentation distingue les cinq suivants: la Folle Journée de Nantes, avec ses près de 112 000 spectateurs (chiffres à peu près constants de 2004 à 2006 d'ailleurs) ; la Roque d'Anthéron (75 200) ; Jazz in Marciac (49 555); Automne en Normandie (43 776) et les Chorégies d'Orange (38 466) [9]. Deux remarques s'imposent. Tout d'abord, ce club est lui-même hétérogène, tant en type de discipline (monodisciplinaire à Orange, pluridisciplinaire pour Automne en Normandie) qu'en esthétique ou cible (jazz, lyrique, centré sur un instrument, sur plusieurs), en période dans l'année (estival ou non) et en localisation géographique (nord/sud; rural/urbain). Ensuite, ces cinq festivals regroupent à eux seuls plus de 44 % de l'ensemble de l'échantillon France Festivals, en ne représentant que 7 % du nombre de manifestations. On est donc bien en présence de festivals exceptionnels, qui sont loin de traduire la réalité majoritaire du paysage français des festivals.

Le décalage entre fréquentations moyenne et médiane explique que 50 % des festivals se regroupent dans une fourchette comprise entre 2 520 et 8 550 spectateurs. À l'autre bout de la chaîne, on trouve cinq festivals, deux au nord, trois au sud; également divers pour leur implantation géographique, mais à dominante de musique classique sur un nombre limité de manifestations.

Quant à la **pratique des exonérations**, on peut en tirer quelques commentaires spécifiques. D'une part, la moyenne du nombre de spectateurs exonérés s'établit à 1426 personnes,

contre une médiane de 777 exonérés. On retrouve donc le même constat d'ensemble qui fait que les « gros exonérateurs » tirent la moyenne vers le haut. Le plus gros d'entre eux compte 8405 exonérés. Trois festivals ne pratiquent aucune exonération.

D'autre part, cette pratique n'est pas en corrélation directe et évidente avec le nombre de spectateurs payants. Certes, elle en dépend un peu quand même. Deux festivals sur les cinq plus petits (en fréquentation) sont aussi parmi les moins exonérateurs. De même, trois festivals sur les cinq plus gros sont en tête du nombre d'exonérations.

Mais le caractère non-automatique de cette relation fait que certains festivals ont des taux d'exonération très nettement supérieurs (ou très nettement inférieurs) à la moyenne. Celle-ci s'établit à 14,4 %. Ainsi, si l'on tient compte du strict nombre de spectateurs payants, la moyenne passe de 9 902 à 8 476 spectateurs, et la médiane de 5 001 à 3 859 spectateurs.

Festival de danse	*Naissance*	*Statut*	*Fréquentation*
Latitudes contemporaines Lille	2003	Asso	1198
Marseille : Dansem l'Officina	1998	Asso	1624
Lille (Repérages)	1995	Asso	1838
Faits-d'Hiver Paris	1999	Asso	3274
Uzès Danse	1996	Asso	4426
Rencontres Internationales Seine St Denis	2002	Asso	6695
Art Danse Dijon	1987	Asso	6895
Cannes	1984	SEM	11000
Montpellier-Danse	1981	Asso	23300
Biennale Lyon*	1984	Asso	75953
Moyennes	1993		13620

Si l'on compare ces résultats à ceux des dix **festivals de danse** que nous avons retenus, on peut noter plusieurs aspects. Tout d'abord, la moyenne de spectateurs est supérieure : 13 620. Ici

encore, il existe des contrastes entre gros et petits festivals, avec une manifestation phare qui tire l'ensemble vers le haut. Si les différences entre les extrêmes sont de moindre ampleur (1100 spectateurs pour Latitudes Contemporaines à Lille – 75 953 pour la Biennale de Lyon), la médiane est, à l'instar des festivals de musique, proche des 5 000 spectateurs.

Quant à la pratique de l'exonération, on voit précisément se confirmer la spécificité des stratégies de chaque festival, plus qu'un alignement proportionnel entre le nombre d'entrées et un taux plus ou moins fixe d'exonération. En balayant les dix festivals, ce taux va de 2,5 % à plus de 50 % du total des entrées (hors spectacles gratuits).

2. L'évolution de la fréquentation (2001-2005)

Si l'on examine les 47 festivals pour lesquels notre analyse a été rendue possible pour les deux années, on peut faire les constats suivants :

L'augmentation globale de la fréquentation (spectateurs payants + exonérés) est de 7,85 %.

Les quatre plus fortes augmentations sont respectivement de 521 % (de 1 095 à 6 800 spectateurs : c'est le cas particulier d'un festival qui débutait en 2002 et a connu un essor considérable par la suite) ; de 76 % (de 2 160 à 3 800 spectateurs) ; de 56 % (de 10 076 à 15 770 spectateurs) et de 53 % (1649 à 2 520). Trois des cinq plus grosses croissances d'affluence concernent des festivals ayant lieu en dehors des mois de juillet et août, un troisième étant situé à cheval entre ces deux mois et l'arrière-saison. Par ailleurs, on peut noter qu'il ne s'agit pas de festivals à l'affluence particulièrement élevée, même si le troisième d'entre eux atteint, ces deux années, un total supérieur à la moyenne.

L'augmentation globale ne dépend pas du niveau de fréquentation. En dépit du constat fait sur les cinq premières aug-

mentations, on trouve autant de festivals affluents (plus de 10 000 spectateurs) en hausse qu'en baisse.

Les plus grosses baisses sont de -67 % (de 2 291 à 750 spectateurs) ; de -59 % (de 2 841 à 1 160) ; de -29 % (3 291 à 2 351) et de -27 % (11 637 à 8 550).

Dans cet ensemble, on distingue 24 festivals en augmentation, 2 dont la fréquentation est stable et 21 en baisse. Ce chiffre donne l'image d'une certaine ambivalence qu'il convient de nuancer par le rôle que jouent certaines hausses et certaines baisses dans l'ensemble. Pour les hausses, 45 % de l'augmentation globale (environ +65 200) est le fruit du seul festival de la Folle Journée à Nantes. Pour les baisses, la principale représente 19 % du total (environ -30 200) des 21 baisses constatées. Trois festivals en assurent plus de 50 %.

Ainsi, l'évolution de la fréquentation nous fournit trois images bien caractéristiques des différences de situation qui marquent le paysage français :

– une augmentation globale qui cache presque autant de hausses que de baisses ;

– une croissance due à un petit nombre de grosses augmentations, et une réalité de croissances plus modérées (6 à moins de 10 % d'augmentation ; 5 entre 11 % et 20 % ; 7 entre 21 % et 40 % et 6 à plus de 40 %).

– des baisses également concentrées sur quelques manifestations (10 à moins de 10 % de baisse ; 7 entre 11 % et 20 % ; 2 entre 21 % et 40 % et 2 à plus de 40 % de baisse).

L'absence de caractéristique très nette, liée à un genre, un lieu, un sous-domaine de la musique ou du spectacle, voire une période singulière dans l'année, qui permettrait d'établir un lien entre un type de festival et une propension à la hausse ou à la baisse de la fréquentation incite à la prudence face aux thèses qui tentent précisément d'expliquer l'essoufflement de certaines manifestations ou le succès grandissant d'autres. Si

l'on examine ces baisses de fréquentation en regard de l'évolution des subventions, on pourrait faire l'hypothèse qu'une relative désaffection serait liée à de moindres soutiens publics. Malheureusement, le croisement de ces deux variables montre que la coïncidence d'une baisse des fréquentations et des subventions ne se rencontre que pour 5 des 21 festivals en baisse. 2 festivals enregistrent une baisse de fréquentation alors qu'ils multiplient leurs subventions par deux. À l'inverse, 4 festivals en légère croissance de la fréquentation ont pourtant connu une baisse de leurs subventions.

On est convaincu, au terme de cette partie, qu'il conviendrait d'entrer plus avant dans le détail de la vie de chacun de ces événements pour voir ce qui, du côté des stratégies artistiques (programmation) culturelles (animation) et politiques (partenariat) permet de mieux comprendre ces évolutions. C'est à l'analyse des ressources, dans lesquelles nous avons précisément compté le partenariat, que nous consacrerons la deuxième partie.

IV. La diffusion des spectacles

Les 75 festivals de musique pour lesquels nous disposons de données ont programmé en 2005 un total de 1 586 spectacles différents, et ont donné un total de 2 148 représentations, les spectacles pouvant être donnés deux ou plusieurs fois. Cela établit une moyenne de 21 spectacles et 32 représentations par festival. Ces moyennes sont accrues par un nombre relativement limité de festivals qui, sur ces deux plans, ont une programmation très dense. La médiane du nombre de spectacles est à 15 ; celle du nombre de représentations est à 17. Les trois quarts des festivals ont de 9 à 31 spectacles différents ; et de 11 à 35 représentations.

1. Les volumes de diffusion

Volume de diffusion	*Spectacles différents (nombre de festivals)*	*Représentations (nombre de festivals)*
Moins de 10	20	15
De 11 à 20	30	30
De 21 à 30	6	7
De 31 à 40	8	10
De 41 à 50	5	2
Plus de 50	6	11
Total	75	75

Une majorité relative de festivals (30) se situe donc dans la fourchette 11 à 20 spectacles et 11 à 20 représentations. Le deuxième cas le plus répandu est dans la situation inférieure : moins de 10 spectacles et/ou représentations. En cumulant ces deux cas de figure, on obtient les deux tiers des festivals. On est donc, à 30, en présence d'un optimum assez partagé. Ce sont, à peu d'exceptions près, les mêmes festivals qui se trouvent dans les catégories identiques, ou (pour les représentations) dans celle immédiatement supérieure. Cependant, la pratique de diffusion, deux ou plusieurs fois, du même spectacle n'est pas chose unanimement partagée par les festivals. 40 d'entre eux ne diffusent leurs spectacles qu'une seule fois. 35 ont une pratique de diffusion multiple. Pour ces derniers, 19 d'entre eux n'ont qu'une pratique limitée (moins de 5 représentations de plus que le nombre de spectacles différents) de la diffusion multiple. 8 atteignent jusqu'à 10 représentations de plus que leur nombre de spectacles. Enfin, 8 autres festivals ont une pratique intense de multi-diffusion. Ce sont en général des festivals qui ont un nombre de spectacles plus élevé que la moyenne. Pourtant, trois d'entre eux se situent en dessous, avec respectivement 4, 9 et 11 spectacles pour 20, 33 et 25 représentations.

La multi-diffusion est un choix qui participe de certains types de festivals, et qui obéit à au moins deux logiques distinctes. On y trouve d'une part les manifestations qui s'appuient sur une pluralité de lieux, et qui opèrent une diffusion du même spectacle auprès de publics différents. On trouve également ceux qui reposent sur la programmation de têtes d'affiche et de spectacles moins médiatiques, les premiers pouvant faire l'objet de plus d'une date. Différenciations artistique et territoriale expliquent donc la pluralité de diffusion qui reste, somme toute, relativement limitée : huit festivals seulement ont un nombre de représentations plus de deux fois supérieur à celui du nombre de spectacles différents.

Dans le cas des festivals de danse, dix festivals diffusent 221 spectacles et 436 représentations. La moyenne de spectacles (22) est donc équivalente à celle des festivals de musique, bien que l'écart soit plus restreint entre le plus modeste (11) et le plus prolifique (39) en nombre. La différence est de deux ordres. D'une part, tous les festivals ont un nombre de représentations supérieur à celui des spectacles.

Cela peut s'expliquer par le fait que ces festivals sont moins nombreux que ceux de musique et attirent en moyenne un public plus nourri, comme on l'a vu, pour chacun d'entre eux. La pluralité de représentations permet d'amortir certains coûts, dans un contexte où la concurrence entre festivals pour les dates est moins importante, du côté des compagnies. D'autre part, la moyenne des représentations est beaucoup plus élevée (44 contre 32), mais cet écart doit tenir compte du cas exceptionnel de la Biennale de Lyon qui, avec 159 représentations, explique à elle seule la différence. On est donc, à ces nuances près, dans une situation assez comparable à celle des festivals de musique.

2. L'évolution des nombres de spectacles et de représentations

Pour les 48 festivals que nous avons pu comparer sur ce point, l'évolution est globalement positive. Les manifestations offrent une palette plus riche, et en termes de spectacles différents et en termes de représentations. Avec 1003 spectacles contre 965 et 1245 représentations contre 1060, le volume de programmation augmente. Cela équivaut à une augmentation moyenne de 1 spectacle et 4 représentations par festival. Cependant, 13 d'entre eux connaissent une baisse du nombre de spectacles, dont un, seulement, compense cette baisse par une forte hausse du nombre de représentations. Les autres subissent une baisse équivalente sur les deux plans.

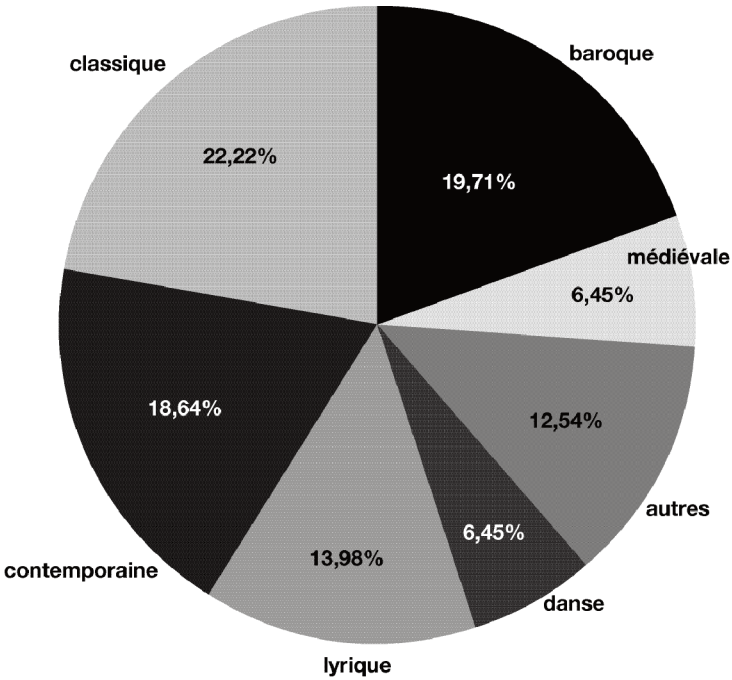
La dynamique de croissance est plus favorable à la multi-diffusion, et donc à la double logique (territoriale et artistique) que nous évoquions pour elle plus haut.

V. Les registres et répertoires

1. Les registres

Nous avons différencié ici 5 registres : musiques médiévale, baroque, classique, contemporaine et lyrique. Les festivals de notre échantillon diffusent des spectacles appartenant à plusieurs registres. En tête vient la musique classique au sens restreint de notre utilisation du terme, qui représente à elle seule 22 % des festivals qui en programment. La musique baroque, distinguée ici du classique, vient en deuxième rang avec 20 % des festivals. Avec la musique contemporaine (19 %) on obtient le triptyque des registres les plus fréquemment répandus. On pourra s'étonner de la place, relativement favorable, de la musique contemporaine à ce niveau [10]. Celle-ci résulte d'un choix particulier pour des festivals qui, dans notre échantillon, ne sont pas spécialisés dans ce domaine. Aidés par certains partenaires

(cf. partie suivante) en ce sens, la programmation de musique contemporaine participe d'une logique de renouvellement des genres et d'appui à la création. Celle-ci semble trouver plus facilement sa place dans la programmation des festivals que dans celle des lieux permanents.



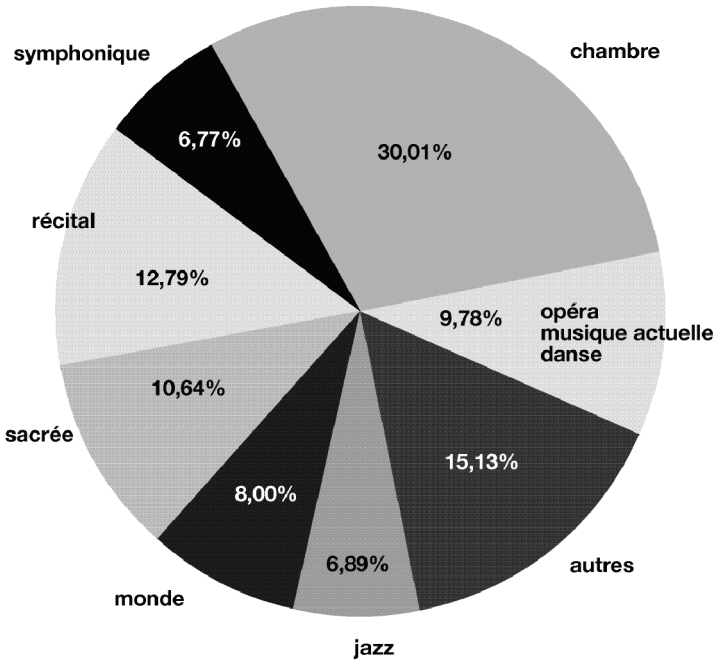
En deuxième rang figurent la musique lyrique et les autres genres, considérés par les festivals comme divers. On trouve ici les musiques actuelles, dont le jazz, le théâtre, les arts de la rue, la musique électronique, etc. Enfin, la musique médiévale et la danse, considérée ici à part car plus répandue que les genres « divers », sont distancées avec un peu plus de 6 % des festivals qui les programment.

D'une manière générale, les festivals sont rarement centrés sur un registre exclusif. Seules 6 manifestations sont dans ce cas, dont la moitié en musique baroque. 13 festivals en comptent deux, 13 autres 3. 23 manifestations diffusent 4 registres, 12 en comptent cinq. Les programmateurs multi-registres sont plus rares : 7 vont jusqu'à 6 registres différents, et 2 seulement sont présents sur tous les créneaux.

Pour les festivals de ***danse***, les 10 que nous avons retenus programment à une majorité écrasante de la danse contemporaine. Elle occupe 85 % du spectre de programmation, suivie par les performances, qui s'apparentent, elles aussi, à de la création contemporaine. C'est là un trait totalement distinctif des festivals de danse par rapport à la musique, même si, on l'a vu, la musique contemporaine n'était pas oubliée. Elle n'est cependant que rarement le registre unique d'un spectacle, alors que la chose est systématique pour la danse. Dans son esthétique, la danse est un art jeune qui s'est massivement construit contre l'héritage classique. En cela, elle est plus proche de l'art contemporain que de la musique ou même du théâtre.

2. Les répertoires

Quant aux *répertoires musicaux*, ils font apparaître quatre classes distinctes. La première classe est constituée d'un seul répertoire : la musique de chambre. Elle représente à elle seule 30 % des spectacles. En deuxième rang (15 %), on trouve un ensemble indéterminé de différents répertoires que les festivals n'ont pas souhaité identifier, en les nommant « autres ». On y trouve aussi les récitals (13 %), puis la musique sacrée (11 %). À un troisième niveau se trouve la musique du monde (8 %), le jazz (7 %) et la musique symphonique (7 %). On a enfin regroupé, avec près de 10 %, des répertoires plus rares encore : les opéras, la danse et les musiques actuelles [11].



3. La transdisciplinarité

Au vu des répertoires dominants, on pouvait s'attendre à ce que la transdisciplinarité soit réduite à sa plus simple expression. Avec 74 occurrences, on atteint en effet seulement 5 % du nombre total de spectacles. Il s'agit donc d'une pratique marginale, qui concerne d'abord les deux autres domaines du spectacle vivant. Le théâtre et la danse représentent plus de 50 % des spectacles transdisciplinaires qui associent la musique. En second rang, on trouve douze fois l'écriture, dix fois les arts plastiques et huit fois la vidéo associée à la musique dans le spectacle. Cette pratique concerne tout de même, pour au moins un spectacle, la moitié du total des festivals.

Elle est beaucoup plus répandue pour la ***danse***. Mais, pour comparer, il faut évidemment enlever la musique, qui est présente de façon quasi-permanente dans les représentations chorégraphiques. En dehors d'elle, tous les festivals inscrivent la danse au croisement d'autres disciplines. Les croisements les plus fréquents sont avec la vidéo, puis les arts plastiques, le théâtre et l'écriture.

* *
*

Les festivals ont progressivement pris leur place dans une vie culturelle qui obéit, de plus en plus, à une logique décentralisée. Cette place, qui s'étend au-delà de la sacro-sainte période estivale, s'accompagne d'une diversité de registres et de répertoires. Si la décentralisation festivalière ne donne pas lieu à des changements massifs dans le statut des organismes, elle soulève, en revanche, la question du partenariat par laquelle nous allons poursuivre notre examen.

DEUXIÈME PARTIE

Les partenariats des festivals

Le soutien apporté aux festivals est au centre de beaucoup de questions. La plus répandue est celle de la révision à la baisse des crédits ministériels. On sait que l'État, après s'être très largement impliqué dans le soutien aux événements artistiques et culturels, a progressivement tenté d'en modifier les contours, à partir de 2002. Il l'a fait en annonçant d'abord une suppression pure et simple du financement du ministère de la culture puis, devant le tollé général, la mise en place d'une labellisation d'un certain nombre seulement d'entre eux, qui échapperaient ainsi au retrait de l'État dans leur partenariat. Les choses se sont précisées depuis lors, avec la Directive Nationale d'Orientation (DNO) triennale du 31 janvier 2003, qui stipule :

> « Le Ministère de la culture et de la communication n'a pas vocation à financer les festivals. L'apport des collectivités territoriales y est d'ailleurs généralement prépondérant. Vous ne pourrez soutenir financièrement que ceux de qualité artistique reconnue et de portée nationale, ou ayant une action permettant de structurer l'activité culturelle tout au long de l'année sur le territoire qu'ils irriguent. »
>
> D.N.O. du 31 janvier 2003

Il y aura lieu de commenter le plus précisément possible la mise en œuvre, dans les différentes régions, d'une telle directive nationale. Dans le même temps, les collectivités territoriales sont, plus que jamais, devenues des acteurs du développement culturel. Si la commune et le conseil général étaient déjà considérés comme les clefs de voûte de l'économie festivalière (Bénito 2002), l'affirmation des régions, voire de l'intercommunalité ou de l'Union européenne, mérite d'être ici évaluée et commentée. Nous sommes ici au cœur des « nouveaux territoires » des festivals, hypothèse de travail qui sera jaugée à l'aune de nos entretiens et de l'examen des chiffres.

Mais le partenariat des festivals évoque des acteurs cruciaux que l'on a moins souvent l'occasion d'inclure dans le concert du développement culturel territorial. On veut bien sûr parler des associations d'amis des festivals, piliers historiques autant que fragiles de l'aventure. On voudrait évoquer aussi le rôle des mécènes, dont chacun se plaît aujourd'hui à voir la nouvelle frontière des festivals, et dont on verra qu'il y a parfois loin de la coupe aux lèvres. Parmi les acteurs les moins souvent cités, il sera fait un cas particulier des diverses sociétés de droit (SACEM, ADAMI, SPEDIDAM, notamment) qui jouent un rôle de moins en moins négligeable dans le soutien aux diverses manifestations.

Cette partie va être découpée en plusieurs développements. Nous allons d'abord nous attacher à dresser le paysage général du partenariat, en répartissant les festivals en fonction du nombre de partenaires dont ils bénéficient. Ces mesures n'ont été possibles que pour 69 des 76 festivals de l'échantillon France Festivals. Nous examinerons ensuite la part respective des partenaires dans le total de festivals recensés, en fonction de la diffusion et de l'intensité de leur présence auprès de ceux de notre échantillon. En troisième lieu, nous appréhenderons chacun des partenaires dans son comportement à l'égard des festivals

(la moyenne de sa contribution financière, les typologies possibles…). Sur quelques-unes de ces données, nous disposons de la possibilité (pour 49 événements) de comparer les données 2002 et 2006. Nous ferons nos observations comparatives, chaque fois que cela sera possible. L'autre comparaison sera faite avec les 10 festivals de danse. Enfin, nous appuierons notre commentaire quantitatif sur l'autre et précieux matériau que constituent les 40 entretiens réalisés auprès des responsables de festivals et de leurs différents types de partenaires. La quatrième partie sera consacrée à la thèse du retrait de l'État.

I. Les festivals et leurs partenaires

Si l'on observe le nombre de partenaires différents que les festivals recensés ont mobilisés sur l'année 2005, on peut constater la présence de 392 partenaires pour 69 manifestations, soit une moyenne de 5,68 partenaires par festival. Cette moyenne est exactement identique pour la musique et la danse. Elle cache, bien entendu, des variations. Pour la musique, elles vont de celui qui ne dispose d'aucun partenaire à celui qui en cumule 10. Pour la danse, elle va d'un minimum de 3 à un maximum de 8. On peut établir la répartition suivante des festivals (entre parenthèses, les festivals de danse).

Nombre de partenaires	*Nombre de festivals*	*%*
De 0 à 2 partenaires	8 (0)	11,60%
De 3 à 4 partenaires	6 (4)	8,70%
5 partenaires	14 (0)	20,30%
6 partenaires	16 (2)	23,20%
7 partenaires	14 (3)	20,30%
8 partenaires et plus	11 (1)	15,90%
Total	59 (10)	1.00%

La différence essentielle entre nos festivals de musique et de danse réside dans le nombre plancher de festivals. On en compte au moins trois pour la danse. Mais en grandes masses, un taux équivalent de festivals à moins de 6 partenaires (autour de 40 %) à 6 partenaires (environ 20 %) et à plus de 6 partenaires (40 % environ).

La comparaison qui peut être menée avec les résultats 2002 est partiellement faussée, dans la mesure où l'enquête précédente proposait un nombre plus réduit de partenaires. L'un des biais auquel une vaste catégorie « autres » pouvait conduire était (pour 2002 en comparaison avec 2005) une baisse mécanique du nombre de citations, certains partenaires, comme les sociétés de droit, par exemple, pouvant avoir été oubliés à plusieurs reprises. *Mutatis mutandis*, nous pouvons constater, en comparant simplement les informations livrées par Luc Bénito en 2003 (sur les éditions 2002), que le nombre de partenaires est en augmentation dans les proportions spectaculaires. En 2002, le quart de l'échantillon d'alors comptait 5 partenaires et plus. Désormais, c'est le cas pour 80 % des festivals. Cette très forte croissance du nombre de partenaires exclut le fait qu'il s'agisse d'un simple effet de comptage différent.

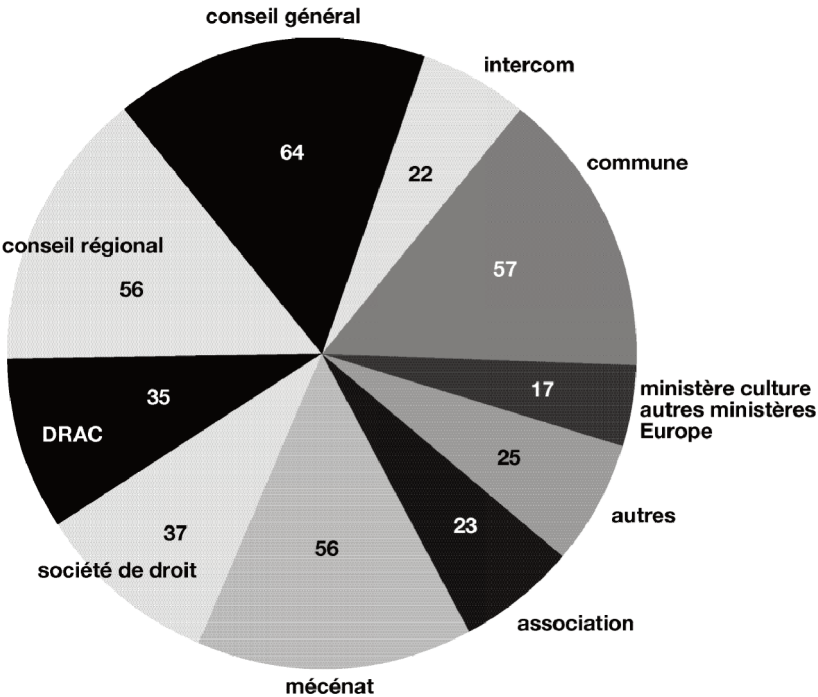
On peut d'ores et déjà remarquer le fait suivant : *le nombre de partenaires n'est pas directement proportionnel au volume global de leur implication financière*. Des cinq festivals qui dépassent un total de 1 million d'euros de contribution partenariale seuls deux appartiennent au groupe restreint (16 %) de festivals multi-partenariaux (8 partenaires et plus).

Cependant, le fait de pouvoir associer un nombre important de partenaires semble garantir un certain volume de financement, ce qui paraît logique. Les 11 festivals qui sont dans ce cas ont une moyenne de 631 184 € de contributions partenariales, très largement supérieure à la moyenne générale des ressources des festivals : 378 434 €. Les partenaires ne font pas

l'aisance financière, mais ils y contribuent, donc. C'est ce qui explique qu'ils soient recherchés, parfois assidûment, selon des logiques professionnelles, même si les résultats sont parfois moins positifs qu'espéré, comme nous le verrons plus loin.

II. Les partenaires des festivals

Qui sont les partenaires des festivals, et selon quel degré d'implication ? Pour aborder cette double question, il convient de présenter les résultats de notre enquête selon deux modes de calcul. Le premier fait référence au nombre de fois qu'un partenaire participe au financement d'un festival. À ce titre, en dépit de nos efforts de clarification dans l'élaboration du questionnaire, il n'est pas à exclure que la part du mécénat soit structurellement sous-évaluée. En effet, le calcul de sa contribution, lorsqu'elle s'opère (en tout ou partie) par le biais d'une contribution en nature (octroi d'un nombre de places par exemple), a pu donner lieu à des différences d'appréciation selon les festivals [12].



Le conseil général, avec 64 festivals de musique aidés sur 69, est l'institution la plus fréquemment associée au tour de table d'un festival. À vrai dire, cette donnée, qui était déjà au cœur de l'étude sur l'édition 2002, mérite d'emblée d'être nuancée. En effet, le cumul des contributions municipale (57 fois) et intercommunale (22 fois) aboutit à un chiffre supérieur. Ce calcul est d'autant plus raisonnable que, dans beaucoup de cas, l'intercommunalité se substitue au soutien municipal, et ne s'y ajoute pas. Il y a là l'indice, sur lequel nous reviendrons, d'un changement d'échelle et non de l'intervention d'un simple « niveau de plus » du gouvernement local. Ce phénomène doit être d'autant plus pris en compte que, bien que sélectif, il importe en volume d'implication financière (cf. point suivant). Le conseil

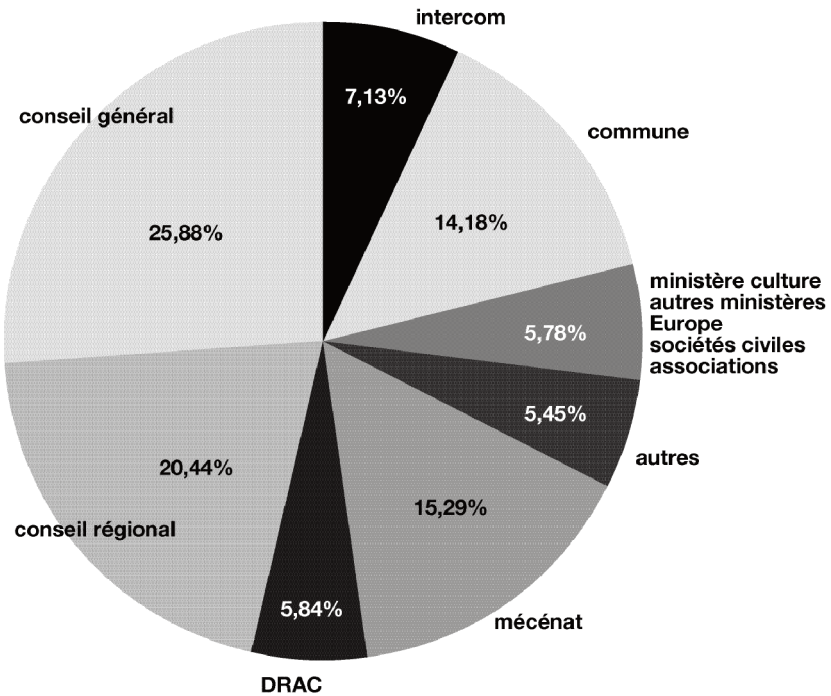
régional s'affirme nettement comme troisième larron du partenariat festivalier, avec 56 soutiens. Les trois niveaux classiques de la carte territoriale française s'affirment donc en actes, et soutiennent l'idée que les festivals sont, dans leur immense majorité, les fils de la décentralisation à la française. Ce serait totalement vrai si l'on excluait un fait important : le mécénat, souvent décrié pour sa faiblesse congénitale en France, est pourtant présent selon la même fréquence que les conseils régionaux (56 fois). Qu'en est-il de la déconcentration à la française, et singulièrement de celle du ministère de la culture. Il est intéressant de constater ici que la présence des DRAC ne se manifeste qu'à un second palier de partenariat, avec 35 soutiens, soit moins que les sociétés de droit (SACEM, SPEDIDAM et ADAMI notamment), qui sont présentes 37 fois. Un troisième palier est franchi avec les partenaires qui sont présents une fois sur trois : les associations d'amis des festivals (23 présences) [13] et les « autres partenaires » (25), catégorie imprécise où l'on trouve, par exemple, des structures de gestion des emplois jeunes (CNASEA), des personnes privées non considérées comme mécènes… etc.

On trouve enfin dans ce troisième rang un triptyque constitué du ministère de la culture (mais en « centrale » cette fois, une catégorie en voie d'extinction presque totale), d'autres ministères et de l'Union européenne. Le festival est, de façon absolument claire, une affaire territoriale. Si l'on sépare les partenaires en entités territorialisées, d'une part, et institutions d'envergure nationale ou supranationale d'autre part (en intégrant cette fois, la suite en confirmera le bien-fondé, les DRAC dans le giron territorial, mais en excluant les mécènes et « autres »), les partenariats sont aux deux tiers directement territorialisés.

Une rapide comparaison avec les festivals de ***danse*** montre quelques contrastes. Tout d'abord, la présence de l'État est ef-

fective dans 9 cas sur 10. Les communes (8 fois sur 10) viennent en deuxième rang en fréquence, mais leur absence dans deux cas est compensée par l'intercommunalité qui, au total, intervient 4 fois. Les conseils généraux sont présents 7 fois sur 10, légèrement plus que les conseils régionaux et l'Office National de Diffusion Artistique (6 fois chacun). Le mécénat est présent aux côtés de 4 festivals, qui sont les plus importants en fréquentation et en volume budgétaire.

Naturellement, la fréquence du partenariat peut ne pas recouper exactement l'intensité de celui-ci. C'est ce que nous allons maintenant examiner.



Il était clairement utile de présenter ces deux figures, qui témoignent de la diffusion et de l'intensité des soutiens des festi-

vals. En effet, dans cette deuxième présentation de la réalité, ce sont les montants concrètement engagés par les institutions qui sont visées. Certaines sont confirmées dans leur rôle majeur, telle l'institution départementale, qui contribue, à elle seule, à plus du quart (25,9 %) des ressources totales des festivals. En deuxième rang se trouve le couple « commune + intercommunalité », avec 21,3 %, presque à égalité avec les conseils régionaux (20,5 %). Un troisième rang identifie le rôle du mécénat (15,3 %), ce qui est très loin d'être négligeable. C'est en tout cas trois fois plus que le niveau d'implication des partenaires de quatrième rang, au sein duquel on trouve, regroupés cette fois, les divers ministères, sociétés de droit, associations et Union européenne (5,8 % cumulés), les « autres partenaires » (5,5 %) et… les Directions Régionales des Affaires Culturelles (5,8 %).

On conservera pour plus tard l'essentiel de nos commentaires à ce sujet, mais il est déjà clair que la présence diffuse du ministère apparaît, à l'examen des chiffres, en décalage flagrant avec la portée relative de son soutien aux festivals. C'est ce que René Koering, directeur artistique du festival de Radio-France à Montpellier, a popularisé sous le terme de « syndrome du papier toilette », signifiant par là la faiblesse du crédit qu'il accordait aux subventions de l'État culturel pour son festival, au moment où celles-ci allaient lui être retirées.

Les parts respectives de chacun des partenaires différencient les festivals de danse et de musique.

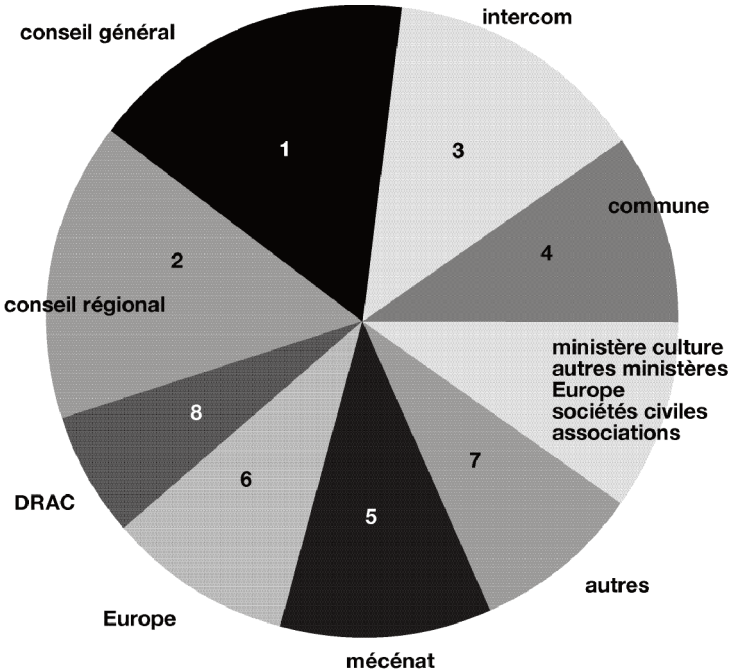
On voit très nettement les contrastes entre les deux groupes, qui tiennent à plusieurs facteurs. Le premier, qui regarde les contributions beaucoup plus importantes des intercommunalités et des communes, est lié au fait que les festivals de danse sont tous urbains, et situés dans des villes importantes. C'est pour partie cette même raison qui explique la position de retrait des départements et des régions.

	Festivals de musique (69)	*Festivals de danse (10)*
Total partenariat	26 111 969 e	9 071 772 e
Moyenne	378 434 e	907 177 e
communes	14%	27%
intercommunalité	7%	20%
conseils généraux	26%	14%
conseils régionaux	21%	9%
ministère de la Culture	6%	12%
mécénat	15%	10%
Autres	11%	8%
Total	100%	100%

L'État, deux fois plus présent du côté de la danse que pour la musique, est dans une logique de soutien à un domaine moins présent sur le territoire et dont le soutien est moins répandu par les collectivités territoriales. Le mécénat et les autres partenaires sont plus importants pour les festivals de musique, et notamment en ce qui concerne le rôle des sociétés de droit, absentes du soutien aux festivals de danse, à quelque exception près (SACD).

Pour parfaire cette analyse, il convient maintenant d'aborder ces chiffres selon une troisième entrée : l'importance relative du financement de chaque partenaire, dès lors qu'il est présent. C'est le calcul des moyennes de participation de chaque partenaire, qui nous réserve de nouvelles surprises.

Le caractère nettement plus équilibré de cette nouvelle image frappe d'emblée. Que signifie-t-elle ? Que l'intensité globale et la diffusion de la participation d'un partenaire ne sont pas proportionnelles à l'engagement qu'il manifeste lorsqu'il est présent au sein du tour de table d'un festival. Deux commentaires peuvent être faits. Le premier touche à la ventilation des partenaires en moyenne d'intervention par festival.



Le conseil général, qui s'imposait dans les présentations précédentes, demeure en tête de la contribution en moyenne (105 603 €) mais de façon moins dominante par rapport aux autres collectivités. Sa moyenne d'intervention tutoie celle d'un conseil régional (95 286 €) ou d'une intercommunalité (84 677 €). Au deuxième rang se trouvent le mécénat (71 316 €), la commune (64 954 €) et l'Union européenne (61 958 €). Avec les diverses autres sources (56 961 €) on trouve cette fois la DRAC (43 585 €). Au cinquième rang, apparaît le ministère de la Culture (en centrale [14]) en compagnie des sociétés de droit (22 007 €), ainsi que les autres ministères et les associations d'amis.

On peut donc distinguer les catégories de partenaires suivantes :

– ceux qui sont à la fois très réguliers et fortement impliqués en volume global et en moyenne : ce sont les collectivités territoriales de second niveau : *conseil général et conseil régional*;

– ceux qui sont réguliers mais moins fortement impliqués en volume et en moyenne : *la commune, le mécénat*;

– ceux qui sont moyennement présents et moyennement impliqués en volume et en moyenne : *la DRAC, les divers autres partenaires*;

– ceux qui sont rarement présents mais fortement impliqués en moyenne : *l'intercommunalité, l'Union européenne*, soit les nouveaux niveaux émergents;

– ceux qui sont peu présents mais assez impliqués en moyenne : *les sociétés de droit*;

– ceux qui sont enfin peu présents et peu impliqués en volume et moyenne : *les associations d'amis et autres ministères.*

On peut maintenant faire quelques commentaires sur chacun de ces différents acteurs, quant à la nature de leur investissement dans le partenariat des festivals.

III. Analyse détaillée des partenaires principaux

1. Les communes

On trouve ici la confirmation de la grande hétérogénéité de la France des 36700 communes, avec un écart très important entre les volumes consentis aux festivals. La première commune accorde presque un million d'euros, la dernière seulement 600. Mais l'écart est également sensible dans la partie la plus resserrée de l'échantillon : pour regrouper 50 % des cas, il faut établir une fourchette allant de 8 000 à 53 000 euros, avec une médiane de 20 000 euros, et une moyenne de 65 000 euros. Ceci signifie

qu'un nombre réduit de communes accordent de larges montants qui tirent le groupe vers le haut. Les festivals de ***danse*** sont dans ce cas, avec une moyenne de 305 000 € par festival aidé. Il est donc assez difficile de tirer des lois générales de l'intervention municipale, à cause précisément du problème de l'hétérogénéité de l'envergure des communes. Les petites sont, sauf cas exceptionnel, dans l'impossibilité de porter une telle entreprise. Leur participation à un festival se traduit donc par une implication subsidiaire, souvent sous la forme d'une contribution en nature, dans le cadre d'événements qui dépassent leurs frontières. On pense notamment aux festivals « nomades » ou multisites, comme Automne en Normandie ou encore le festival d'Ile-de-France, qui s'appuient sur des lieux municipaux et leurs équipes pour inscrire l'événement dans une logique de territoires.

Cependant, le portage politique municipal, même modeste en volume financier, est non seulement incontournable en pratique, mais aussi parfois au principe de la dynamique culturelle qui entoure la manifestation. Prades, dans les Pyrénées-Orientales, est une ville de près de 10 000 habitants. Elle n'est en aucune mesure capable d'assumer l'essentiel du partenariat du festival Pau Casals. Mais elle reste au cœur de l'ensemble des interactions sociales qui vont du rapport local avec l'Église, les bénévoles, aux négociations avec les différents niveaux territoriaux (conseils général et régional, DRAC) qui sont cruciaux pour lui. La démonstration est encore plus éclatante pour la ville de Marciac, 1200 habitants :

> « Au départ, l'initiative vient d'un foyer des jeunes d'éducation populaire, qui souhaite meubler l'été marciacais. On met en forme une manifestation estivale avec des acteurs sur le terrain, qui pratiquent le jazz. On décide d'organiser cela dans les arènes de Marciac, une soirée avec Claude Luther et d'autres. Succès immédiat. On cherche à reproduire cela dans des lieux plus sûrs (on craint les

orages, l'été). Je contacte le PDG d'une usine de meubles, en lui disant : vous fermez en août, on peut prendre pendant trois jours possession de votre atelier, moyennant une assurance. »

Jean-Louis Guilhaumon, directeur de *Jazz in Marciac*, maire de Marciac, entretien.

La dimension sociale et politique du pouvoir municipal constitue, en France, une base certaine du développement d'une telle entreprise. C'est ce qui explique l'étroitesse du lien entre festivals et décentralisation. En l'espèce, pour comprendre l'évolution du festival Jazz in Marciac à partir d'une initiative d'éducation populaire, il faut aussi prendre en compte l'autre spécificité française : le cumul des mandats. Jean-Louis Guilhaumon, outre qu'il est principal du collège de sa commune, est également vice-président du Conseil Régional. On sait qu'il s'agit là d'une ressource clef des politiques locales de développement, culturel entre autres. Naturellement, un festival créé dans le contexte d'une petite ville est aussi plus sensible aux aléas qui affectent ses personnages clefs, comme en témoigne la mobilisation, en juin 2003, contre la mutation professionnelle de Jean-Louis Guilhaumon.

Dans les grandes villes, où la division du travail politique et professionnel est de règle, la municipalité dispose d'une influence plus forte dans la genèse et dans le destin d'un festival. D'une part, la création d'un festival y résulte plus souvent de l'esprit de « catalogue » qu'évoquaient naguère Ehrard Friedberg et Philippe Urfalino (1984), où la manifestation vient accompagner une politique culturelle locale structurée autour d'équipements et de professionnels du spectacle. Les festivals font partie de la palette presque incontournable d'un mandat municipal. D'autre part, les capacités de négociation entre les villes et les DRAC, voire avec les institutions départementale et régionale, sont plus importantes, nourries qu'elles sont par la

densité des liens qui s'opèrent au sujet des scènes, équipes et grandes institutions culturelles. Ceci n'implique pas nécessairement que les festivals s'inscrivent de façon plus évidente dans une coopération avec les lieux, thème très contemporain et cheval de bataille de l'État culturel.

> « Une possibilité est de rapprocher le festival et la saison des autres acteurs (orchestre, théâtre, CNR) et inciter à une action sur l'année de l'équipe du festival (qui est un peu réduite sur l'année en dehors du temps du festival). Il s'agirait, autrement dit, de passer d'un événement à une action culturelle. Mais cela suppose l'accord entre des ego terriblement spécifiques : les directeurs artistiques. Et cela se traduirait par un seul patron quelque part, et ça, c'est toujours difficile… »
>
> *Michel Roignot*, adjoint délégué à la culture, ville de Besançon, entretien.

Cette citation bisontine est très caractéristique des rapports assez complexes qui s'établissent entre les responsables de lieux et ceux des festivals. Le cas d'Automne en Normandie en est une autre illustration, d'autant plus intéressante que, festival « nomade », sans lieu propre, celui-ci est contraint de s'entendre avec les responsables d'équipements permanents pour sa programmation. Dans son cas, la direction artistique suppose de réelles compétences en matière de diplomatie. Nous y reviendrons plus loin.

L'autre dimension des politiques municipales, dans le contexte actuel, est le développement de l'intercommunalité.

2. Les intercommunalités

L'intercommunalité culturelle est une idée neuve en France, comme en témoigne, dans la mise en œuvre de la Loi Chevènement de juillet 1999, une large majorité des 2500 communautés

urbaines, de communes ou d'agglomération qui ont opté pour une telle compétence. On sait aussi que celle-ci, une fois déclarée, ne se traduit pas toujours, loin s'en faut, par la conduite effective d'une politique culturelle mutualisée. On peut aujourd'hui indiquer que, même dans les situations où de réelles initiatives se font jour pour la culture, l'implication dans le financement d'un festival reste limitée.
On retrouve, pour les 22 intercommunalités recensées dans notre échantillon, des écarts équivalents à ceux des communes. La plus petite intervention se situe à 200 euros ; la plus grande à plus d'un million d'euros. Pour regrouper 3 intercommunalités sur 4, il faut balayer un spectre qui va de 3 900 euros à 50 000, avec une médiane de 11 400 euros intercommunaux par festival, largement en dessous de la moyenne : 84 700 euros. Cette réalité montre une évidence : quelques initiatives, comme celle de Montpellier (festival de Radio-France) restent encore aujourd'hui très spécifiques et sur-déterminantes de l'ensemble. C'est également le cas pour les festivals de ***danse***, avec 515 000 euros en moyenne pour les quatre festivals aidés. Pour le comprendre, il faut admettre (et notamment pour les grandes villes) que les transferts de compétence culturelle s'opèrent selon une logique d'abord guidée par les équipements. L'idée qu'un festival puisse, par l'image qu'il procure, contribuer à donner une identité au nouvel espace de coopération est sans doute assez logique. Mais dans les espaces urbains, les festivals font aussi l'objet d'un portage politique et professionnel très personnalisé et sont donc, à ce titre, très difficiles à… partager entre élus et territoires.

En milieu rural, les enjeux sont parfois assez différents. On peut trouver une intervention intercommunale en substitution de celle qui incombait traditionnellement à une commune, au titre du soutien à une manifestation. C'est le cas du festival de quatuor à cordes du Luberon, soutenu à la fois par la Commu-

nauté d'Agglomération du Pays d'Aix et par la communauté de communes de Pied Rousset (huit communes, 6 200 habitants).

On peut aussi trouver l'intercommunalité au principe même du développement d'un festival auparavant municipal. C'est le cas de Jazz in Marciac.

En outre, une fois que le transfert a pu s'opérer, se pose le problème d'une programmation festivalière qui soit en phase avec le nouvel espace politique qui la finance. Et c'est un défi qui est tout sauf évident à relever :

> « Sur le territoire de l'agglomération, on a travaillé auprès des élus, pour faire s'exprimer leurs aspirations en matière de danse. Dans la majorité des cas, on n'a eu aucune réponse. Quelques-uns ont manifesté une volonté, très liée d'ailleurs à la personnalité des élus que l'on avait en face. Il ne faut sans doute pas rêver à un tel aménagement culturel du territoire, pour un festival. Ce n'est pas vrai pour Montpellier-danse : la ville reste la référence principale. »
>
> *Jean-Paul Montanari*, directeur du festival Montpellier-danse, entretien.

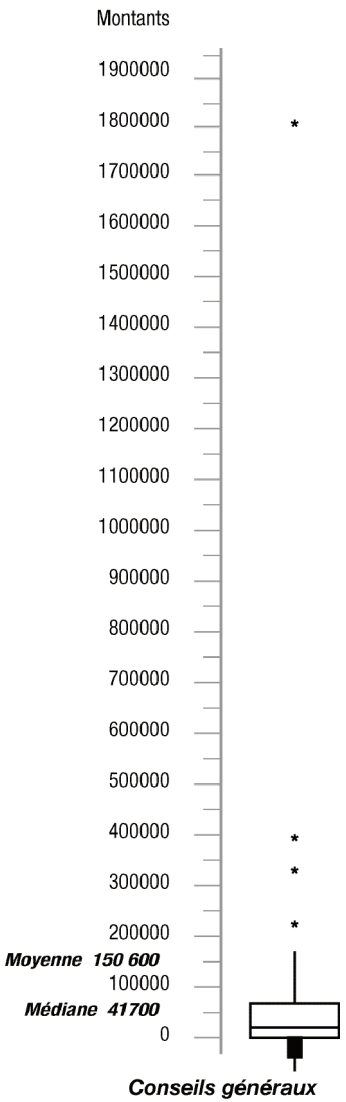
En dépit de ces contraintes à l'élargissement de l'espace de programmation, le soutien d'une intercommunalité peut pourtant s'appuyer sur des critères territoriaux, comme en témoigne le soutien de la Communauté d'agglomération du Pays d'Aix au festival de quatuor à cordes du Luberon, qui est fonction du nombre de concerts organisés sur son territoire et peut ainsi baisser d'une année à l'autre.

Il reste que les atouts de l'intercommunalité (mutualisation, meilleures ressources, volonté d'identification des nouvelles structures par l'action culturelle) sont difficilement généralisables aujourd'hui sur l'ensemble des territoires, comme en témoigne l'expérience du festival d'Ile-de-France.

« Quant à l'intercommunalité, on la voit se développer surtout en Seine-et-Marne, département plus rural, avec une politique effective en ce sens de la part du conseil général. Ils ont besoin de regrouper les communes pour asseoir leur politique, et on saisit cette opportunité. Dans un cas, on a trouvé là une expérience très intéressante : pouvoir faire un projet articulé sur des professionnels et amateurs, sur trois villages et non un seul, avec une fanfare, des publics plus faciles à concerner (trois communes, les réseaux…), des communes qui, toutes trois, étaient magnifiques pour ce projet. La limite de l'intercommunalité, c'est que cette mutualisation très positive ici n'est pas forcément reproductible pour n'importe quel projet ! »

Charlotte Latigrat, directrice du Festival d'Ile-de-France.

L'intercommunalité n'est sans doute pas, pour toutes ces raisons, un évident « nouveau territoire des festivals », en dépit de quelques remarquables exceptions. Il reste que, malgré les contraintes politiques liées à un véritable transfert de compétence et d'espace, la question intercommunale est plus que jamais sur l'agenda des politiques culturelles. On peut imaginer que, contrairement à la vue optimiste et un brin naïve d'une programmation qui, d'un lieu symbolisant un festival reconnu, pourrait passer *sine die* à l'échelle d'un territoire inédit, l'intercommunalité soit, à titre subsidiaire, une nouvelle source de financement. Les réformes successives de la loi Chevènement autorisent, de plus en plus, le croisement des initiatives, par opposition à une répartition des charges en blocs étanches. L'intercommunalité peut y puiser une vocation de concours plus qu'une responsabilité de gestion exclusive.



Après avoir examiné deux partenaires marqués par une grande diversité d'intervention, on pourrait s'attendre, avec les départements, à une plus grande homogénéité. S'agissant en effet d'une structure aux origines jacobines, et de l'institution par excellence de soutien aux festivals de musique savante, première en fréquence, en intensité et en moyenne de financement, le conseil général échappe-t-il à la diversité territoriale française ?

Les chiffres confirment une tendance beaucoup plus nette à l'homogénéité de financement. Entre le plus petit financeur (pour le festival « Les Riches Heures de la Rotonde », en PACA) et le plus gros (le conseil général de Seine-Maritime pour Automne en Normandie) il y a certes une différence de nature. Mais les trois quarts des dotations sont comprises entre 20 000 et 99 000 euros, et la moyenne (105 000 euros) est moins distante de la médiane (42 000 euros). Pour nos festivals de ***danse***, la moyenne d'intervention départementale auprès des 7 aidés est de 188 432 €.

On est donc en présence d'une institution dont le comportement « financier » est beaucoup plus régulier que les précédents. Peut-on pour autant en inférer une politique départementale homogène sur l'ensemble du territoire français ? Certes non. Derrière ces chiffres, on peut au moins distinguer les conseils généraux qui portent, et parfois seuls, une manifestation dont ils sont à l'origine, et ceux qui sont plutôt fidèles à une logique d'accompagnement. Dans le cas du festival de l'Épau, comme dans celui d'Automne en Normandie (jusqu'à l'entrée en lice du conseil régional et de l'autre conseil général haut-normand : l'Eure), on est bien en présence d'un département quasi-opérateur. On retrouve, pour d'autres disciplines, des cas similaires. Dans l'Hérault, le Printemps des Comédiens fait l'objet d'une très forte mobilisation de l'institution départementale : il représente à lui seul une part considérable du budget héraultais du spectacle vivant. Parmi les quatre « grands » se trouvent, outre les précédents cités, le festival d'Ambronay (Ain), celui de Saint-Denis (Seine Saint-Denis), l'Été musical (Loire), dont l'implication annuelle dépasse les 300 000 euros.

L'expérience montre que, pour ces festivals, le partenariat est peut-être moins évident avec les autres niveaux d'intervention. Beaucoup de témoignages vont dans le sens d'une spécificité de ces départements qui, à la mesure de leur implication dans la naissance et l'évolution d'un festival, restent à l'écart des logiques actuelles de conventionnement avec les institutions régionales. Mais ils soulignent tous aussi que cette tendance est loin d'être générale. Dans certaines régions au contraire, c'est bien de l'implication des conseils généraux qu'il est question :

« Dans la région, l'Hérault, avec le Printemps des Comédiens, fait exception. Pour le reste, les conseils généraux sont minoritaires, ou en tout cas loin d'être seuls dans le soutien aux festivals :

c'est peut-être le signe d'une ouverture plus grande qu'ailleurs, mais, en même temps, cela traduit un investissement culturel sans doute insuffisant des départements ! »

Fabrice Manuel, directeur de la culture, conseil régional Languedoc-Roussillon, entretien.

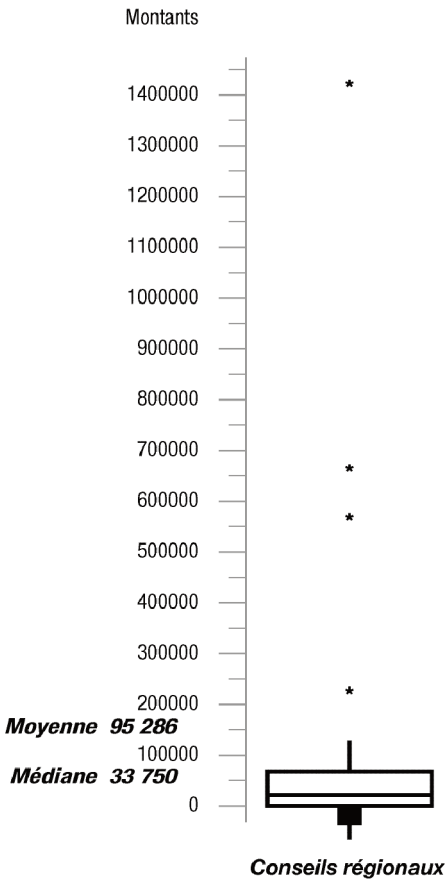
L'autre modèle d'intervention départementale se traduit par l'accompagnement d'initiatives où il n'est pas majoritaire, mais tout de même assez impliqué. On peut faire référence, à ce titre, aux 54 festivals où la contribution d'un conseil général se situe entre 20 000 et 200 000 euros : 33 entre 20 000 et 50 000 euros et 21 entre 51 000 et 200 000 euros. C'est dans cette fourchette que l'on trouve, on y reviendra, le développement des conventions d'objectifs entre collectivités, dont parfois même l'État.

La vocation de l'intervention départementale est donc assez variable, selon qu'elle est opératrice ou plus modestement accompagnatrice de festivals. Cette diversité traduit une autre différence sur laquelle nous ne pouvons nous étendre, mais qui est celle des territoires d'intervention : alors que certains (notamment dans les départements les plus urbains) inscrivent leur présence festivalière dans les chefs-lieux de département, d'autres affirment au contraire, à cette occasion, leur vocation d'aménagement et d'animation rurale. En dépit de cette distinction, une manifestation portée par un conseil général cherche souvent à rayonner sur un espace plus vaste que le seul lieu de son implantation, et par là même faire sortir le festival de la sociologie singulière de son public d'adeptes.

« On organise aussi des concerts dans les maisons de retraite, dans les hôpitaux, en prison ; ou bien des concerts pour tout un village. Ici, la sociologie des publics est très différente : on a tout le monde. C'est la même chose lorsqu'on monte des actions avec une école de musique. »

Hervé de Colombel, directeur du festival de l'Épau, entretien.

4. Les conseils régionaux



On sait qu'en matière de politique culturelle, les régions ont été les dernières à se manifester, longtemps après les communes, bien sûr, mais également après les départements, qui avaient hérité, dès la première décentralisation, de compétences décentralisées. Les années 1990 et, surtout, 2000, ont changé la donne, en en faisant à leur tour l'un des piliers de la seconde décentralisation. Si l'on alimente parfois le soupçon que ces institutions ne seraient « que » l'auxiliaire que l'État aurait trouvé pour se défaire de certaines charges (en patrimoine notamment), il n'en reste pas moins que les politiques culturelles régionales commencent, depuis une période récente, à émerger. Qu'en est-il en matière de festival ?

Des 56 interventions recensées (à partir des festivals eux-mêmes, rappelons-le) en musique, on peut tirer quelques leçons. La première est que l'écart entre plus petit et plus grand soutien est beaucoup plus prononcé que pour les départements (de 2 000 à 1 423 000 €), soit un écart comparable à la réalité…

communale. Quant à la moyenne d'intervention (95 286 €), elle est légèrement inférieure à celle des conseils généraux, mais dans le même ordre de grandeur. Pour les 6 festivals de ***danse*** aidés, la moyenne est de 134 500 euros.

Mais cette moyenne est, bien plus que pour les départements, tirée vers le haut par quelques festivals (3 au total) qui attirent plus de 500 000 euros chacun. La médiane s'établit à 33 750 euros, soit bien plus bas que pour les départements. Il faudrait naturellement, pour préciser le trait, pouvoir élargir l'analyse à l'ensemble des festivals soutenus par chacune des régions, de manière, notamment, à comparer réellement ces dernières avec les départements, d'une part, et l'État d'autre part. Le chantier demeure en friche.

Il est clair que les régions sont, du point de vue des festivals comme de celui des aides culturelles plus généralement, soumises à une pression croissante. Celle-ci provient à la fois des ambitions qui sont, depuis son baptême des urnes en 1986, affichées lors des campagnes électorales. Mais elle s'est faite beaucoup plus forte depuis que les annonces de retrait de l'État se sont concrétisées [15]. Pour une partie non négligeable des paysages culturels régionaux, la suppression des aides de l'État à tel ou tel festival s'est traduite par un appel en direction des conseils régionaux, qui n'ont pas, on s'en doute, vocation à jouer un simple rôle de substitution. La caractéristique principale de la période actuelle, pour les régions, est de donner naissance à des réelles politiques, c'est-à-dire fondées non plus sur des logiques de saupoudrage, telles qu'on avait coutume de les voir à l'œuvre il n'y a pas si longtemps, mais sur des critères limitatifs de leur soutien à la création et à la diffusion en région. Quelques exemples de ces transformations résultent de nos observations : elles vont dans des sens légèrement différents.

La *Bretagne* est en cours de réflexion, à partir d'un diagnostic partagé entre le conseil régional et les opérateurs, pour mettre

en place une politique d'accompagnement qui se fixe plusieurs types de priorités : une incitation à la prise de risque, sur un territoire où l'essor des musiques actuelles tend à généraliser une pratique de « catalogue » où priment les dates des groupes reconnus, et où certaines disciplines (la danse) ou répertoires (musiques savantes) sont sous-représentés. Cet accompagnement est envisagé selon deux types de modalités. Le premier concerne l'appui direct, par le biais de conventionnement sur trois ans, où le conseil régional n'intervient jamais seul avec l'opérateur, mais aux côtés d'une collectivité (conseil général, commune et intercommunalité) ou de l'État. Avec celui-ci, le partenariat se fait plus rare, et repose sur des objectifs assez différents :

> « Le conseil régional ne peut pas être aussi catégorique que l'État dans sa philosophie d'aide aux festivals. Il ne peut sortir de l'événementiel car là se trouvent des ferments de création, d'innovation, de diffusion et d'action vers les publics. On croise aussi d'autres politiques et d'autres objectifs publics, contrairement à la DRAC qui peut penser ne se concentrer que sur l'artistique. »
>
> *Sylvie Robert*, vice-présidente à la culture, conseil régional Bretagne, entretien.

Le second type de modalité, indirecte, passe par la mise à disposition, vers les festivals, de certains outils que le conseil régional maîtrise : tarification spéciale des transports, mise en place de nouvelles pratiques environnementales.

Le *Languedoc-Roussillon* a travaillé à l'identification d'une quarantaine de festivals, toutes disciplines confondues, qui sont considérés comme importants dans la région pour leur impact en matière touristique, d'animation territoriale, économique et culturelle. Dans une région où le poids de la capitale régionale est très lourd, la quinzaine de festivals d'envergure nationale ne bénéficie pas toujours de moyens à la hauteur des ambitions

(exigence artistique, maintien et développement d'une identité singulière de la programmation, travail auprès des publics…). Le conseil régional s'est donc rapproché de ces structures en partenariat avec les conseils généraux et, parfois, l'État, pour renforcer ces événements. L'un des aspects de cette politique passe par le recours au conventionnement, pour plus d'une vingtaine d'événements à terme, dont 5 avec l'État. Là encore, certains outils non directement culturels sont mis au service de festivals : l'Eurorégion Pyrénées-Méditerranée, qui associe le Languedoc-Roussillon et Midi-Pyrénées à quatre communautés autonomes voisines en Espagne, participe au soutien du festival « Transméditerranéennes » d'Argelès.

La région *Midi-Pyrénées*, qui a réalisé un diagnostic précis de sa réalité festivalière, tente également de sortir d'un saupoudrage de ses interventions. Les festivals pèsent 1,7 million d'euros dans le budget culturel régional. Sur ce total, 1,2 est dédié aux festivals de spectacle vivant, soit le tiers du budget régional du spectacle vivant, 3,6 millions d'euros. La démarche est assez proche de celle du Languedoc-Roussillon, avec la signature de 21 conventions pour les festivals du spectacle vivant, avec une majorité d'événements théâtraux et une faiblesse en matière de danse. Cette politique cherche à s'articuler à celle des pôles structurants, 12 au total, repérés pour leurs actions en matière de programmation, de création et de formation.

La région *Ile-de-France* a défini trois dispositifs d'aide pour le spectacle vivant : les aides à projets, les aides aux réseaux et enfin l'aide à la permanence artistique, nouveau dispositif réellement mis en œuvre au cours de l'année 2006, et conçu comme une réponse à la crise de l'emploi. Celui-ci concerne en grande majorité les acteurs du théâtre, et un peu ceux de la danse et des spectacles pluridisciplinaires. Les festivals entrent dans le cadre

de l'aide à projet, à l'exception de ceux qui, comme le Festival d'Ile-de-France, sont considérés comme un « organisme régional ».

La définition, par les conseils régionaux, de critères d'intervention plus explicites et limitatifs se revendique certes de la lutte contre la tendance au saupoudrage des aides. Elle est surtout rendue nécessaire par la pression nouvelle qui s'exerce sur eux de la part de structures (on le verra plus loin) qui ne trouvent plus auprès de l'État les soutiens antérieurs. Or, en même temps qu'ils deviennent des institutions de gestion (et non plus seulement de projet ou d'accompagnement) les conseils régionaux n'ont plus autant de marges de manœuvre. Le poids de leurs nouvelles compétences les incite à définir précisément leur philosophie d'intervention. Il est rare que celle-ci s'oriente vers la fonction de quasi-opérateur que nous avons observée pour certains festivals départementaux. La région Centre fait sans doute exception à cette règle.

En tout état de cause, l'affichage de critères objectifs ne fait pas obstacle à l'influence des logiques politiques, que plusieurs de nos interlocuteurs ont relevée, notamment à l'occasion des alternances de 2004 [16]. La dialectique entre la définition rigoureuse de critères d'action publique et une lecture plus politique des aides se retrouve également dans les politiques départementales et municipales, ainsi que dans les relations que les collectivités tissent avec l'État, comme l'explicitent les deux entretiens suivants.

> « Cela a été une assez longue négociation. On engage un premier dossier en 1998 : officiellement on nous dit que c'est pas mûr, que l'ancrage territorial est insuffisant, pas assez scientifique. La commission réunie par le ministre nous le confirme. En fait, il y a un autre projet de la DRAC, qu'elle voudrait nous faire soutenir en échange de l'appui de notre projet. La collectivité s'y refuse au nom

des dépenses déjà importantes qu'il consent en la matière. En 2002, changement de ministre. Celui-ci décide du soutien, rapide. On travaille avec le ministère pour améliorer le projet, tenant compte des remarques faites avant. La DRAC obtempère. Le soutien du ministre est déterminant. »

Un directeur de festival, entretien.

« Le conventionnement avec le premier festival date de 2003. Cela a été une volonté du président du conseil général de conventionner, dans un contexte où l'État souhaitait contractualiser avec les collectivités. Pour le second, le conventionnement est plus politique. Il est passé par le préfet du département et a transité par le ministre. »

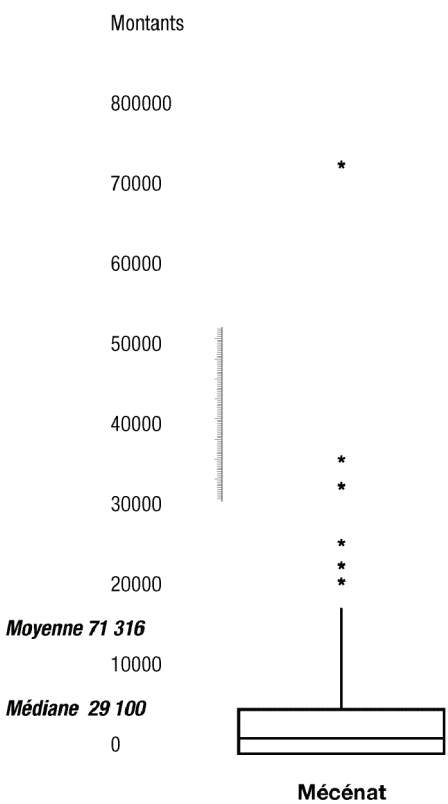
Le conseiller musique d'une Direction Régionale des Affaires Culturelles, entretien.

En tout état de cause, il apparaît nettement que le conventionnement est l'un des outils que les collectivités ont appliqués à leurs relations avec les opérateurs de festivals. Ceux-ci doivent donc tenir compte de ce nouveau cadre, notamment à l'heure des premières négociations, qui sont souvent déterminantes pour la suite.

5. Le mécénat

Depuis la loi du 1er août 2003, les conditions de développement du mécénat d'entreprise ont été facilitées, notamment du point de vue de leur intérêt fiscal, et en particulier en direction des petites et moyennes entreprises. Une étude récente de l'ADMICAL montre que le mouvement va globalement croissant. Les chiffres estiment à 1 milliard d'euros le volume total de celui-ci en 2005 (Admical 2006), et situent à 18 % du total des entreprises celles qui pratiquent le mécénat. De ce total, 53 %

sont des PME, qui représentent 31 % du volume global de mécénat évalué. La part de la culture dans la pratique du mécénat concernerait 52 % des entreprises mécènes. Celles-ci sont, à 72 %, des entreprises de services.



Contrairement à une idée reçue, la part du mécénat, que l'on situe à près de 12 % du total des ressources des festivals, n'est pas significativement faible si on la compare avec la situation anglo-saxonne. En Angleterre, par exemple, sa part a été estimée à 14 %, un chiffre finalement assez voisin (Hunyadi, Inkei et Szabó 2006), et bien plus faible que dans le cas des festivals hongrois, où elle est estimée à 20 % (Hunyadi 2005).

Avec le mécénat, on entre dans une catégorie à la fois activement recherchée par la plupart des festivals, mais aussi difficile à convaincre durablement de s'inscrire aux côtés des opérateurs. Nous avons déjà cité un directeur de festival à ce sujet. Pour autant, on note dans notre échantillon une présence finalement assez fréquente du mécénat de festival.

50 % des volumes sont compris entre 8 000 et 72 000 euros, ce qui constitue une assez large fourchette. Elle témoigne d'une grande diversité d'intervention. La plus petite ne dépasse pas les 900 euros, tandis que la plus importante excède les 300 000 euros. Si la participation moyenne est assez élevée (72 000 euros environ), elle est très supérieure à la médiane : 29 000 euros. Encore une fois, quelques festivals fortement « mécénés » tirent le groupe de 56 vers le haut. On trouve en effet 16 festivals dont le mécénat est inférieur à 10 000 euros ; 15 où il est compris entre 10 500 et moins de 40 000 ; 13 entre 40 000 et 100 000 ; 12 à plus de 100 000 euros.

Les mécènes des festivals de ***danse*** interviennent à un niveau plus élevé en moyenne (230 000 €), mais pour quatre festivals dont un déforme totalement le total, avec une part de mécénat supérieure à 800 000 €.

Comme il est de règle pour des personnes privées, et en dépit des incitations récentes qu'a souhaité accorder au mécénat le législateur français (notamment en faveur du mécénat des petites et moyennes entreprises), le soutien est structurellement fragile. Dans l'ensemble, il dépend de quatre conditions variables, que l'on trouve dans les deux citations suivantes.

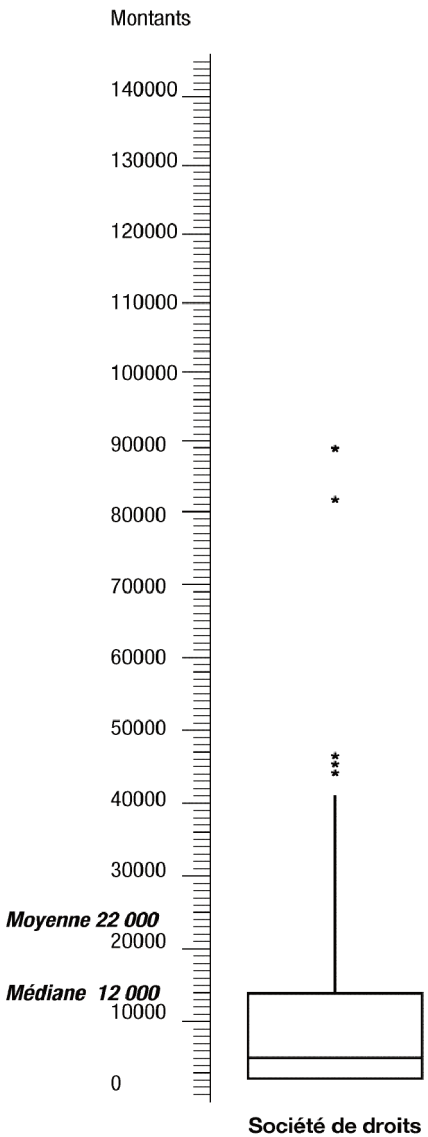
> « En dépit des incitations, le mécénat s'est réorienté massivement sur l'humanitaire ou le social. Par ailleurs, il se montre plus « intéressé » qu'avant, avec des demandes, parfois, de concerts privés en échange, dont le coût dépasse l'aide accordée ! Le choix est aussi entre petit et gros mécénat : le petit a l'avantage que si on en perd un, ce n'est pas grave. On a créé un Club d'Entreprises pour cela. Les résultats se font attendre, en dépit du potentiel qu'on y voit nous… On a parallèlement chargé un cabinet de Poitiers, spécialisé sur ces questions, de rechercher de gros mécènes. Cela ne semble pas non plus évident… »
>
> *Sébastien Almon*, administrateur du festival de Saintes, entretien.

« Le mécénat est peu dynamique, nous ne sommes pas dans une région à industries riches. Il comprend des versements classiques et des prestations en nature comme le prêt d'une flotte de véhicule par un concessionnaire automobile. Ils nous aident par ce biais dans le cadre des bonnes relations locales. Nous comptons en revanche au titre du mécénat la contribution de la CCI du Doubs, partenaire historique du festival, fondateur. Une banque (Crédit Industriel et Commercial d'Alsace-Lorraine) nous aide aussi, tout comme la Caisse des dépôts. Par contre, on a perdu France Télécom, après son retrait dû aux mauvais résultats actuels de l'entreprise. »

Michel des Borderies, directeur du festival de musique de Besançon, entretien.

La première des conditions concerne l'environnement socio-économique du lieu où se déroule le festival. Il est clair qu'une région industrielle, de commerce intense est un meilleur berceau pour attirer des entreprises qui sont, par tradition souvent, engagées dans les œuvres de leur lieu d'implantation. Cela s'illustre pour le sport comme pour la culture.

La seconde condition se rapporte à la nature du mécénat concerné et au type de relation stratégique en jeu. Dans le cas des fondations des grandes entreprises, en l'absence de réelle obligation (comme en Italie ou en Espagne, par exemple), les festivals bénéficiaires le sont dans le cadre d'une orientation qui peut changer. Le changement peut s'opérer de la culture vers d'autres domaines « d'intérêt général » (comme l'humanitaire ou la recherche). Il peut entrer en crise au gré des résultats d'une entreprise. Pour les petites entreprises locales, l'implication dans un festival reste en outre, malgré les incitations (et la quasi-certitude que cette opération, dans le cadre légal actuel, n'est aucunement une dépense somptuaire), difficile à faire admettre (aux actionnaires, aux salariés). Elle continue d'être



perçue comme une dépense inutile, voire injuste par rapport à d'autres « intérêts supérieurs ».

Du coup, la troisième condition de cette implication repose sur la capacité de conviction d'un dirigeant d'entreprise, et/ou sur les intérêts bien compris qu'elle peut signifier dans les bonnes relations, de sociabilité et de marché, à l'échelle locale. Cette circonstance explique le rôle que jouent certaines entreprises de travaux publics et de services aux côtés de festivals très soutenus par des collectivités territoriales.

La quatrième condition concerne enfin la qualité du partenariat en question. Nous avons rencontré quelques festivals qui déclaraient avoir, parmi leurs mécènes des entreprises, fondations ou personnes privées qui allaient jusqu'à refuser de voir citer leur participation. Cette forme (quelles qu'en soient les causes) de mécénat où le désintéressement est poussé à l'extrême est en crise. Le mé-

cénat s'oriente aujourd'hui de plus en plus vers un système d'échange où les opérateurs des festivals ne retrouvent plus autant de liberté d'usage des fonds concédés. Certains vont même jusqu'à établir que les exigences qui sont parfois posées pour un soutien privent le mécénat de tout intérêt… économique !

6. Les sociétés de droit

37 festivals, soit près de la moitié de l'échantillon, mentionnent l'aide accordée par l'une des sociétés de droit (SACEM, ADAMI ou SPEDIDAM, auxquelles il faut ajouter la SACD pour certains festivals de danse) à leur événement. La plus petite aide est de 1 800 euros. La plus importante est de 83 000 euros. Les trois-quarts des aides se situent entre 5 000 et 22 000 euros, avec une moyenne de 22 000 et une médiane de 12 000 euros. Cette fourchette nous indique que l'aide de ces partenaires est beaucoup plus homogène que pour les partenaires précédents. En gros, lorsqu'une société de droit aide un festival, cela signifie qu'elle tend à accorder un montant à peu près standardisé, en fonction des critères qui sont les siens.

À propos de ces critères, il convient de faire la différence entre chacune de ces sociétés.

La SACEM a inauguré son action culturelle dans les années 1960, par une politique d'encouragement à la diffusion de compositions contemporaines qui ne trouvaient pas aisément leur place dans la programmation annuelle des lieux consacrés. Cela a notamment ouvert des financements pour les festivals qui diffusaient ces compositions. L'action culturelle, qui fonctionnait (et fonctionne toujours) sur une sorte de péréquation entre les revenus tirés de la variété et le soutien à des musiques « dominées » dans la diffusion, est entrée dans les statuts de la SACEM au milieu des années 1960. C'est la loi de 1985 sur les droits d'auteurs qui a institué, pour elle comme pour les autres

sociétés citées ci-dessus, la redevance de droit pour les copies privées, qui a ensuite bénéficié, avec l'explosion des supports numériques, d'une évolution très positive. Cette loi est au principe d'une obligation pour ces sociétés de consacrer une part du montant de ces redevances à de l'action culturelle.

Pour la SACEM, ce cadre a donné naissance à une quarantaine de programmes d'aide distincts, dont trois pour les festivals, qui se partagent 1,5 million d'euros par an [17] : musiques savantes, musiques actuelles, cinéma et audiovisuel. Les premières représentent environ 35 % du total, contre 40 % pour les musiques actuelles et 25 % pour le cinéma et l'audiovisuel. À ces dispositifs, il convient d'ajouter certains programmes qui peuvent venir aider un festival : résidences, bourses d'écriture, aides à la création.

Au total, ce sont près de 90 festivals qui sont actuellement aidés par la SACEM, qui différentie sommairement deux types d'événements : les festivals « spécialisés », ceux qui sont au cœur de la diffusion de la création contemporaine (Musica à Strasbourg, Aujourd'hui Musiques à Perpignan, Why Note à Dijon… soit une vingtaine au total) ; les festivals « généralistes » qui, travaillant plutôt sur un patrimoine, s'ouvrent actuellement de plus en plus à la création. Ces derniers sont aidés dans cette démarche, car « ils constituent une sorte de *second marché* qui peut élargir le cercle des adeptes de la musique contemporaine, sans pour autant n'attirer que ses amateurs distinctifs » (*Olivier Bernard.* division culturelle de la SACEM, entretien.).

La particularité de l'intervention de la SACEM est de plusieurs ordres. Elle est d'abord doublement structurée : au niveau national, où 40 festivals sont aidés chaque année ; au niveau régional pour les autres manifestations. Elle est ensuite et naturellement très centrée sur la création, conformément à ses propres intérêts de perception de droits d'auteurs. C'est ce qui explique qu'elle participe, aux côtés de l'État, à un fonds spécifique pour les fes-

tivals, au sein de Musiques Nouvelles en Liberté (MNL). Elle est enfin pérenne par principe, ce qui signifie que, contrairement à d'autres sociétés plus orientées vers les interprètes, les aides qu'elle consent ont vocation à se reproduire si les critères de son soutien (programmation de musique créée après 1975, actuellement) sont établis.

L'ADAMI a également bénéficié de la réforme des droits d'auteurs de 1985, et a hérité de la même obligation de consacrer 25 % des droits perçus à une action artistique d'intérêt général. Elle le fait en direction de sa cible particulière, les solistes et chefs d'orchestres, tandis que la SPEDIDAM a pour mission les autres musiciens d'orchestre. Chacune de ces sociétés dispose d'aides aux festivals lorsqu'elles y trouvent la satisfaction de leur objectif majeur : l'emploi des artistes, l'évolution de leur carrière, la création de spectacle ou de disque. Les critères d'intervention auprès d'un festival sont donc assez différents. La SPEDIDAM applique une règle proche du dispositif automatique, qui se déclenche en fonction des salaires des artistes d'accompagnement qu'un festival assume en contrat d'engagement. Cette règle permet de satisfaire pratiquement 90 % des demandes qui lui parviennent, même si les modalités de cette aide peuvent paraître légèrement décalées par rapport à l'évolution actuelle de certains festivals :

> « La SPEDIDAM nous aide, mais le problème est qu'ils nous payent au prorata des musiciens que nous payons en cachets. Or notre tendance est de passer le plus possible par une facturation à un agent (qui paye les musiciens) : c'est plus simple, moins lourd pour une structure qui repose largement sur des bénévoles. Mais on se pénalise nous-mêmes… en faisant baisser le taux de feuille de paie basant le soutien de la SPEDIDAM. »
>
> *Odile Pierre Chrétien*, présidente du festival de quatuor à cordes du Luberon.

L'ADAMI, par contre, n'applique pas cette règle. Les aides qu'elle accorde sont moins marquées par l'automaticité. En conséquence, son système de soutien est un peu plus sélectif : 50 % des demandes sont honorées, en moyenne. Les critères sur lesquels se fonde la commission de 12 membres, tous artistes-interprètes, sont davantage tournés vers le critère artistique (évaluation de la programmation, part des frais artistiques sur l'ensemble des dépenses) ainsi que sur la cohérence d'ensemble de la structure. Le caractère plus qualitatif de ces critères alimente naturellement une certaine incompréhension des festivals éconduits :

> « Nous motivons toujours les accords et refus. Ce travail d'explication est très prenant, très sensible. Il s'agit de donner des pistes tout en respectant la confidentialité des décisions, qui ne sont pas toujours bien comprises : tout festival pense que le sien est le meilleur du monde. Les pistes qu'on donne peuvent être que la programmation est un peu trop « évidente », que l'artistique est à un niveau insuffisant (ex. 12 %) dans le budget, que la communication est trop importante, que les objectifs sont plutôt territoriaux ou culturels qu'artistiques… »
>
> *Benjamin Sauzay*, ADAMI, entretien.

À la différence de la SACEM, les aides de l'ADAMI posent le problème de leur reconduite dans le temps. Une étude interne réalisée en 2003 a ainsi établi que la plupart des festivals aidés l'étaient depuis de nombreuses années, ce qui pouvait laisser penser à une sorte d'« effet de club », inclusif pour certains, exclusif pour les autres. Ce constat laissait également supposer que l'ADAMI n'avait pas suffisamment de ressources pour être en phase avec les événements les plus actuels, et notamment les jeunes festivals, dont la fragilité pouvait nécessiter un soutien accru. L'ADAMI a donc formalisé un principe de « roulement » qui implique qu'un festival ne peut être, en général, soutenu

au-delà d'une période de 5 ans. Comme toute règle, celle-ci continue de comporter des exceptions, au gré de l'évaluation réalisée par la commission, qui reste souveraine et aide, toutes disciplines confondues, environ 170 festivals par an.

Les sociétés de droit jouent donc un rôle non négligeable dans le soutien aux festivals. Elles le font directement, par le biais d'aides à la diffusion ou à la création, et indirectement, à travers leur participation à des fonds partenariaux (MNL, déjà cité, le Fonds de Création Musicale), ainsi que par le biais de dispositifs plus spécifiques à des projets (résidence, exportation, formation…). On sait que ces sociétés sont marquées par deux traits historiques. Le premier est le rôle majeur qu'a joué la loi Lang de 1985 dans leur positionnement en termes d'action artistique. Le second est leur fragmentation (auteurs/interprètes et entre types d'interprètes), issue de l'histoire, que les récents débats sur la licence globale n'ont fait qu'alimenter. Pour autant, on ne saurait distinguer leur contribution entre l'un qui ne s'intéresserait qu'à la création tandis que les autres seraient centrés sur la diffusion. On a vu, dans cet aperçu, que la SACEM, naturellement plus sensible à la création, envisageait aussi son intervention au prisme des dimensions culturelle et territoriale de la diffusion. Quant aux sociétés de droits d'interprètes, elles ne peuvent faire autrement que de considérer la création comme un des critères d'évaluation des festivals candidats à une aide.

Nous avons souhaité ici détailler la contribution des différents partenaires principaux, au sens où leur présence est plutôt fréquente et dense au sein de notre échantillon. Rappelons que celui-ci ne saurait préjuger du comportement d'ensemble de ces mêmes partenaires pour les festivals de musique qui sortent presque totalement de notre cadre (les musiques actuelles, par exemple) ou les festivals de théâtre.

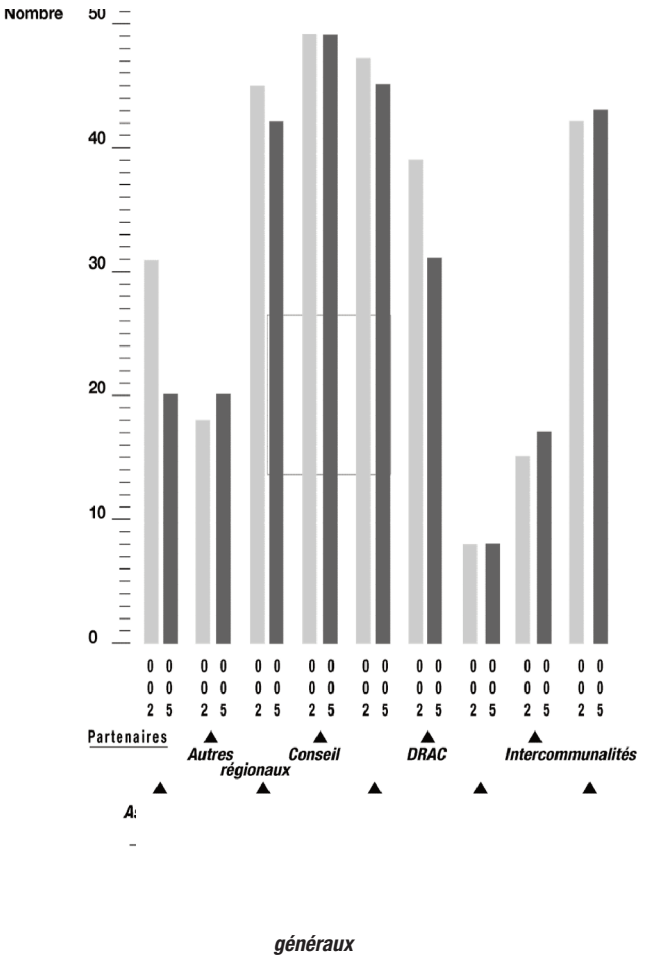
Les autres partenaires que sont les associations d'amis, l'Union européenne, certains ministères en dehors de celui de

la Culture ne sont pour autant pas négligeables, de même que la catégorie floue « autres partenaires ». On a vu qu'en moyenne cumulée, ceux-ci représentaient tout de même près de 57 000 euros en moyenne par festival. La situation des uns et des autres est à certains égards inverse. Les associations d'amis, comptant pour très peu en volume de participation – mais on peut estimer qu'elles sont bel et bien toujours présentes –, sont au principe des ressources informelles ou non, comptabilisables facilement de tout festival : bénévolat, négociation avec les pouvoirs locaux, aides en nature etc. À l'opposé, l'Union Européenne n'est que rarement présente, mais sa participation, lorsqu'elle est obtenue, peut fortement appuyer un festival. L'un d'entre eux perçoit plus de 160 000 euros, tandis que deux autres ont obtenu respectivement 70 000 et 90 000 euros. Les fonds européens sont de différentes natures. Certains sont obtenus dans le cadre de programmes régionaux de développement, et en particulier le programme Interreg. Il faut, pour cela, pouvoir fonder l'action sur un territoire et des réseaux pertinents du point de vue du programme, ce qui n'est pas généralisable. D'autres festivals s'appuient sur le Fonds Social Européen (F.S.E.), notamment en ce qui concerne leur démarche en termes de formation, ou d'amélioration de l'« employabilité » des musiciens. C'est le cas du festival de Saintes, dans le cadre de son académie. Comme on le sait, l'obtention de telles mannes repose sur une forte capacité de montage de dossier, à la mesure de la complexité des procédures à suivre pour y parvenir. Elle n'est donc pas donnée à tout le monde… Une autre dimension problématique des fonds européens – mais ce n'est pas leur apanage – est celle des « fins de programme », autrement dit le destin des structures qui, ayant bénéficié d'un soutien pendant deux à trois ans, pour développer un axe (formation, coopération, emploi, création…), s'en trouvent dépourvues sans que d'autres aides prennent le relais. Ainsi

à Prades :

> « On a eu des fonds Interreg qui nous ont permis de développer des actions sur l'année : préparation de concours, trios et quatuors, des tournées dans les écoles, un concours de composition. Le problème est quand les fonds cessent : les actions risquent de couler aussi. La logique de ces fonds peut encourager les opportunistes, sans assurer la pérennité des interventions. »
>
> *Michel Lethiec*, directeur artistique du festival de Prades, entretien.

Les partenariats des festivals évoluent dans leur structuration. On voit apparaître un mécénat plus « intéressé » qu'auparavant ; certaines intercommunalités émergent comme acteurs clefs des nouveaux espaces de financement et de diffusion ; les conseils généraux et régionaux s'inscrivent dans des logiques conventionnelles, dont nous examinerons l'incidence plus loin ; l'institutionnalisation de ce partenariat tend à relativiser le poids d'acteurs historiques : d'un côté les associations d'amis des festivals, qui les ont portés sur les fonds baptismaux, de l'autre l'État, dont il va être question dans un instant. Les sociétés de droit, qui ont bénéficié d'une période favorable avec la numérisation, s'appuient sur le statut de 1985 pour développer une action artistique et culturelle, elle aussi parfois sensible à la notion de convention. La contractualisation ne fait pas obstacle au maintien d'une logique politique dans la pratique des choix, quel que soit le niveau auquel on fait référence, et quelle que soit la politique (la couleur des conseils, les intérêts de certaines corporations ou professions, le niveau territorial ou national de référence) dont il est question. Pour autant qu'il soit possible de comparer terme à terme notre échantillon avec celui de 2002, on doit cependant relativiser cette perception de changements frémissants.



Comme l'indique le graphique ci-dessus, sur 49 festivals pour lesquels la comparaison était possible, la structure globale des partenaires semble infiniment moins bouger que ce qu'indiquent les changements qualitatifs que nous avons énoncés. Si

se confirme la baisse d'influence des sociétés de droit et de l'État, la plupart des partenaires restent à leur niveau de fréquence.

Nous n'avons pu aller au-delà de ce constat, un peu frustre, dans la mesure où l'indication des volumes financiers ne faisait pas partie de la démarche d'étude précédente. Avant que d'analyser les ressources financières des festivals, et de mettre donc les données partenariales qui précèdent en corrélation avec les budgets de chacun d'entre eux, il convient de réserver un chapitre particulier à la question qui défraie la chronique depuis deux ans : l'État se retire-t-il des festivals ? Si oui, comment ?

IV. Le retrait de l'État des festivals : de quoi parle-t-on ?

Nous avons vu, dans la comparaison des chiffres 2002 et 2005, que l'État n'était qu'un partenaire minoritaire des festivals de musique et de danse en France. Les quelques exceptions à cette règle, qui se caractérisent d'ailleurs souvent par le maintien d'un soutien directement géré par le ministère en administration centrale (Avignon, Aix-en-Provence, Festival d'Automne…), ne sauraient faire oublier la loi que nous posions plus haut : les festivals sont les fils adoptifs de la décentralisation. Pour autant, l'intervention de l'État a toujours été considérée comme cruciale, dès les prémices de l'essor des pouvoirs locaux dans les politiques culturelles. On a souvent parlé à son sujet de la reconnaissance que sa seule présence signifiait pour les professionnels, d'effet de levier sur la décision des élus, d'influence que les conseillers du ministère pouvaient exercer, même minoritaires, sur la prise de risque artistique et la pertinence des choix de programmation. Bien qu'il ait aujourd'hui perdu le monopole de l'expertise artistique, pour les festivals comme pour d'autres domaines de la culture, l'État reste attendu et son rôle, sa place et l'éventualité de son effacement sont toujours

l'objet de vifs débats. Depuis quelques années, et singulièrement depuis les débuts de la seconde décentralisation (loi d'août 2004, même si elle ne concerne pas directement les festivals), un spectre hante la France des politiques culturelles : celui du retrait de l'État. Chacun fourbit ses armes, fournit les preuves d'un retrait, voire d'un recul de sa présence aux côtés des équipes. Pour les festivals, la chose semble d'autant plus inéluctable que l'État lui-même, par sa Directive Nationale d'Orientation (2003), a déclaré ne plus tenir les festivals comme une priorité du ministère. Pourtant, nous avons souhaité examiner cette question sur pièces, et de façon quantitative et qualitative. Nous utiliserons nos entretiens à cet effet. Ils montrent toute la complexité de la question. Nous allons aussi avoir recours aux données chiffrées.

Nous présentons ici le financement du ministère de la Culture en matière de spectacle, de festivals, depuis 1998, puis en détaillant son déploiement en région. Pour plus de clarté, nous avons mêlé les crédits centraux du ministère et ceux, déconcentrés, gérés par les DRAC. Les crédits centraux sont devenus résiduels en nombre d'événements financés. On en trouvait encore en 2005 dans les régions suivantes : Auvergne (Aurillac) ; Centre (Bourges, Saint-Chartier) ; Champagne-Ardennes (Charleville-Mézières) ; Ile-de-France (Festivals d'Automne, Nuit des Musiciens, Cirque de demain) ; Limousin (Francophonies) ; Pays-de-la-Loire (Folle journée) et PACA (Lyriques d'Aix, Avignon *in* et *off*). La part de ces financements centraux dans le total des festivals aidés n'est cependant pas négligeable : 8,76 millions d'euros, soit 43 % des aides aux festivals en 2005. Elle représente, avec 3 millions d'euros, 37 % du financement des festivals de musique.

Une autre présentation de l'aide du ministère de la Culture aux festivals du spectacle vivant s'attache à deux aspects. Le pre-

mier repose sur la distinction entre deux grandes catégories de festivals : les 30 majeurs, pour lesquels sa contribution avoisine ou dépasse les 100 000 € annuels ; ils représentent environ les deux tiers de l'aide de l'État aux festivals. Le tiers restant correspond à des aides en moyenne dix fois inférieures, où l'État mêle des finalités artistiques et territoriales d'intervention.

Le second aspect consiste à élargir le strict spectre des subventions affectées directement aux festivals, et de prendre en considération le fait que l'État soutient indirectement ces manifestations par au moins deux instruments : le statut des intermittents du spectacle, à l'économie duquel il contribue notamment par un fonds de soutien « transitoire-récurrent » ; la mise à disposition des lieux patrimoniaux qui lui appartiennent, selon un esprit de gratuité ou de répercussion des coûts sans rapport avec un échange marchand. La comptabilisation de ces instruments n'est pas aisée. Il faut ajouter que, par son caractère indirect, elle rend moins sensible l'évolution de la stratégie spécifiquement appliquée aux festivals. Nous allons donc raisonner uniquement à partir de l'examen des aides directes.

Nous avons réparti les festivals en cinq rubriques : musique, musiques actuelles, danse, théâtre et autres. Ce tableau résulte des chiffres transmis par l'Observatoire des Politiques du Spectacle vivant, de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS) du ministère de la Culture [18]. Pour des raisons de disponibilité et de comparabilité des données, nous n'avons pu établir notre analyse régionalisée que sur les années 2003 et 2005. Les données fournies par ailleurs par la DMDTS indiquent une évolution contrastée à bien des égards.

Évolution du soutien de l'État aux festivals (1998-2005, en milliers d'euros courants)

	1998	*2002*	*2003*	*2004*	*2005*
Nombre de Festivals aidés	550	342	403	329	321**
Volume total	17 253	18 931	26 110	17 766	20 255
Budget global spectacle*	-	363 613	385 823	390 878	397 931
% des festivals dans le total	-	5,2%	6,7%	4,5%	5,1%

* on entend par « budget total spectacle » l'ensemble des crédits centraux de la DMDTS + les dotations correspondantes des DRACs

** estimation, en l'absence de données détaillées en Ile-de-France

Plusieurs commentaires s'imposent ici. Le premier est que l'analyse de moyenne durée montre une augmentation globale de l'aide aux festivals, de 17 à 20 millions d'euros environ. Le taux d'inflation ne neutralise pas cette croissance du financement de l'État aux festivals. Il faut isoler, à bien des égards, l'année 2003 qui a vu le ministère débloquer d'importants fonds en direction des festivals, dans le contexte de crise des intermittents du spectacle. Cette année-là, ce sont essentiellement les crédits centraux qui augmentent (de 8,3 millions en 2002 à 14 millions en 2003). L'idée, pourtant fortement répandue, que l'État se retirerait du financement des festivals résiste donc mal à l'examen. Dans un contexte général où le spectacle vivant a fait l'objet d'une sorte de sanctuarisation au sein des politiques du ministère, la part qu'occupent les festivals entre 2002 et 2005 est à peu près stable, mais en fonction d'une évolution en dent-de-scie. Cette dernière incite donc à la prudence quant à la mise à jour d'un fait structurel. L'analyse des années successives pourrait parfaitement conduire à un effet de bascule, dans un sens ou dans l'autre.

Pour comprendre la diffusion du sentiment de retrait de l'État dans un contexte global où il ne se retire pas réellement, il faut examiner un autre chiffre, beaucoup plus régulier celui-

là : le nombre de festivals aidés. Dans ce domaine, l'évolution est presque linéaire à la baisse. On verra plus loin dans le détail comment ces évolutions affectent diversement les régions et les secteurs du spectacle, dont la musique. Mais cette « rationalisation » des aides se constate à l'œil nu en observant l'économie globale des subventions accordées. De 1998 à 2003, une myriade de petites dotations peuple les crédits des DRAC. Certaines n'atteignent pas les 1 000 euros annuels, et beaucoup sont comprises entre 1 000 et 2 000 euros. L'examen des mêmes crédits en 2004 et, surtout, en 2005 ouvre sur un tout autre paysage. Les petits crédits sont devenus rares, et bien des festivals sont au contraire confortés dans leur appui. La justification d'une telle évolution s'appuie, de façon plus ou moins réaliste, sur trois arguments.

Le premier consiste en l'application de la DNO (nous y reviendrons) en concentrant les aides sur les structures qui œuvrent véritablement dans la ligne édictée : des festivals d'envergure nationale ou internationale, et/ou articulés sur une action à l'année dans les territoires concernés. Une telle présentation fait naturellement l'impasse sur la sociologie particulière des liens entre ministère (en DRAC et en « centrale ») et dirigeants de festivals. On peinerait, en appliquant de façon automatique de ces critères, à expliquer le maintien de telle ou telle manifestation dans le crédit ministériel.

Le deuxième argument, plus spécifique à l'année 2005, explique cette rationalisation par l'effet contraignant de l'introduction de la LOLF (Loi d'Orientation de la Loi de Finance, nouvelle bible comptable de l'État). La croissance du coût de traitement des dossiers entraînerait les conseillers à privilégier ceux qui, à lourdeur administrative égale, auraient tout simplement plus d'envergure financière. Certains conseillers évoquent spontanément cette tendance, tandis que d'autres expliquent

au contraire combien la LOLF ne peut être perçue comme imposant *ipso facto* de tels ajustements bureaucratiques.

L'aide de l'État aux festivals en France (par région) en 20031

Région	N	Musique actuelles	Musiques	Danse	Théâtre	Autres	Total
Alsace	26	817158	79646	32500	64245	106715	1100290
Aquitaine	29	168800	48500	54000	215921	32000	519250
Auvergne	12	156286	29426	4573	23000	340833	554130
Basse Norm.	16	151350	99260	0	47940	0	298566
Bourgogne	20	201192	156447	70000	204532	237759	869950
Bretagne	26	47000	302000	0	64650	183500	597176
Centre	10	42530	353671	0	0	0	396211
Champ. Ard	20	43667	72256	13600	241560	131337	502440
Franche-C.	13	155880	110000	7620	15250	9220	297983
Guadeloupe	2	0	65500	0	0	0	65502
Guyane	12	57000	18000	29000	30000	45500	179512
Haute-Norm.	3	30500	0	0	10000	33500	74003
Lang-Rous.	27	245900	33500	446500	45000	291610	1062537
Limousin	8	38112	18800	0	631642	103584	792146
Lorraine	8	0	87622	0	239664	6097	333391
Martinique	5	5000	0	10500	0	56500	72005
Midi-Pyr.	24	269500	277975	0	38500	38000	623999
Nord PdC	3	0	11000	27114	0	43070	81187
Pays de la L.	22	223380	186000	0 1	6700	48550	474652
Picardie	13	48000	28600	0	35000	0	111613
Poitou-Ch.	12	193000	452000	57500	76500	118000	897012
PACA	27	5945775	51085	144337	4545037	171323	10857584
Réunion	1	0	0	45744	0	0	45745
Rhône-Alpes	11	359750	142080	304895	123000	25000	954736
Total	350*	9199780	2623368	1247883	6668141	2022098	21761620
							*26110890***
%		42%	12%	6%	31%	9%	100%

* 403 en comptant les festivals en Ile-de-France — ** montant total incluant l'Ile-de-France

On ne peut éviter d'évoquer le rôle que joue un troisième argument, au fond assez réaliste bien qu'un peu cruel. Selon celui-ci, l'injonction ministérielle à ne plus considérer les festivals comme une priorité du ministère s'inscrit dans un contexte où la confortation des lieux et équipes permanentes exigeait

L'aide de l'État aux festivals en France (par région) en 2005 (hors Ile-de-France)

Région	N	Musique	Musiques actuelles	Danse	Théâtre	Autres	Total
Alsace	19	802650	87000 3	0000	52000	25000	996669
Aquitaine	26	150500	42000	38000	219200	45000	494726
Auvergne	7	115500	24000	0	10000	544961	694468
Basse-Nor	15	132699	131000	0	55620	0	319334
Bourgogne	13	172000	120000	65000	7000	227000	591013
Bretagne	20	38500	295000	0	48500	195000	577020
Centre	5	86970	343000	0	0	0	429975
Champ-Ard.	13	8500	97600	9145	138000	126000	379258
Franche-C.	10	162500	90000	7620	15250	46000	321380
Guadeloupe	3	2000	48000	0	0	0	50003
Guyane	2	0	2000	5000	0	0	7002
Haute-Nor.	4	75000	0	0	4000	25000	104004
Lang-Rous.	29	146000	38000	440000	53000	136990	814019
Limousin	12	74985	0	0	786155	160000	1021152
Lorraine	7	0	102622	0	181392	6097	290118
Martinique	2	0	0	12000	0	10000	22000
Midi-Pyr.	16	189000	132000	0	25000	132000	478016
Nord-P-d-C.	2	0	0	56000	0	45000	101002
P.de Loire	8	259500	130000	0	0	28500	418008
Picardie	13	55500	50000	5000	23000	10000	143513
Poitou-Ch.	11	415000 1	83000	51000	96000	180525	925536
PACA	23	3152721	105000	114400	41600	3474950	6888694
Rhône-Alp.	18	273000	194000	404895	117600	90000	1079513
Total	278*	6312525	2214222	1238060	1873317	5508023	17146423
						*20255147***	
%	37%	13%	7%	11%	32%	100%	

* 321 en incluant une estimation pour l'Ile-de-France — ** : volume total avec l'Ile-de-France

certains sacrifices. Elle s'est traduite au concret par le retrait de « petits » festivals pour le simple fait qu'ils « crient moins fort que les gros » (un conseiller musique en DRAC), sont parfois moins appuyés sur le partenariat avec les collectivités territoriales. Le « petit » festival, ne pouvant bénéficier des moyens de pression qu'induit la présence d'un pouvoir local à ses côtés, fait les frais de la rationalisation ministérielle, sans pour autant que l'enveloppe globale en direction des festivals ne diminue. Elle bénéficie comparativement à des structures mieux inscrites, politiquement et artistiquement, sur leur territoire. C'est ce que

nous allons examiner de plus près, en nous focalisant sur les territoires et domaines du spectacle.

Le fait d'avoir choisi comme années de référence 2003 et 2005 doit être commenté. Il s'agit, pour 2003, d'une année exceptionnelle par le fait d'un très fort soutien conjoncturel de l'État, qu'on ne retrouve pas (depuis la « centrale ») ni les années suivantes, ni les précédentes. On est donc en droit de s'attendre, depuis 2003, à une baisse générale, affectant toutes les dimensions du spectacle vivant, et correspondant en gros à une régression de 23 % (Ile-de-France incluse). En réalité, comme on le voit en comparant les deux tableaux, cette prédiction ne se réalise pas.

Sur l'ensemble des financements des festivals, et à partir d'une baisse théoriquement attendue de 23 %, on peut faire la différence suivante entre les régions :

Modulation inter-régionale du retrait et du regain de l'État

Situation	*Nombre*	*Régions*
Baisse supérieure à la moyenne	6	Bourgogne, Guadeloupe, Guyane, Ile-de-France, Martinique, PACA,
Baisse équivalente à la moyenne	3	Champagne-Ardenne, Languedoc-Roussillon, Midi-Pyrénées,
Baisse inférieure à la moyenne	5	Alsace, Aquitaine, Bretagne, Lorraine, Pays-de la-Loire
Croissance de +3% à +10%	4	Poitou-Charentes, Basse-Normandie, Centre, Franche-Comté
Croissance supérieure à 10%	6	Auvergne, Haute-Normandie, Limousin, Nord-Pas-de-Calais, Picardie, Rhône-Alpes

Il est désormais clair que l'évolution du soutien de l'État aux festivals ne s'opère pas de façon linéaire, mais différemment en fonction des régions. Six d'entre elles font les frais principaux

du retrait observé entre ces deux années. Elles correspondent à trois types : les territoires d'outre-mer, mais dont les enveloppes étaient limitées en envergure ; la Bourgogne, dont l'enveloppe est dans la moyenne française, et les deux principales régions festivalières de l'État : l'Ile-de-France et Provence-Alpes-Côte d'Azur. La chute est plus modeste en nombre de festivals soutenus : de 27 à 23 en PACA. Les baisses équivalentes à la moyenne sont le fait de deux régions moyennes et d'une autre, plus importante et festivalière : le Languedoc-Roussillon. Cette dernière présente la singularité d'une augmentation du nombre de festivals pour une baisse du soutien global. C'est une exception à la rationalisation d'ensemble.

Les régions qui, à l'opposé, voient leurs dotations augmenter sont de deux ordres : trois régions autour de la moyenne (Auvergne, Rhône-Alpes et Limousin) et quatre régions de faible tradition festivalière : Haute-Normandie, Nord-Pas-de-Calais et Picardie. Avec 10 régions sur 24 dont les dotations augmentent, on s'éloigne de la logique de retrait unilatéral consécutif à la DNO. Il convient d'apprécier l'évolution des stratégies de l'État de façon plus complexe. On peut tout de même remarquer que les grosses baisses se concentrent en grande partie sur Paris et le sud.

Si l'on apprécie la même évolution en fonction des domaines de spectacles, on remarque une même diversité : ce sont les festivals de théâtre qui sont les principales victimes de la baisse des crédits d'État (-72 %), mais il faut immédiatement apporter un correctif à ce chiffre par le fait que les « autres événements », au sein desquels se trouvent les festivals interdisciplinaires (dont désormais le festival d'Avignon) voient dans le même temps leur dotation augmenter de 172 %. Les festivals de musique (-31 %) et de musiques actuelles (-28 %) baissent de façon supérieure à

la moyenne [19]. Par contre, le soutien aux festivals de danse est pratiquement stable, voire croissant en part relative. En proportion, on peut donc constater un relatif maintien des ordres d'importance de chaque type de manifestation, par secteurs, avec un tassement du secteur « musique » (de 42 à 37 % du total des aides aux festivals), une importance légèrement accrue des secteurs « musiques actuelles » et danse, et une inversion complète entre festivals de théâtre et festivals pluridisciplinaires. Une telle inversion peut traduire une évolution de fond des programmations festivalières, mais on ne peut exclure qu'elle résulte, en partie aussi, d'effets de classement au sein de la DMDTS.

Pour conclure cet examen, on notera que le secteur de la musique est très typique des évolutions constatées. De grosses chutes de budgets (Champagne-Ardennes, Midi-Pyrénées, Languedoc-Roussillon, par exemple) voisinent avec des régions plus stables (Picardie, Alsace) et des hausses plus significatives dans huit régions, dont Poitou-Charentes, la Haute-Normandie et la région Centre. Du même coup, il est intéressant de rechercher ce qui explique la différence d'attitude d'une région à l'autre. Tout serait assez simple si les régions à forte baisse étaient en même temps celles où le nombre de manifestations était important. C'est la thèse du rééquilibrage (en volume ou en nombre). Or on constate qu'en dépit de baisses plus sensibles dans les régions du sud, la corrélation est loin d'être évidente. Pour illustrer ce phénomène de différenciation, on peut être tenté d'écouter les conseillers musique eux-mêmes quant à leur lecture de l'injonction ministérielle. On conservera à nos interlocuteurs l'anonymat, pour privilégier la variété des « lectures » de la DNO et de ses incidences sur l'attitude à avoir à l'égard des festivals. La plupart de ces derniers commencent ainsi leur analyse : « Nous devons appliquer la DNO à l'égard des festivals, et

nous le faisons rigoureusement ». Voici un échantillon des phrases qui suivent :

« Bien sûr, je me dois de conserver au moins un festival par département »

« J'ai dû supprimer le soutien à un certain nombre de manifestations. Souvent des petites, car… elles crient moins fort » ;

« À quelques exceptions près, je conserve uniquement celles qui sont en lien avec des structures pérennes sur le territoire » ;

« Je dois bien sûr tenir compte de la variable politique. Certaines annulations sont tout simplement impossibles » ;

« Je conserve certaines manifestations qui, sans être de grande envergure, méritent notre soutien car elles sont importantes sur un créneau très particulier de la création, ou d'un instrument » ;

« Dans une région dotée de beaucoup d'équipements à l'année, je n'ai plus beaucoup de marge de manœuvre pour le reste, dont les festivals font partie » ;

« Cette question des festivals est perçue de façon un peu caricaturale. On doit bien reconnaître que les festivals sont l'occasion de montrer des œuvres, voire de prendre certains risques que ne prennent pas toujours les directeurs de lieux dans leur programmation annuelle » ;

« On a gardé les initiatives structurantes : celles qui correspondent à un répertoire à soutenir ; celles qui sont des outils de création en tant que tels ; celles qui restent des outils de développement culturel, là où il n'y a pas d'offre culturelle permanente ».

« Je ne me suis retiré que là où je ne sentais pas qu'il y avait péril pour le festival en question ».

« Le critère est quand même celui de l'identité régionale ! Et je soutiens le festival… car il exprime pleinement cette identité »

« Nous ne finançons que les festivals qui sont en rapport avec la DNO : des événements d'envergure nationale ou internationale, avec un ancrage territorial et au moins une résidence ; bon, à côté, il y a aussi des considérations politiques qui font qu'on reste sur un festival qui ne remplit pourtant pas les critères… ».

Cette liste, fondamentalement hétérogène et contradictoire de critères de maintien (voire de regain) de l'État, exprime au fond toute la contingence territoriale de l'intervention du ministère aujourd'hui. La dialectique qui existe, au moins depuis la déconcentration des années 1990, entre les directives centrales et les capacités partenariales en région, est devenue source d'une tension de plus en plus vive. Elle est aussi au principe d'une plasticité de plus en plus grande des DRAC vis-à-vis de leur environnement politico-institutionnel local.

*

La diversité du partenariat festivalier est un signe de la place que ces événements ont acquise dans les politiques culturelles. La mobilisation des partenaires obéit à des causes qui sont propres à chacun, comme on l'a vu. L'exemple du ministère de la culture, dans la variété de ses régions, montre que les critères de soutien ne sont pas toujours aussi cohérents que les discours sembleraient l'indiquer. C'est aussi parce que le partenariat festivalier s'appuie sur un contexte où les logiques des uns et des autres s'entrecroisent constamment. Les festivals sont, d'une certaine manière, les médiateurs de ces relations entre collectivités publiques, mécènes, sociétés de droit et associations. De ces négociations découle une économie festivalière singulière, que nous allons maintenant décrypter.

TROISIÈME PARTIE

L'économie des festivals

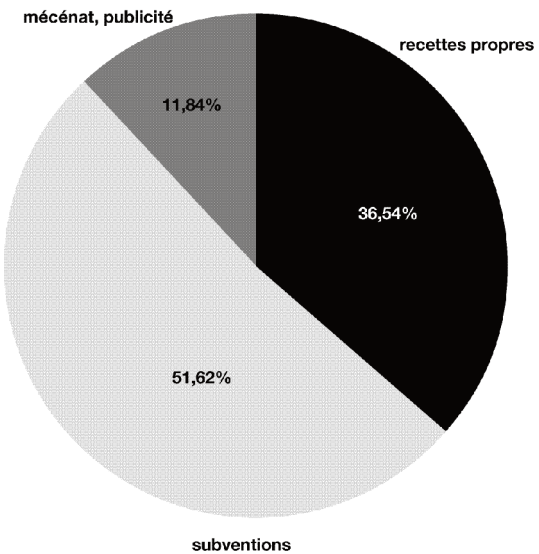
L'économie d'un festival renvoie à trois dimensions complémentaires, que nous avons choisies d'associer dans cette partie. La première est constituée des ressources et de leur utilisation. On trouvera ici matière à alimenter le débat sur le coût d'une manifestation, en distinguant la part respective des ressources propres, des subventions et du mécénat. On examinera ensuite la structure des dépenses, en traitant de la part des dépenses artistiques, techniques, administratives, de communication. Nous pourrons faire part des différences qui affectent éventuellement les festivals de musique et de danse, ainsi que mesurer certaines évolutions depuis 2002.

Mais le coût d'un festival a une dimension plus large que celle des équilibres budgétaires. Il renvoie aussi à l'emploi, que nous avons différencié en deux aspects : l'emploi artistique, qui concerne le nombre d'interprètes programmés ainsi que leur provenance ; l'emploi culturel, qui vise les différents acteurs de l'organisation festivalière, depuis les emplois permanents jusqu'aux techniciens intermittents en passant par la question du bénévolat. Nous pourrons ainsi dresser quelques portraits d'employeurs festivaliers.

Enfin, la question économique est celle des retombées. Nous l'aborderons sous l'angle des dépenses directes effectuées par un festival sur son territoire.

I. Les finances des festivals

Nous entamons ici une analyse exactement symétrique à la précédente, du point de vue des partenariats, en intégrant la dynamique propre des festivals, qu'il s'agisse de la structure de leurs recettes ou de leurs orientations en matière de dépenses. Nous allons suivre la même démarche que dans la partie précédente, en traitant d'abord les recettes, puis les dépenses (en volumes et en parts respectives), et enfin les principales évolutions qui marquent, pour 46 festivals, la comparaison des exercices 2002 et 2005. L'autre comparaison sera menée avec les festivals de danse de notre échantillon, sur la seule année 2005.



1. Les recettes

Les festivals de notre échantillon (sur 72 événements où ces données étaient disponibles) ont une structure moyenne où dominent les subventions (51,5 %) sur les recettes propres (36,5 %) et le mécénat et autres ressources (12 %). Pour les festivals de ***danse***, cette répartition est respectivement de 68,5 % pour les subventions, de 21 % pour les ressources propres et de 10,5 % pour le mécénat. Elle est donc nettement plus dépendante de l'appui des pouvoirs publics.

En volume total, cela représente, pour les festivals de musique, 21,5 millions de subventions, 15,2 millions de ressources propres, 4,9 millions de mécénat, soit un montant global de recettes de 41,6 millions d'euros. Naturellement, et compte tenu de la diversité qui frappe les festivals en termes de fréquentation et de partenariat, cette présentation est une moyenne qui dissimule des situations très différentes.

Côté *subventions*, en dehors du festival qui n'en perçoit aucune, le plus petit total de subventions se situe à hauteur de 15 000 euros et le plus important à plus de 2,5 millions d'euros. La moyenne s'établit à environ 300 000 euros, avec une médiane de 136 000 euros, bien inférieure. 2/3 des festivals sont compris entre 60 000 et 600 000 euros, ce qui est le signe d'un assez grand éparpillement en volume.

Volume de SUBVENTION	*Nombre de festivals*
Moins de 60 000 euros	18
De 60 000 à 120 000 euros	15
De 121 000 à 260 000 euros	17
De 261 000 à 1 000 000 euros	17
Plus de 1 000 000 euros	5

Pour le *mécénat*, 11 festivals n'en déclarent pas, le plus petit montant effectif étant de 1 400 euros, et le plus important 741 000. La moyenne s'établit à 68 000 euros, avec une médiane de 27 000 euros. C'est le plus petit écart entre moyenne et médiane, signe que les « gros consommateurs » de mécénat ne tirent pas autant l'ensemble vers le haut. Les trois quarts de l'échantillon sont compris entre 8 500 et 60 000 euros de mécénat.

Volume de MECENAT	*Nombre de festivals*
Moins de 60 000 euros	54
De 60 000 à 120 000 euros	8
De 121 000 à 260 000 euros	7
De 261 000 à 1 000 000 euros	3
Plus de 1 000 000 euros	0

On constate ici, avec des montants à chaque fois égaux pour définir les fourchettes, l'importance relative des subventions par rapport aux ressources propres et, surtout au mécénat. Mais le plus important est sans doute d'examiner la part respective que pèse, pour les festivals, chacune de ces sources de financement.

On peut ensuite répartir les festivals en fonction de la part respective, plus ou moins élevée, qu'ils consacrent à ces trois sources.

	Subvention	*Ressources propres*	*Mécénat*
Moins de 10%	2	6	32
De 10% à moins de 20%	2	11	19
De 20% à moins de 40%	14	33	20
De 40% à moins de 50%	9	11	1
De 50% à moins de 60%	17	5	0
De 60% à moins de 80%	20	4	0
Plus de 80%	8	2	0

La majorité des festivals dépend à plus de 50 % des subventions. 8 festivals en tirent la quasi-exclusivité de leurs ressources. Les 28 qui dépassent 60 % de subventions sont notamment de festivals très liés à une collectivité, et surtout un conseil régional ou général. Leur programmation déborde en général sur la saison et leur thématique est généralement assez vaste.

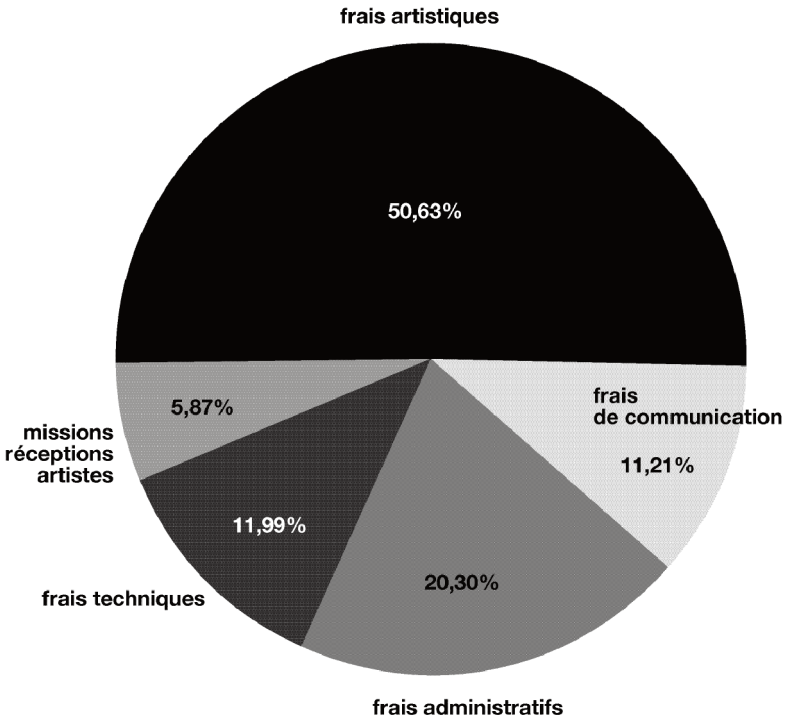
On voit sans surprise qu'aucun festival n'a une part supérieure à 50 % de ressources tirées du mécénat. Cependant, un nombre non négligeable de 20 festivals y tire autour du tiers de ses ressources. Les deux tiers d'entre eux en tirent moins de 20 %. Ceux qui ont une forte part relative de mécénat sont presque exclusivement des festivals urbains et purement estivaux, à l'identité très nettement affirmée (répertoire unique, repère clair, lieu fixe).

L'essentiel des festivals (55) se situe au-delà de 20 % de ressources propres, la moitié (36) en tirant plus du tiers de leur budget. 11 manifestations dégagent plus de 50 % de ressources propres. Ces derniers relèvent de deux catégories : de très gros festivals très médiatiques et de très petits.

Nous reviendrons plus loin sur des croisements plus précis pour dégager de grands types de festivals à partir de ces variables budgétaires.

2. Les dépenses

La structure des dépenses est plus fragmentée que celle des recettes. Cela est dû à notre propre mode de classification au sein du questionnaire. Le volume global de dépenses (42 millions) est légèrement supérieur à celui des recettes (41,6 millions). C'est la même chose pour nos dix festivals de ***danse*** (11,3 millions de dépenses contre 10,8 millions de recettes).



La part des dépenses qui domine nettement, avec plus de 50 %, est celle des dépenses artistiques. Cela représente 21 millions d'euros, soit près de 300 000 euros de frais artistiques par festival en moyenne. S'agissant de festivals qui, pour la plupart, démontrent un engagement ancien en faveur des musiques savantes, le fait ne saurait surprendre. On verra plus loin que cette part globale laisse apparaître des contrastes importants entre événements. Le deuxième poste en importance est celui des frais administratifs (20 %). Les frais techniques viennent en troisième rang (12 %), suivis de près par les dépenses de communication (11 %). Enfin, les charges de missions et réceptions (6 %) ferment la marche.

Pour les festivals de ***danse***, les parts respectives sont de 44,5 % pour les dépenses artistiques, 3,5 % pour les missions-réceptions d'artistes, 12,5 % pour les frais techniques, 19 % pour l'administration et 20 % pour la communication. Cette dernière est beaucoup plus importante que pour des festivals de musique, ce qui se conçoit s'agissant d'une discipline beaucoup plus récente dans le paysage festivalier et dans le spectacle vivant. La différence est presque totalement prise sur les dépenses artistiques, moins importantes en proportion que pour la musique.

Les *dépenses artistiques* vont d'un minimum de 5 600 euros à un maximum de 2,9 millions d'euros. La moyenne s'établit à près de 300 000 euros, contre une médiane de 121 000 euros. 50 % des festivals ont un volume de dépenses artistiques compris entre 57 000 et 215 000 euros. Pour les festivals de danse, la moyenne de dépenses artistiques est de 508 000 euros. Elle est fortement soutenue à la hausse par deux festivals : Biennale de Lyon et Montpellier-danse. Pour les festivals de musique, voici les différentes catégories de volumes de dépense.

Volume de DÉPENSES ARTISTIQUES	*Nombre de festivals*
Moins de 60 000 euros	17
De 60 000 à 120 000 euros	17
De 121 000 à 260 000 euros	21
De 261 000 à 1 000 000 euros	10
Plus de 1 000 000 euros	5

Les *dépenses administratives* varient de « aucune » pour 4 festivals (1 800 euros pour la plus petite dépense administrative effective) à 1,1 million d'euros pour les plus imposantes. La moyenne s'établit à 119 000 euros, contre une médiane de 39 000 euros. 50 % des festivals ont un volume de dépenses ad-

ministratives de 8 300 à 97 000 euros, ce qui représente une hétérogénéité relative plus forte que pour les dépenses artistiques.

Volume de DÉPENSES ADMINISTRATIVES	*Nombre de festivals*
Moins de 60 000 euros	44
De 60 000 à 120 000 euros	10
De 121 000 à 260 000 euros	6
De 261 000 à 1 000 000 euros	10
Plus de 1 000 000 euros	1

Pour les *dépenses techniques*, 5 festivals n'en déclarent aucune. On peut faire l'hypothèse qu'elles ont été intégrées dans les dépenses administratives, ou bien non budgétées. La plus petite dépense effective est de 500 euros, la plus importante de 574 000 euros. La moyenne s'établit à 70 000 euros, contre une médiane de 20 000. 50 % des festivals ont un volume de dépenses technique compris entre 7 100 et 73 000 euros, un écart de même nature que pour les dépenses administratives.

Volume de DÉPENSES TECHNIQUES	*Nombre de festivals*
Moins de 60 000 euros	51
De 60 000 à 120 000 euros	11
De 121 000 à 260 000 euros	3
De 261 000 à 1 000 000 euros	6
Plus de 1 000 000 euros	0

Tous les festivals ont un *budget de communication*. Le plus petit est de 4 000 euros et le plus gros de 490 000 euros. La moyenne s'établit à 65 000 euros, contre une médiane de 36 000. 50 % des festivals ont un volume de dépenses de communication compris entre 15 000 et 74 000 euros, ce qui montre une plus grande homogénéité des situations que pour les types précédents.

Volume de DÉPENSES de COMMUNICATIONS	*Nombre de festivals*
Moins de 60 000 euros	47
De 60 000 à 120 000 euros	13
De 121 000 à 260 000 euros	8
De 261 000 à 1 000 000 euros	2
Plus de 1 000 000 euros	0

Enfin les frais de mission et de réception sont les moins répandus : 11 festivals n'en déclarent pas, et une partie intègre donc ce type de frais au sein du budget administratif. La plus petite dépense effective est de 1 400 euros, la plus grosse de 289 000 euros. La moyenne s'établit à 34 000 euros, contre une médiane de 12 000 euros, ce qui indique une assez grande homogénéité pour ces dépenses.

Volume de DÉPENSES en MISSION-RECEPTION	*Nombre de festivals*
Moins de 60 000 euros	57
De 60 000 à 120 000 euros	8
De 121 000 à 260 000 euros	5
De 261 000 à 1 000 000 euros	1
Plus de 1 000 000 euros	0

Comme précédemment, il va sans dire que ces volumes n'indiquent en rien les différentiels de stratégies d'un festival à l'autre, tant l'envergure de ceux-ci est diverse. Il convient donc d'examiner la part relative que chaque dépense représente dans l'ensemble des dépenses.

	artistique	**administratif**	**technique**	**communication**	**missions**
Moins de 10%	1	27	46	20	37
De 10% à moins de 20%	0	17	20	36	26
De 20% à moins de 40%	15	24	5	15	8
De 40% à moins de 50%	20	2	0	0	0
De 50% à moins de 60%	13	1	0	0	0
De 60% à moins de 80%	22	0	0	0	0

Commençons par quelques précisions sur les comportements un peu « étranges » : la réponse de moins de 10 % de frais artistiques correspond à un festival qui a un taux anormalement élevé (33 %) de frais de missions-réception. On peut en déduire qu'il s'agit là d'une simple erreur d'imputation. Il en est de même pour les festivals qui ont de très gros frais administratifs qui, bien qu'ils soient dans la fourchette basse des frais artistiques (autour de 28 %) ont concentré ici l'essentiel de leurs frais techniques et de communication.

Le budget artistique est de très loin le plus important : il dépasse la moitié du total pour 50 % de l'échantillon. Les autres le situent à plus de 20 %, et fréquemment plus près de 35 % que de 20 %. On peut en déduire qu'un tiers de budget artistique constitue un seuil minimum partagé par l'ensemble des festivals de l'échantillon.

Le budget administratif est à l'exact opposé de ce dernier, avec plus du tiers des festivals qui n'y emploient pas 10 % de leurs dépenses totales. Le maximum partagé se situe aux alentours de 27 %.

Le budget technique est encore plus limité, avec les deux tiers des festivals qui n'y consacrent pas 10 % de leurs dépenses. Les autres dépassent rarement les 20 %. Le plafond partagé est de l'ordre de 27 % également.

Le budget de communication est plus présent que le précédent, avec un festival sur trois qui n'y consacre que 10 % ou moins. Un festival sur deux y consacre entre 10 % et 20 %. 9 festivals se distinguent par des taux supérieurs, tous compris sous la barre des 28 %, plafond partagé. Le festival qui atteint 28 % est un festival départemental qui se situe très en dessous de la moyenne pour les frais techniques et administratifs, avec une proportion très importante (60 %) de frais artistiques.

Enfin, le budget des missions et réceptions présente la même structure que les dépenses techniques. Les 9 festivals qui se dis-

tinguent par un pourcentage élevé (plus de 20 %) ont, sauf exception déjà mentionnée, un pourcentage à peine supérieur à 20 %.

Si les gros festivals de ***danse*** sont en même temps ceux qui ont une part de dépenses artistiques élevées, il n'en est pas de même pour ceux de musique. Là où les dépenses artistiques prédominent, on ne repère aucune caractéristique distinctive : ce sont des festivals estivaux ou non, urbains ou ruraux, de fort volume médiatique et de fréquentation, ou plus confidentiels sur ces deux aspects. Les festivals qui, à l'inverse, sont relativement parcimonieux pour ce même budget (en dehors de l'exception mentionnée) n'ont pas non plus de dominante particulière sur ces points. On peut en déduire que cette orientation, plus ou moins favorable à la part artistique des dépenses, résulte d'un choix stratégique.

Peut-on établir que l'intervention du ministère de la culture permet de repérer les festivals qui assument une part plus importante aux dépenses artistiques ? C'est du moins l'hypothèse qui découle des critères d'intervention des DRAC. En réalité, elle ne se vérifie guère, pour trois raisons. La première est que certains festivals, qui ont des taux très élevés de dépenses artistiques, ne sont pourtant aidés par « leur » DRAC. Onze festivals qui leur consacrent plus de 60 % du budget sont dans ce cas.

La deuxième raison est que l'aide de la DRAC se déclenche parfois en faveur de festivals qui ne font pas un tel choix en faveur de l'artistique. Dix festivals n'atteignent pas 40 % de budget artistique et bénéficient pourtant de subvention de l'État culturel. La troisième raison prend en compte la moyenne des taux de budget artistique des 35 festivals aidés par l'État : elle est, à 49,4 %, légèrement inférieure à la moyenne pour l'ensemble des festivals (51 %).

Si l'on examine maintenant les festivals très « communicants », en dehors du comportement général en ce sens des fes-

tivals de danse, on constate que leur point commun est d'être de petits festivals, en zone rurale et dont la programmation est exclusivement estivale. On peut faire l'hypothèse qu'il s'agit de construire une reconnaissance auprès de publics qui ne repèrent pas le lieu de façon idéale. On peut aussi remarquer qu'ils surinvestissent dans la communication au moment de la plus féroce concurrence entre festivals : l'été. Leurs dépenses artistiques, à deux cas près, sont inférieures à la moyenne générale. Quant aux festivals qui ont de gros frais administratifs (un tiers ou plus de leurs dépenses), ce sont surtout des festivals importants (plus de 400 000 euros de budget) à deux exceptions près. Par contre, ce sont tous des festivals aidés par le ministère de la culture. De là à y voir une corrélation…

3. Les budgets généraux et leur évolution

Rappelons que le budget moyen d'un festival est donc situé à 570 000 euros. Il est « idéalement » constitué comme suit.

Recettes	*Répartition*	*Dépenses*	*Répartition*
Subventions	51,5%	Artistiques	51%
		Techniques et réception	18%
Ressources propres	36,5%	Administration	20%
Mécénat	12,0%	Communication	11%
Total	0.49%	Total	1.00%

Par rapport à ce volume, dont on a déjà apprécié la variation en volumes et en répartition interne, il convient maintenant d'examiner la stratification dans l'ensemble de notre échantillon. Quels sont les différents ordres de volume budgétaire des festivals ? Nous allons l'apprécier par types de budgets, à partir des recettes. On aura noté une tendance globale, sur l'année

2005, à dépenser légèrement plus (0,8 %) que l'on reçoit en recettes. Il existe un certain nombre de gros festivals qui tirent la moyenne vers le haut. La médiane est en effet située à 260 000 euros. Voici comment se répartissent les différentes classes de festival.

Festivals	*Nombre*	*% de l'effectif*
Moins de 150 000 euros	22	30%
De 151 000 à 300 000 euros	17	23%
De 301 000 à 450 000 euros	14	19%
De 451 000 à 1 million d'euros	10	14%
Plus de 1 million d'euros	10	14%

Entre 2002 et 2005, nous n'avons pu comparer qu'un nombre limité de variables, pour un nombre également limité (46) de festivals.

La comparaison des recettes montre une croissance globale de 15,5 %. Elle est plus soutenue pour le mécénat (+ 22,5 %) et les subventions (+ 17 %), et plus limitée pour les recettes propres (+ 7 %). Cette évolution cache d'importantes disparités entre festivals :

29 festivals progressent en ressources propres tandis que 17 en perdent ;

26 festivals progressent en mécénat, tandis que 18 en perdent (2 n'en ont pas) ;

37 festivals progressent en subventions, tandis que 9 en perdent.

En ce qui concerne les dépenses, l'augmentation globale est de 19 %. La comparaison plus détaillée entre 2002 et 2005 est un peu biaisée par le fait que l'occurrence « frais de mission et réception » n'existait pas initialement. Si l'on isole ce volume (ce qui est peu satisfaisant), on peut constater une évolution

inégalement répartie. L'augmentation des dépenses artistiques est de 9,5 % en moyenne. Les dépenses administratives, deuxième poste, croissent de 20,5 %, autant que les dépenses de communication (20,2 %). L'augmentation des frais techniques (58 %) est hors norme, sans que nous puissions avancer une explication à ce sujet. Quelques festivals ont à cet égard des augmentations très brutales, ce qui laisse penser (tout simplement) à l'effet d'une meilleure ventilation des dépenses par l'organisation du festival. La part des frais non affectés (les dépenses orphelines de mission et réception) représentant 5 % du total en 2006, on est bien en présence d'une croissance inégale des dépenses, plutôt inférieure en matière artistique.

Ces augmentations sont, comme pour les recettes, inégales selon les festivals.

– 23 festivals augmentent leurs dépenses artistiques, contre 23 qui les diminuent ;

– 23 festivals augmentent leurs dépenses administratives, contre 23 qui les diminuent ;

– 21 festivals augmentent leurs dépenses en communication, contre 25 qui les diminuent.

On peut enfin se faire une idée de la structure inter-régionale de ces évolutions, en observant les graphiques géostratifiés.

II. L'emploi artistique et culturel des festivals

La manière dont les festivals sont des acteurs de l'emploi culturel en France pourrait à elle seule soulever plusieurs pistes de recherche. L'analyse des filières d'emploi concernées, leur lien avec la formation, l'évolution qu'ils traduisent de l'engagement des opérateurs à l'égard des artistes ont été abordés dans nos entretiens. On mentionnera au passage le rôle que peuvent jouer les fonds européens pour la formation mais aussi pour l'amélioration des entrées de carrière. Nous l'avons déjà évoqué

dans notre partie consacrée au partenariat. C'est aussi le rôle des *masterclasses*, que nous évoquerons dans une partie suivante. En ce qui concerne les filières et niveaux d'emploi, on a pareillement insisté sur le rôle d'incitation que jouaient les sociétés de droit dans leur intervention, sélective, aux côtés de certains festivals.

La question de l'emploi, qui traverse bien des politiques publiques aujourd'hui, pourrait également figurer au rang de critères d'intervention des pouvoirs régionaux. Certains y font explicitement référence à l'heure d'établir un diagnostic sur leur réalité territoriale, et de définir les modalités de soutien qu'ils pourraient mettre en place à terme.

Plusieurs pistes sont simultanément lancées. Elles reposent parfois sur une évaluation assez critique de la réalité globale des festivals, comme en témoignent, à des degrés divers, les trois citations qui suivent.

« En observant comparativement les dossiers de la fin des années 1980, je me suis rendu compte qu'il y a aujourd'hui une incroyable chute des salaires aux artistes, qui sont parfois divisés par deux. On assiste à une réelle précarisation des artistes. »

Benjamin Sauzay, ADAMI.

« On note une concurrence accrue entre manifestations qui peut causer une baisse de la fréquentation. Il n'y a plus un seul territoire qui n'ait son événement. Certes on accuse la météo, le mondial de football… comme toujours. Mais il faut réfléchir à plus long terme. Pour certains festivals, la baisse de la fréquentation se traduit par des déficits, et du coup il y a un problème : les petits ne paient pas les artistes, la demande est insuffisante… »

Sylvie Robert, vice-présidente à la culture, Région Bretagne

« Pour le festival Les Méditerranéennes d'Argelès, en musiques actuelles, nous mettons cela dans la perspective de l'Eurorégion. Cela peut représenter un plus pour la professionnalisation des mu-

siciens, dans un secteur qui manque cruellement de structures. Il s'agit de tisser, à partir de là, un réseau de relations entre Toulouse, Montpellier et Barcelone, aux côtés d'un opérateur parisien : c'est intéressant comme perspective. »

Fabrice Manuel, directeur de la culture, Région Languedoc-Roussillon.

Notre ambition, dans cet ouvrage, est nécessairement limitée à quelques aspects de la question. Nous allons ici principalement traduire la dynamique d'emploi qui résulte des festivals, en nous intéressant à deux grandes catégories de questions. La première est celle des artistes, et notamment des interprètes français et étrangers, à laquelle nous avons voulu ajouter une estimation des incidences des festivals en matière d'emploi d'artistes de la région de rayonnement du festival. La seconde question est celle des différentes catégories d'emploi qu'un festival permet de mobiliser, des permanents aux bénévoles en passant par les différents types d'emploi culturel : stagiaires, saisonniers, intermittents, mise à disposition… Autant que faire se peut, nous tenterons une comparaison de ces dynamiques entre 2002 et 2005, ainsi qu'avec les festivals de danse.

1. L'emploi des artistes interprètes professionnels français et étrangers

En 2005, notre observation a pu s'établir sur 67 festivals de musique et 10 festivals de ***danse***, qui emploient un total de 18 011 interprètes, soit 234 artistes en moyenne. Les premiers affichent un total de 15 091, dont presque les deux tiers sont français. Les festivals de danse sont légèrement moins franco-centrés (58 % de compagnies françaises, 58 % d'interprètes français). 22 festivals de musique et 3 de ***danse*** emploient plus d'artistes étrangers que de français ; ce sont aussi bien de gros employeurs que des petits.

Un festival de musique emploie en moyenne 225 artistes, dont 147 Français et 78 étrangers. La médiane est plus basse, et s'établit à 99 artistes, dont 77 Français et 22 étrangers. Le plus petit employeur d'artistes interprètes professionnels en déclare 6 (deux Français et quatre étrangers), le plus grand 1550 (1400 Français et 150 étrangers). Quant aux festivals de danse, ils emploient plus d'artistes en moyenne (292), dont 166 Français et 126 étrangers. Cela tient à la moindre présence de spectacles à plateau réduit, de solistes ou duettistes, en danse qu'en musique.

On se doute à ce sujet que le format du festival, son ouverture à certaines musiques symphoniques, par exemple, rendent difficilement comparables les événements entre eux. C'est pourquoi on doit classer les festivals, de ce point de vue, en quelques catégories distinctes.

Niveau d'emploi d'interprètes	*Nombre de festivals*
Moins de 50	17
De 51 à 100	15
De 101 à 225	13
De 226 à 500	15
Plus de 500	7

Quelle est l'évolution de l'emploi des interprètes entre 2002 et 2005 ? La comparaison dans le temps est délicate, dans la mesure où nous ne pouvons nous appuyer sur plusieurs années consécutives. Cela est également lié au fait que nous ne pouvons travailler que sur un nombre limité de 42 festivals qui nous ont fourni les mêmes données sur les deux années de référence. Quoiqu'il en soit, il n'est pas inutile de mesurer cette évolution, d'autant plus que la moyenne 2005 d'interprètes (227) est très proche de la moyenne globale sur 67 festivals. On peut donc en

déduire une tendance plus générale pour les festivals de notre échantillon.

L'évolution globale du nombre d'interprètes professionnels est fortement positive. On passe de 8 468 à 9 563 artistes, soit une croissance de 13 %. Celle-ci s'opère presque exclusivement en faveur des interprètes français. Cependant, cette croissance n'est pas générale. 12 festivals connaissent une baisse du nombre d'interprètes (dont 3 très forte). 6 sont stables et 24 enregistrent une hausse, très forte pour 8 festivals.

Il convient d'interpréter ces chiffres avec prudence, dans la mesure où les années de références, espacées, ne peuvent nécessairement prendre en compte la spécificité d'une version. Par exemple, si 2002 s'est traduite par la présence de plusieurs ensembles symphoniques (exemple du festival de Besançon et son concours de jeunes chefs d'orchestres, biennal), on ne retrouve pas toujours les mêmes choix trois ans plus tard. Il en est de même pour des choix impliquant, une année deux ou plusieurs chœurs professionnels, des *big band* pour le jazz…

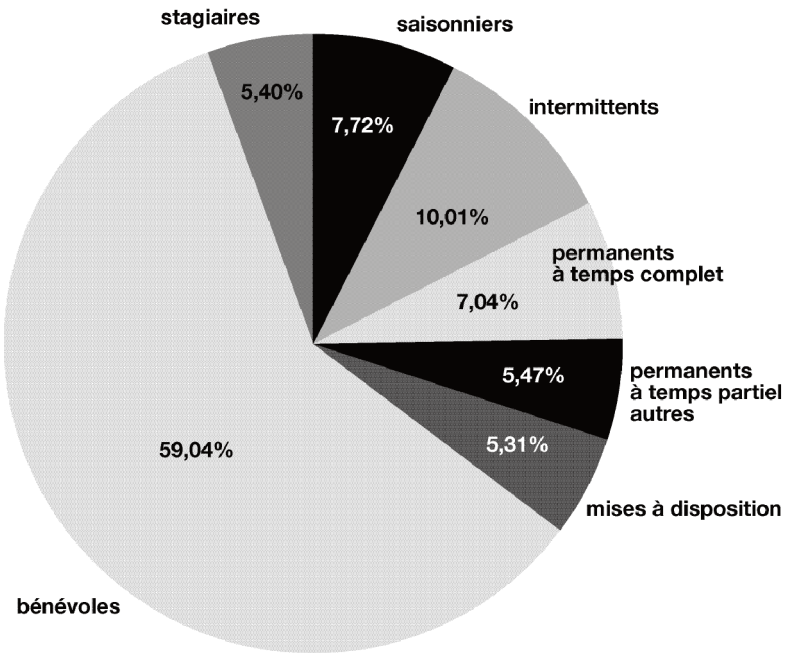
Dans ce domaine, les fortes baisses concernent plutôt des festivals modestes à moyens en niveau d'emploi. Les fortes hausses concernent des festivals de moyens à haut en niveau d'emploi.

Quant à la question des *interprètes issus de la région* de rayonnement du festival, nous ne nous y attarderons pas longtemps. La relation entre artistes et territoire est une question trop sérieuse pour être examinée par quelques chiffres. Elle est au cœur d'une opposition schématique entre la démarche d'excellence/exception, qu'on peut revendiquer pour un festival et qui l'éloigne de tout principe « terroriste », et l'aspiration à un ancrage territorial de la diffusion, du spectacle, qui le rapproche de son rayon spatial d'action. Quant à la bonne dialectique entre ces deux sens contraires, elle demeure un très bon sujet de réflexion et de débat.

Pour 65 festivals qui ont répondu à cette question, 2014 artistes sont des « régionaux ». Cela représente 31 artistes en moyenne (sur une moyenne générale de 227, soit 13,5 % des artistes). La médiane étant à 10 artistes « régionaux », on peut donc faire l'hypothèse que quelques festivals ont une pratique très supérieure en ce domaine. Naturellement, cette question a à voir avec la structure très parisienne de la consécration artistique, un cas très particulier par rapport à ce qui se passe dans des pays comme l'Espagne, l'Italie ou l'Allemagne. Du même coup, les festivals très « régionaux » sont en majorité de la région parisienne. Mais il n'est pas inintéressant de constater que deux festivals de régions autres que l'Ile-de-France se trouvent en tête à ce sujet. Ce sont de très gros festivals. À l'opposé, 17 festivals déclarent ne programmer aucun artiste de la région de rayonnement.

Nombre d'artistes « régionaux »	*Nombre de festivals*
Aucun	17
De 1 à 10	20
De 11 à 30	12
De 31 à 50	9
Plus de 50	10

2. Les emplois culturels



Il est bien sûr toujours délicat de séparer emplois artistiques et culturels. Ici, nous analysons la présence auprès des festivals des différentes catégories d'emplois qui, pour être culturels, relèvent de types (techniciens, administrateurs, animateurs, etc.) et de statuts (permanents, intermittents, stagiaires, bénévoles…) différents. Ils traduisent dans leur ensemble une dynamique d'emploi variable d'un événement à l'autre.

On voit que la structure générale de l'emploi culturel des festivals donne, encore aujourd'hui, la part belle aux bénévoles (59 % de l'emploi concerné). Un festival moyen est à l'image de l'organisation des pompiers : pour éteindre le feu, le seul

concours des professionnels ne suffit pas ; en musique, pour le mettre non plus. Les intermittents (hors interprètes) constituent le deuxième bataillon (10 %), suivis des saisonniers (7,7 %) des permanents (7 %), stagiaires (5,4 %) personnels mis à disposition (5,3 %) et autres (5,5 %).

Les festivals de ***danse*** présentent ici une véritable originalité. La première catégorie en importance est celle des intermittents (29 %), suivis par les emplois saisonniers (26 %). Les personnels mis à disposition arrivent en troisième position (18 %), mais c'est à la faveur d'un seul festival qui bénéficie du concours des personnels techniques des lieux de spectacle où se produit le festival. Les permanents (9 %) sont un peu plus présents que dans les festivals de musique, devant les stagiaires (8 %) et les autres personnels (6 %). L'autre véritable originalité se situe dans la grande modestie de la présence des bénévoles (4 %). On peut en partie l'expliquer par la relative jeunesse de ces festivals et les origines de leur création et par les choix effectués à cet égard par leurs responsables. La jeunesse des festivals de danse et les ressorts de leur création les situent au cœur de la période de professionnalisation des politiques culturelles. On peut également indiquer que le recours plus fréquent à des salles équipées ainsi qu'à des technologies scéniques spécifiques impose l'existence d'un personnel qualifié.

Ce n'est pas dire que les acteurs individuels ne sont pas, comme pour un festival de musique né au cours de l'après-guerre, des clefs pour comprendre leur genèse. C'est situer celle-ci dans un contexte de reflux de l'action militante, socio-culturelle ou artistique, qui a porté bien des festivals musicaux sur les fonts baptismaux. La base sociologique des festivals naissant après les années 1984-1985 n'est plus la même que celle qui ont alors déjà plus de dix ans. Bien sûr, cette hypothèse mériterait d'être creusée plus qualitativement. Naturellement, cela n'implique aucune prise de position quant au fait que le béné-

volat soit une forme dépassée, ou susceptible de renouveau. Nous constatons simplement que 6 des 10 festivals de danse concernés l'excluent totalement.

Cet ensemble très varié représente 5 125 emplois pour 82 festivals décomptés, soit 62 emplois par festival : 59 pour ceux de musique, 85 pour ceux de danse. On se doute qu'une telle moyenne cache d'importantes distorsions entre festivals.

En ne prenant en compte que les festivals de musique, on peut considérer six familles de festivals, à partir de leur volume total d'emploi culturel.

Volume d'emploi culturel	Nombre de festivals
Moins de 10 emplois	7
De 10 à 20 emplois	18
De 21 à 30 emplois	16
De 31 à 50 emplois	13
De 51 à 100 emplois	10
Plus de 100	9
Total	73

Cette distinction en familles reste assez imprécise. Par exemple, elle mêle des festivals qui, pour être de gros employeurs, ont massivement recours aux bénévoles et ceux qui l'excluent de leurs pratiques. Examinons maintenant ces emplois catégorie par catégorie.

Les bénévoles devraient être en moyenne 34 par festival de musique. Voici quelles sont les répartitions réelles :

Emploi des BENEVOLES	*Nombre de festivals*
Aucun	15
De 1 à 10	17
De 11 à 20	19
De 21 à 50	13
Plus de 50	9

On voit bien qu'il existe trois religions distinctes au sujet des bénévoles. Celle qui considère qu'il s'agit d'un modèle illégitime pour un festival poursuivant des fins artistiques professionnelles ; celle qui considère qu'il ne peut s'agir là que d'une force d'appoint, même si elle peut-être numériquement importante ; celle, enfin, qui voit dans le bénévolat, par principe ou faute de mieux, l'essentiel des forces vives d'un tel événement. Un festival comme Jazz in Marciac, qui emploie 750 bénévoles, est dans ce dernier cas. Le premier est plutôt typique de gros festivals urbains (Orange, Montpellier, Bordeaux, par exemple). Nous affinerons ce commentaire plus loin, à propos de la part du bénévolat dans l'emploi culturel festivalier.

Emploi des INTERMITTENTS	*Nombre de festivals*
Aucun	36
De 1 à 5	26
De 6 à 20	6
Plus de 20	4

Les intermittents sont 6 par festival en moyenne. Leur répartition est tout aussi hétérogène.

Il est évident ici que le recours à ce statut (pour les techniciens notamment) est très variable. Les quelques festivals qui en emploient plus de 20 (soit respectivement 20, 55, 60 et 125) sont naturellement les plus gros festivals de l'échantillon, et comptent parmi ceux qui n'ont pas recours au bénévolat, notamment en fonction de l'envergure des spectacles programmés.

Emploi des INTERMITTENTS	*Nombre de festivals*
Aucun	36
De 1 à 5	26
De 6 à 20	6
Plus de 20	4

Si la moyenne est d'un peu plus de 4 permanents par festivals, la médiane (1 seulement) montre là encore les écarts qui existent entre familles de manifestation. 50 % des festivals comptent moins de 5 permanents. 37 % n'en ont aucun. Deux festivals (respectivement 47 et 72 permanents) dénaturent totalement la moyenne. Si l'on ajoute les emplois permanents à temps partiel à ces derniers, on ajoute 1 salarié en moyenne à ces totaux, sans vraiment modifier la nature de résultats.

Emploi des PERMANENTS TC	*Nombre de festivals*
Aucun	27
De 1 à 3	27
De 4 à 10	13
Plus de 10	6

Les emplois saisonniers sont en moyenne de 4,5 par festival. Mais on voit bien qu'il s'agit d'une pratique minoritaire. 43 n'y ont pas recours, 7 n'en emploient qu'un seul. À l'opposé, les gros consommateurs de saisonniers emploient respectivement 30, 45, 50 et 75 saisonniers, que l'on a ici distingués des permanents à temps partiel. Ils tirent la moyenne vers le haut, de manière encore plus forte que pour les emplois permanents ou intermittents.

Emploi des SAISONNIERS	*Nombre de festivals*
Aucun	43
De 1 à 3	10
De 4 à 10	13
Plus de 10	7

Le recours aux stagiaires est une modalité particulièrement sensible à l'heure actuelle, dans la mesure où il est mécaniquement encouragé par l'augmentation sidérale du nombre de masters en gestion, animation, politique, management… culturels, en même temps qu'il alimente le soupçon d'un salariat au rabais ou d'un bénévolat de luxe. En moyenne, les festivals y ont recours pour 3 emplois. Les gros consommateurs de stagiaires sont parfois aussi ceux qui ont un fort recours aux bénévoles.

Les familles de festivals, à partir de ces différentes variables, peuvent être distinguées en quatre. Le critère retenu pour faire partie de la famille est de compter plus d'emploi que la moyenne dans la catégorie.

Emploi des STAGIAIRES	*Nombre de festivals*
Aucun	30
De 1 à 3	32
De 4 à 10	10
Plus de 10	1

Le total de festival est supérieur à 100, puisqu'un festival peut faire partie de plusieurs familles. 10 combinaisons se dégagent :

Familles de festivals	*Caractéristique*	*Nombre de festivals*
Les « bénévolistes »	Plus de 60% d'emploi bénévole	38
Les « intermittentistes »	Plus de 10% d'emploi intermittent	16
Les « permanentistes »	Plus de 8 % d'emplois permanents (temps complet et partiel)	27
Les « autristes »	Plus de 22% d' « autres emplois »	34

* pour cette famille, nous avons regroupé les emplois : saisonnier, stagiaire, mise à disposition et autres

On voit donc plus clairement les différents types de festivals en fonction de la structure de leur emploi dominant. Un peu plus de la moitié des festivals correspond à une dominante « pure » : « bénévoliste », « permanentiste », « intermittentiste » ou « autriste ». Les festivals « de bénévoles » sont de loin les plus nombreux dans cette catégorie (22 sur 38).

Les combinaisons les plus fréquentes sont celles qui associent un festival à fort taux de bénévoles et, en même temps, de permanents, ou d'emplois « autres » ; on trouve aussi la combinaison entre permanents et « autres ». Par contre, il est rare qu'un festival soit très bénévoliste et ait en même temps un fort taux d'intermittents. Il est de même assez rare qu'on ait la combinaison « permanents-intermittents ».

L'évolution de l'emploi culturel, entre 2002 et 2005, n'a été possible à prendre en compte que pour 32 festivals, ce qui prive naturellement l'exercice d'une partie de sa pertinence, même si ce sous-échantillon est assez représentatif. Nous ne pouvons présenter de chiffres globaux non plus, car certains défauts évidents de remplissage des questionnaires en 2002 mettent en lumière des flottements entre les catégories d'intermittent, de stagiaire, de saisonnier, etc. Pour autant, deux catégories semblent, à l'examen des fichiers, à l'abri de ce type de biais : les emplois permanents et les bénévoles. C'est donc sur eux et eux

seuls que nous allons analyser l'évolution de l'emploi culturel festivalier.

Le nombre total d'emplois permanents a augmenté de 15,5 % entre les deux saisons. Cette croissance est, une fois n'est pas coutume, presque générale. Seul un (petit) festival perd des emplois de manière nette. Deux autres, petits également, perdent des emplois permanents, mais les compensent par autant d'emplois à temps partiel (ce qui est une autre forme de recul). On trouve enfin peu d'évolution brutale de l'emploi de permanents, la tendance étant plutôt à la stabilité (pour le tiers de ces festivals) ou à l'évolution incrémentale (pour la moitié).

Le nombre de bénévoles augmente également, et de manière encore plus soutenue : + 20,4 %. Mais 8 festivals connaissent une baisse du nombre de bénévoles, dont 3 aboutissent à la suppression du bénévolat. En sens inverse, 12 festivals connaissent une augmentation du nombre de bénévoles. Pour deux d'entre eux, le bénévolat est une nouveauté. Les autres festivals (12) sont stables, soit en absence de bénévoles, soit en recours plus ou moins important à ces derniers.

Ces deux chiffres donnent une idée de la tendance à la structuration professionnelle des festivals, mais également de son accompagnement par le maintien, voire le renouveau du bénévolat. Les festivals dont l'augmentation des permanents est la plus importante ne sont pas pour autant marqués par le recul du nombre de bénévoles. Il n'y a donc pas de rapport de résorption ou de substitution entre ces deux catégories d'emploi.

En tout état de cause, l'engagement vers une professionnalisation de l'activité festivalière semble être l'un des enjeux majeurs des manifestations enquêtées. Qu'il s'agisse d'une professionnalisation « sous contrainte », comme dans le cas de la transformation en emplois permanents des emplois-jeunes, ou d'une orientation stratégique de confortation organisationnelle, elle est plus que jamais à l'ordre du jour. Pour les 27 fes-

tivals qui ne s'appuient aujourd'hui que sur un bénévolat, lui-même souvent en voie d'essoufflement, l'enjeu est parfois vital. La question de l'emploi est évidemment interdépendante avec les autres dimensions de l'activité festivalière. Il est ainsi du partenariat, car les enjeux d'emploi culturel sont un thème croissant des négociations entre festivals, collectivités territoriales et État. Il en est de même des retombées économiques, qui s'inscrivent pleinement aussi dans le cadre de telles négociations : l'emploi artistique et culturel est en effet, au-delà de tout débat sur le calcul des retombées économiques des festivals, l'une des principales valeurs ajoutées de l'activité festivalière.

III. Les retombées économiques des festivals

La question des retombées ou de l'impact économique des festivals a défrayé la chronique il y a quelques années, quant au bien fondé de ce type d'évaluation, au nom des relations épidermiques entre économie et culture. Les démonstrations, le plus souvent très élogieuses, des effets induits d'un événement sur un territoire font toujours l'objet de débats sur les méthodes de calcul des retombées (enquête par sondage auprès des festivaliers, estimation à partir des retraits dans les distributeurs automatiques de billets) et les biais qu'elles peuvent comporter (Nicolas 2006). Nous avons affirmé plus haut, à propos des retombées en termes d'emploi, que la justification de la culture et des arts par l'économie ne pouvait être que subsidiaire et prudente. Subsidiaire parce qu'il demeure, au nom de l'exception culturelle, un coût de la culture qu'il convient d'assumer ou de discuter comme tel, et non à partir d'une finalité « extrinsèque » (Bonet et Négrier 2003). Prudente, parce qu'au jeu des seules justifications économiques, la culture pourrait très bien se voir préférer d'autres initiatives ou produits non culturels aux « rendements » plus élevés. Au-delà de ces principes, l'analyse des re-

tombées peut désormais, en France et ailleurs, s'appuyer sur quelques exemples. On peut faire ici référence à deux études assez récentes qui, à l'échelle d'une région, ont tenté de cerner les retombées économiques des festivals.

La première se situe en France, dans la région Midi-Pyrénées. Elle a été confiée au cabinet Les Nouveaux Armateurs par le conseil régional (Nouveaux Armateurs 2004) et concerne l'ensemble des 119 festivals subventionnés par la région, tous domaines confondus. Le mode de calcul des retombées part des dépenses journalières effectuées par les spectateurs (en fonction du taux de spectateurs extérieurs à l'agglomération et de la durée de leurs séjours), et aboutit à un total de 53 millions d'euros de retombées, pour 24 millions d'euros de budgets cumulés des 119 événements. Cela représente donc une retombée économique de 445 000 € par festival, ou un effet multiplicateur (à partir du budget du festival) de 2,2. L'étude n'analyse pas les retombées que nous qualifions ici de « directes » au sens étroit du terme, soit le total des dépenses effectuées par un festival sur son territoire. Elle conclut, en revanche, sur un effet multiplicateur massif des subventions publiques sur l'économie locale : un euro de subvention publique engendrerait 10 euros de retombées, avec une corrélation entre la taille du festival et le taux de retombées constaté.

La seconde étude se situe en Angleterre, dans la région de l'East-Midlands, et a été confiée, par le Arts Council England, à Christopher Maughan et Franco Bianchini, de la De Montfort University de Leicester (Maughan & Bianchini 2004). L'analyse se base sur un échantillon de 11 festivals, dont beaucoup sont pluridisciplinaires. Elle distingue l'impact économique occasionné par les dépenses effectuées localement par la structure du festival de celui tiré des dépenses des festivaliers. L'impact économique direct est évalué à 57,7 % des dépenses totales [21]. L'impact économique indirect atteint un effet multiplicateur de

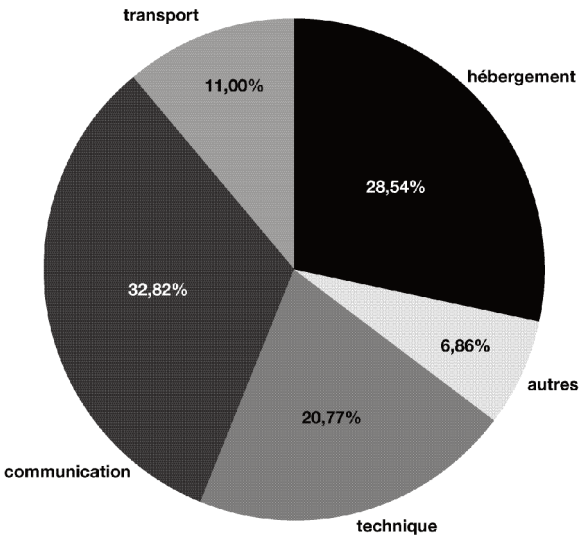
4,2. Le ratio subventions publiques/impact économique indirect est, comme pour l'étude en Midi-Pyrénées, de 1 à 10.

La convergence des ratios ne doit pas laisser penser qu'il existe en l'espèce une sorte de loi générale de l'impact festivalier. L'incertitude sur les protocoles précis de recherche incite à rester assez prudent quant à la crédibilité de cet impact de 1 à 10. Il peut manifestement avoir sous-estimé, voire ignoré un certain nombre de dépenses hors subventions assumées par les pouvoirs publics, notamment en matière de sécurité, de bâtiment, d'aides en nature, etc. À ce sujet, nous renvoyons le lecteur à la déjà citée et très utile synthèse effectuée par Yann Nicolas, qui tient lieu de véritable vaccin contre toute dérive dans l'évaluation des retombées directes et indirectes. Notre point de vue sur celles-ci est limité à l'analyse des dépenses que les festivals effectuent sur leur territoire. La notion de « territoire » n'a pas été définie plus avant. Nous avons laissé aux interlocuteurs le soin de considérer eux-mêmes les limites de ce territoire. Nous avons décomposé les types de dépenses qui étaient, en totalité ou en partie, effectuées sur place : hébergement, transport, communication, technique et « autres dépenses ».

Dans cette partie, nous allons d'abord présenter les volumes globaux que ces totalisations représentent, ainsi que leur origine, à partir de ces cinq sources possibles. Nous l'apprécierons ensuite source par source, en fonction des différences existant entre festivals. Nous présenterons ensuite la part que ces retombées représentent par rapport aux budgets des festivals, pour identifier, en quelque sorte, ce que les festivals « rendent » à leur territoire. Ce rendement (ou retour) sera enfin examiné comparativement entre 2002 et 2005, pour les festivals pour lesquels ce calcul est possible.

1. Les retombées économiques : analyse globale et part des différentes sources

Les 63 festivals qui nous ont répondu sur ce point totalisent 7,7 millions d'euros de retombées directes sur leur territoire, par l'acquisition des biens et services correspondant aux cinq sources : hébergement, transport, communication, technique et « autres ». Cela représente 122 000 euros par festival en moyenne.



Ce sont les dépenses de communication qui viennent en tête (32,8 % du total), suivis des dépenses d'hébergement (28,5 %). Légèrement en retrait figurent les dépenses à caractère technique (20,8 %) puis, loin derrière, les dépenses de transport (11 %) et « autres » (6,9 %).

Les retombées économiques directes ne dérogent pas à la règle de la diversité des festivals de notre échantillon. Si la moyenne est de 122 000 euros, la médiane est plus basse (64 000 euros). Pour regrouper 50 % des événements, sur ce point, il faut définir une fourchette allant de 23 800 à 148 000 euros.

Pour les 9 festivals de ***danse*** ayant répondu à cette question, les retombées représentent un total de 2,8 millions d'euros, soit une moyenne (310 000 euros par festival) très supérieure à celle des festivals de musique. En part relative, c'est également la communication qui est en tête (28 %), suivie des dépenses techniques (27 %) et des hébergements (26 %). Les dépenses de transport et autres dépenses font jeu égal avec respectivement 9 % et 8 % du total des retombées économiques.

Huit festivals de musique ne déclarent aucune retombée directe [22]. La plus petite effective est de 1 168 euros. La plus élevée est de 1 million d'euros. On peut distinguer les groupes de festivals comme suit.

Retombées directes totales	*Nombre de festivals*
Moins de 20 000 euros	12
De 21 000 à 50 000 euros	16
De 51 000 à 100 000 euros	13
De 101 000 à 150 000 euros	7
De 151 000 à 300 000 euros	9
Plus de 300 000 euros	6

On voit clairement que les 15 festivals qui sont au-dessus de la moyenne ont un rôle moteur, et un peu artificiel pour l'ensemble des festivals. Les grosses retombées économiques sont évidemment le fait de festivals aux ressources elles-mêmes importantes, même si, nous le verrons, l'adéquation entre niveau de budget et niveau de retombée n'est pas automatique. Une observation assez rapide des différentes sources ne montre pas

de réelles variations de cette règle de la diversité des situations festivalières, et de l'importance relative des gros festivals. Un festival produit en moyenne 40 000 euros de retombées en communication (achats de supports, dépenses de fabrication de matériel promotionnel, etc.), avec une médiane de 17 500 euros. Le score le plus élevé est de 405 800 euros.

Il génère en moyenne 34 900 euros de retombées en hébergement (hôtellerie, restauration, etc.), avec une médiane de 13 700. Le score le plus élevé est de 293 000 euros.

Les retombées de caractère technique sont en moyenne de 25 400 euros par festival, avec une médiane de 8 800. L'écart est plus élevé, et les grosses machines festivalières ont ici une importance relative encore plus forte. Le score le plus élevé est de 244 000 euros.

Les retombées liées aux transports sont en moyenne de 13 500 euros, avec une médiane de 5 000. Là aussi, l'écart est plus grand. Cela est notamment dû au fait que 8 festivals n'en déclarent aucune. Le score le plus élevé est de 143 000 euros.

Enfin, les « autres » retombées sont en moyenne de 8 400 euros (médiane à 150 euros). 30 festivals n'en déclarent pas. Le plus gros score est de 95 000 euros. On range alors dans ces retombées les dépenses en matière de frais de courrier, d'assurances, etc.

2. Les retombées économiques directes et les budgets des festivals

Peut-on tracer une équivalence entre le niveau des retombées économiques et les budgets dont disposent les festivals ? Nous avons vu que les têtes de listes, sur les différents types de retombées, étaient systématiquement de gros festivals (en termes de budget, de nombre de concerts, de fréquentation notamment). La réponse à cette question n'est pourtant pas évidente. Il est possible que les festivals aient une attitude plus ou moins systé-

matique d'achat de leurs biens et services sur place. Cela dépend bien sûr de la nature de ces biens. Mais, par exemple, le choix d'assumer directement, en partenariat avec une agence locale, le coût des transports ou bien de procéder au remboursement des frais que les artistes, par exemple, auraient engagés ailleurs pour se déplacer, ce choix a des conséquences directes en termes de retombées. Ce n'est qu'un exemple parmi d'autres de la marge qui peut exister entre les mains d'un festival, et de la non-automaticité du rapport budget/retombées. On le vérifie assez bien au travers des chiffres. Si l'on met de côté un résultat aberrant [23], on peut partir du lien global : un festival de musique produit 23 % de son budget en retombées économiques directes. Ce taux est de 24,6 % pour les festivals de danse. Or ce pourcentage (à deux points près) n'est que le fait de 6 festivals. Classons les manifestations en fonction de leur plus ou moins grand taux de retombées par rapport à leur budget.

Part des retombées directes sur le budget du festival	Nombre de festivals
Moins de 10%	8
De 10% à 23%	17
De 24% à 35%	19
De 36% à 50%	11
Plus de 50%	6
Total	61

Le premier résultat est clair : les retombées économiques ne sont pas directement proportionnelles au budget d'un festival. Si tel était le cas, nous aurions une seule situation, avec un taux constant, ou à peu près. La question, plus difficile, est donc de savoir ce qui fait varier de telles proportions. La prudence méthodologique nous incite à penser qu'il peut y avoir quelque biais lié à la manière dont chaque interlocuteur a comptabilisé telle ou telle dépense « territorialisée » ou renoncé à le faire.

Identifier réellement, au-delà des quelques imprécisions, la dynamique qui pousse à une telle différenciation excède notre étude. Il faudrait en effet interroger de près chacun des festivals sur leurs pratiques en matière d'acquisition de biens et services.

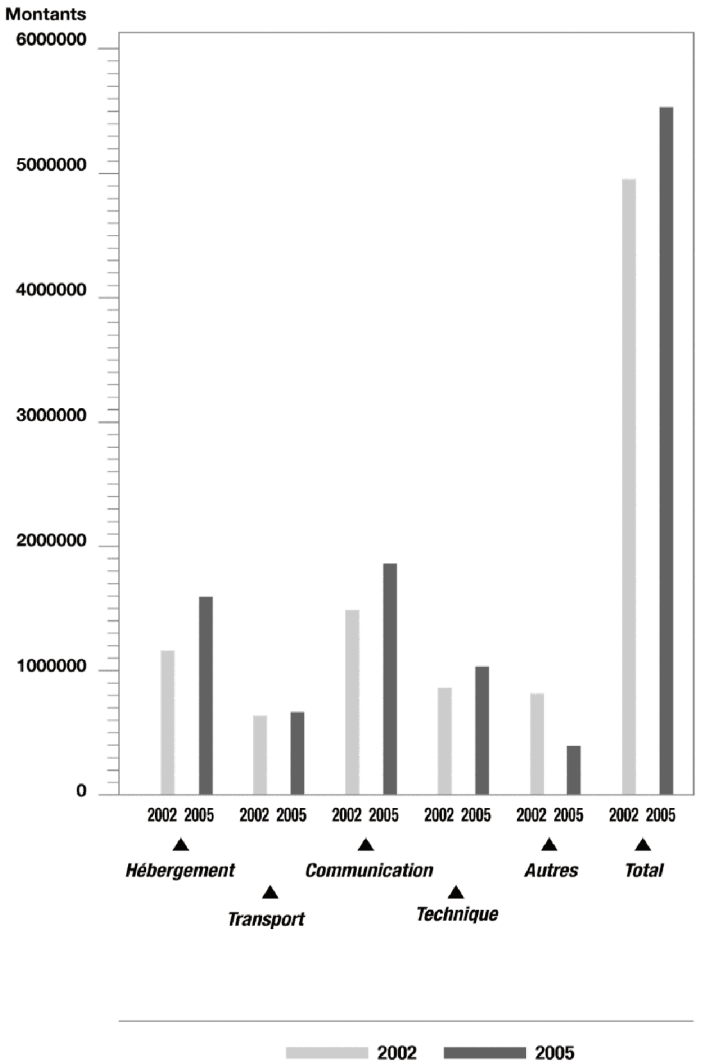
Essayons cependant d'identifier ces festivals qui sont hors norme (plus de 50 % ou moins de 10 %). Les festivals à plus fort taux de retombées ne sont pas parmi les plus gros festivals. Ce ne sont pas non plus parmi les plus petits. Leur localisation est variable, quatre étant ruraux et deux urbains dont un parisien. Quant aux festivals à taux très faible de retombées directes par rapport à leur budget, ce sont des festivals légèrement plus importants en volume ; leur caractéristique territoriale est d'être localisé en Ile-de-France hors Paris ou en zone rurale ou au sein de petites villes. Ceci ne permet pas réellement de valider une corrélation, sinon que les forts volumes budgétaires ne conduisent apparemment pas à démultiplier les retombées économiques en proportion, au contraire. Les très gros budgets ont une moyenne de retombées directes à peine égale à la moyenne générale de 23 %.

3. L'évolution des retombées économiques : comparaison 2002-2005

Nous avons pu établir une comparaison sur 33 festivals entre ces deux années. Le graphique ci-après donne une indication des hausses globales qui concernent chacune des sources.

Le graphique nous montre que ce sont, en proportion, les retombées en hébergement qui augmentent le plus, suivies des retombées en biens et services de communication.

Les retombées liées aux frais techniques évoluent peu et celles liées aux transports sont stables. Ce sont les « autres » retombées qui diminuent assez nettement. Globalement les retombées économiques des festivals suivent donc une courbe ascendante.


Montants
6000000
5000000
4000000
3000000
2000000
1000000
0
2002 2005
2002 2005
2002 2005
2002 2005
2002 2005
2002 2005
Hébergement
Transport
Communication
Technique
Autres
Total
2002
2005

augmentent considérablement. Le même constat peut être fait pour les festivals à retombées plus limitées

Même si l'on ne peut exclure, rappelons-le, des écarts liés à la simple qualité des informations fournies, cela conforte une thèse : celle de la grande variété des stratégies festivalières en matière d'acquisition de biens et services sur leur territoire. Cela conforte une autre thèse, liée à l'étude cette fois : la nécessité d'approfondir ces aspects par une démarche plus qualitative et systématique.

*

Les festivals sont des entreprises territoriales d'un genre particulier, dont l'économie repose sur plusieurs piliers. L'équilibre entre les subventions, les ressources propres et le mécénat est à géométrie variable. De même, les dépenses artistiques, administratives, techniques et de communication atteignent des volumes assez différents d'une manifestation à l'autre. La diversité festivalière marque aussi la structure de l'emploi, qu'il soit artistique ou culturel.

Ces constats alimentent, avec l'examen des retombées économiques, la thèse selon laquelle les festivals sont au cœur des enjeux du développement territorial et culturel. C'est une problématique que nous allons retrouver en examinant leurs choix stratégiques. Ceux-ci concernent notamment les dimensions financières, artistiques et d'animation territoriale.

QUATRIÈME PARTIE

Les choix stratégiques

Dans cette partie, nous allons évoquer quelques aspects qui touchent aux choix qu'opèrent les festivals à propos de plusieurs enjeux de débat. Ce n'est pas dire que ce qui précède ne résulte que de contraintes ou de décisions automatiques. Nous avons montré à plusieurs reprises (par exemple à propos de la part des dépenses artistiques) qu'il n'en était rien. Mais nous avons identifié quelques sujets qui mettent directement en évidence les orientations des responsables des festivals.

Le premier concerne la question de la tarification. Celle-ci alimente, on le sait, la chronique de la démocratisation culturelle. On l'examinera à propos des tarifs effectivement consentis, mais aussi à propos de la pratique, controversée, de la gratuité.

Le deuxième domaine où les festivals exercent un choix stratégique a trait aux actions pédagogiques et de sensibilisation, dont la mise en œuvre est parfois l'occasion d'articuler les festivals et leur temporalité singulière et les saisons culturelles sur l'année ; et dont elle est toujours une réponse, parmi d'autres, à l'enjeu démocratique. Nous intégrons également à cette partie la question de l'articulation des festivals sur les saisons des lieux

permanents, ainsi que celle de leurs actions vis-à-vis des pratiques en amateur.

Le troisième domaine concerne la nature territoriale de la programmation des spectacles. Il s'agit à la fois d'examiner le type de lieu (salles équipées, lieu du patrimoine…) et la localisation dans l'espace (une commune, une intercommunalité, un département…).

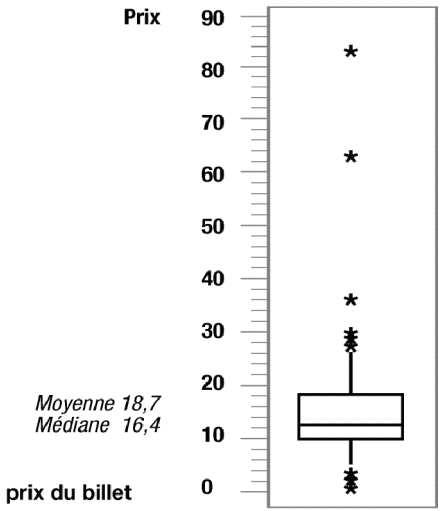
Le quatrième type de choix concerne la pratique de l'aide à la création. Les festivals font souvent l'objet d'une critique globale touchant à leur inégal investissement dans la diffusion, qu'ils privilégieraient, par rapport à la création, qu'ils négligeraient. Nous avons souhaité examiner la réalité des pratiques des festivals de notre échantillon.

Le cinquième type de choix concerne l'existence et, si possible, le repérage quantifié des pratiques de captation de spectacles et d'édition. Dans le contexte actuel qui frappe l'économie du disque, les festivals peuvent-ils apparaître comme de nouveaux acteurs ? Si oui, dans quelles limites et pour quelles finalités ?

Enfin, nous traiterons des logiques coopératives, au travers de la participation des festivals aux différents réseaux qui se développent, à l'échelle nationale et internationale, mais aussi par le biais de coopérations moins informelles entre festivals. On sait que cette question a longtemps suscité un scepticisme à la mesure de l'individualisme supposé des entrepreneurs de festivals, vis-à-vis duquel la notion même de coopération, et qui plus est entre égaux, semblait contre-intuitive.

I. La tarification et la question de la gratuité

On évoque la tarification pour ce qui touche au niveau des prix consentis, même si on sait que le lien entre le prix des places et l'ouverture des concerts à des publics éloignés du



spectacle vivant est tout sauf direct (Benhamou 2003). Celui-ci doit notamment tenir compte du fait que la distance au spectacle n'est ni directement financière, ni spatiale mais aussi sociale et psychologique (Fleury 2006). Elle n'est, autrement dit, pas seulement un problème d'offre, mais aussi de nature de la demande. Ce débat sur la tarification concerne aussi l'économie de festivals dont nous avons vu, dans la partie précédente, combien les recettes propres étaient cruciales dans les budgets: 36,5 % en moyenne. Il concerne enfin la question de la gratuité, au sujet de laquelle les prises de position sont diamétralement opposées, entre ceux qui estiment qu'elle est une juste contrepartie du fait que les festivals sont financés sur deniers publics à plus de 50 %, et ceux qui considèrent notamment que, le prix n'étant pas un facteur essentiel d'ouverture sociale, il reste un marqueur symbolique et pratique de tout spectacle.

1. La tarification des spectacles payants

Tarification moyenne	*Nombre de festivals*
Moins de 15 euros	23
De 15 euros à 20 euros	29
De 21 euros à 30 euros	16
Plus de 30 euros	6

Pour 74 festivals recensés, le prix moyen du billet s'établit à 18,70 € [24]. Ce tarif est, une fois n'est pas coutume, très proche de la médiane (16,40 €). Ainsi, si les écarts sont très importants entre la tarification la plus basse (7 €) et la plus haute (87 €), il y a une distribution assez régulière entre ce minimum et le maximum. 50 % de l'échantillon est compris entre un tarif moyen de 13,70 € et de 22 €. Ceci étant dit, on peut différencier 4 classes suivantes :

	Moins de 15	*De 15 à 20*	*De 21 à 30*	*Plus de 30*	*Total*
Moins de 2500 spectateurs	7	6	4	1	18
De 2500 à 5000 spectateurs	8	9	2	0	19
De 5001 à 8500 spectateurs	4	6	7	1	18
De 8501 à 20000 spectateurs	2	4	3	2	11
Plus de 20000 spectateurs	2	1	1	4	8
Total	23	26	17	8	74

On peut être ici tenté de croiser la pratique de la tarification et la fréquentation des festivals. L'hypothèse sommaire, d'origine commerciale, voudrait démontrer qu'une fréquentation importante permettrait une baisse des prix. Le résultat du croisement affirme nettement qu'un festival est le contraire… d'un supermarché de la culture. Nous n'avons pas observé de corré-

lation statistique nette entre la distribution des tarifs et celle de la fréquentation. Qui plus est, en croisant les catégories de festivals, on obtient le résultat inverse (dans les cases, nombre de festivals résultant du croisement [25]).

Si l'on pouvait donc énoncer un lien entre tarification et fréquentation, il inciterait plutôt à dire que plus un festival a une fréquentation basse, plus il a des chances d'avoir une tarification également basse, et réciproquement : plus un festival dispose d'un public payant nombreux, plus ses tarifs sont élevés ! La corrélation reste cependant relative et ne tient pas compte de la pratique des spectacles gratuits, ce qui peut relativiser, pour certains festivals, l'affluence réelle. En tout état de cause, la tarification est liée à d'autres causes que le simple calcul commercial, parmi lesquelles on trouve l'investissement dans les coûts artistiques, l'accompagnement des publics, la mise en œuvre de formations…, bref : des variables stratégiques.

On peut s'en convaincre en examinant une seconde corrélation possible : entre tarification et niveau de recettes propres. L'hypothèse est comptable : plus un festival doit compter sur ses recettes propres (où la billetterie compte majoritairement), plus la tarification aura tendance à monter. Hélas, cette corrélation demeure également limitée. Mais en examinant le même type de tableau par catégories, on peut en revanche déceler un lien, cette fois positif, entre les deux variables.

% de recettes propres	Moins de 15	De 15 à 20	De 21 à 30	Plus de 30	Total
Moins de 20%	9	5	2	0	16
De 20% à 30%	3	11	4	1	19
De 30,1% à 40%	3	5	5	1	14
De 40,1% à 60%	6	3	5	2	16
Plus de 60%	1	1	1	3	6
Total	22	25	17	7	71

Quand la part des recettes propres est inférieure à 20 %, le prix du billet est faible. Quand cette part est élevée (plus de 60 %), le prix du billet a tendance à être également élevé. Il y a donc un lien d'influence certain, mais limité aux deux extrêmes. Lorsqu'un festival dispose d'une part moyenne de recettes propres, cela n'induit aucun lien sûr avec sa pratique de tarification. Par ailleurs, le lien entre tarification et part des subventions dans les recettes n'est pas évident. Si les festivals dont les subventions représentent plus de 75 % du budget ont une tarification basse, ceux qui ont, à l'inverse, moins de 40 % de part de subventions n'ont pas tous pour autant des tarifs élevés.

Ces tarifs sont-ils liés à la part des dépenses artistiques, ce qui soutiendrait l'hypothèse que l'augmentation des tarifs bénéficierait à la partie la plus « noble » de l'activité festivalière ? Ce lien n'est pas évident non plus. 3 festivals dont les dépenses artistiques dépassent 70 % du total de leurs dépenses ont une tarification inférieure à la moyenne, et 3 autres festivals, dont les tarifs dépassent 30 €, sont également à un très haut niveau de dépenses artistiques. On peut donc affirmer que les frais artistiques ne sont pas fonction des tarifs appliqués, mais plus sûrement des autres ressources (subventions, mécénat, stratégie spécifique d'un festival).

Nous ne pouvons développer ici des croisements qu'avec un nombre limité de données. Par exemple, il nous est impossible de croiser très précisément le prix moyen des billets avec le niveau que tel ou tel festival atteint en termes de rémunération des artistes. On peut pourtant faire l'hypothèse qu'un lien existe entre ces deux données, même s'il peut n'être qu'indirect (en fonction de la régulation de ce rapport par l'intervention du mécénat et des subventions).

L'évolution du prix moyen du billet, obtenu en comparant 48 festivals, doit être prise avec précaution. En effet, le comportement moyen des 48 festivals en question est, en 2005, légère-

ment différent de la moyenne des 75 festivals ci-dessus (18,70 €). Le prix moyen y est de 20,50 €. Mais si l'on compare terme à terme ce groupe resserré, on observe une évolution à la hausse du prix des places : de 18,90 € à 20,50 €, soit une augmentation de 8,5 %, légèrement supérieure à l'inflation sur la même période. Cette évolution doit tenir compte de contrastes dans le comportement des festivals. 11 d'entre eux affichent une baisse des tarifs. 12 ont une tarification stable (à plus ou moins 0,8 %) et 25 ont un tarif moyen en progression. Il n'y a qu'un seul festival dont la baisse des tarifs est supérieure à 6 %. Il y en a 7 dont la hausse est supérieure à 6 %. La plus forte baisse et la plus forte hausse concernent deux festivals pratiquant des prix élevés, signe qu'il n'y a pas de corrélation entre le prix moyen du billet et la probabilité d'augmenter (ou de baisser) les tarifs.

2. Le coût d'une place de spectacle

Pour les 79 festivals pour lesquels le calcul était possible, nous avons calculé le coût d'une place de spectacle, en appliquant le ratio total des dépenses/fréquentation totale des spectacles payants [26]. Les écarts sont considérables, et sont le reflet de la diversité des genres et registres musicaux. Il est évident qu'une programmation lyrique n'a rien à voir avec un festival comptant essentiellement des récitals.

Coût d'une place ?	Festivals de musique	Festivals de danse	Total
Moins de 25 €	8	0	8
De 25 à 50 € 1	8	2	22
De 50 à 75 €	22	1	23
De 75 à 100 €	11	2	13
Plus de 100 €	10	5	15
Total	69	10	79
Moyenne	64,12 €	83,03 €	
Médiane	59,52 €	93,00 €	
Place la moins chère	11,81 €	36,89 €	
Place la plus chère	250,88 €	155,19 €	

Pour affiner ce résultat, on peut tenir compte du taux moyen de gratuité des spectacles (22 % pour la musique, 11 % pour la danse). En admettant (pure convention) que le nombre de spectateurs soit équivalent pour le gratuit et le payant, et sans intégrer le différentiel de coût entre représentations gratuites et payantes), on pourrait alors, à titre indicatif, considérer que le coût moyen d'une place serait de 50 euros pour la musique et de 74 euros pour la danse. Cette moyenne écraserait naturellement les différences de stratégie des festivals en ce qui concerne la gratuité (entre ceux qui ne la pratiquent pas, très peu, moyennement ou beaucoup…).

L'observation des festivals concernés permet d'affirmer l'absence de lien de causalité entre niveau de fréquentation et coût moyen du spectateur. Parmi les 26 festivals de musique dont le coût par spectateur est inférieur à 25 €, seuls 4 ont une affluence supérieure à la moyenne. Inversement, parmi les 21 festivals de musique dont le même coût est supérieur à 75 €, seuls 6 ont une affluence supérieure à la moyenne. Le niveau de ce coût est donc fonction des genres et des capacités à attirer des recettes (subventions, mécénat) plus que de la seule fréquentation.

3. Éthique et pratique de la gratuité

La gratuité fait l'objet de prises de positions très opposées. Pour René Kœring, présentant en août dernier le bilan de la version 2006 du festival de Radio-France et de Montpellier-Languedoc-Roussillon, la gratuité est la juste contrepartie du fait que son festival bénéficie de volumineuses subventions publiques, par le biais des collectivités territoriales et par l'intervention très vigoureuse de Radio-France à leurs côtés. On peut comprendre par ailleurs que pour ce festival hors norme, à la fois prolifique et fortement orienté vers l'enregistrement et la diffusion sur les ondes françaises et européennes, la tarification des spectacles apparaisse comme largement accessoire. Seuls quinze concerts de soirée, sur les plus de 120 donnés au total, font l'objet d'une entrée payante. À son sujet, d'autres considèrent que cette justification comporte une dose de démagogie, dans la mesure où il n'est pas du tout évident que la gratuité bénéficie de manière égale à l'ensemble des citoyens qui, par leurs impôts, concourent indirectement à la tenue de la manifestation. La notion de « juste retour » serait donc privée d'une partie de ses fondements. Par ailleurs, certains évoquent d'autres effets induits d'un recours aussi massif à la gratuité, au sein même du territoire de rayonnement du festival.

> « Le festival de Radio France occupe une place préoccupante avec sa multitude de concerts et surtout le gratuit, qui désorganise l'offre dans la région avec ses 140 concerts. Certes, le gratuit est considéré comme une compensation des fonds publics qui financent le festival. Mais bien d'autres festivals reposent sur ces mêmes fonds sans pouvoir, comme lui, « se payer » un tel niveau de gratuité. Pour ces autres festivals, la concurrence est totalement faussée. »
>
> *Pascal Champlon*, directeur de *Réseau en Scène* Languedoc-Roussillon.

Pour preuve qu'il ne s'agit pas d'une religion montpelliéraine, la pratique du gratuit n'est pas du tout perçue de la même manière par l'autre festival important de la capitale régionale, Montpellier-danse :

« On fait différentes animations, de la sensibilisation. Bagouet a fait deux créations pour la rue à Montpellier, Merce Cunningham s'est produit sur l'Esplanade, on organise des spectacles spécifiques… La gratuité, je suis d'accord pour l'animation, mais pour les œuvres non. Je suis contre : par principe, il s'agit de lieux fermés, spécifiques, pour un confort optimum du regard. Le coût est certes pris en charge par la subvention, mais pas totalement. Il faut payer pour accéder aux œuvres ! La gratuité conduit au relativisme : tout se vaut, rien ne se paie, l'œuvre se délite. On fait par contre beaucoup de tarifs privilégiés. On peut se débrouiller pour aller voir de grands spectacles pour 8 euros ! Et puis, on ne demande jamais à ce qu'Aznavour soit gratuit ! les gens sont prêts à payer 80 euros, là. Et alors ? ! Il faut en outre que le festival ait ses recettes propres. J'en suis très content, c'est important vis-à-vis des pouvoirs publics, cela. »

Jean-Paul Montanari, directeur du festival *Montpellier-Danse.*

Entre ces deux positions tranchées, il y a beaucoup de positions intermédiaires. Les premières font état du rôle que jouent certaines collectivités territoriales dans la négociation de leurs subventions, pour inciter les festivals à pratiquer la gratuité. Dans le cas du festival de musique de Besançon, par exemple, c'est le conseil général du Doubs qui a porté cette demande pour une partie des spectacles. Le festival l'a donc appliquée, dans certaines limites bien précises :

« On a réagi à la demande de gratuité en l'organisant, de sorte que ce soit quand même un acte particulier et volontaire de venir à un spectacle : les gens doivent quand même réserver, et on leur délivre un billet. C'est pour éviter l'auberge espagnole… et respon-

sabiliser l'acte d'assister à un concert, ce qui n'est pas rien. On a les gratuits pour les concerts de musique du monde (tout *Magic Mirror*) et pour le spectacle itinérant : un même spectacle qui tourne dans la région et est représenté entre 6 et 8 fois selon les années. »

Michel Des Borderies, directeur artistique du festival de musique de Besançon.

En dehors des collectivités territoriales, certaines institutions influent également en faveur de la gratuité. Il s'agit des représentants de l'Église qui, au niveau local, n'ont pas à l'égard des musiques un comportement équivalent, et dont certains posent comme préalable la gratuité pour le public dans l'accès à un spectacle dans leur lieu. Pour d'autres festivals, la pratique de la gratuité relève à la fois d'une tradition et d'une logique d'extension des publics, depuis les spectacles gratuits vers les payants.

« Pour le gratuit, on a gardé la tradition d'éducation populaire : offrir la possibilité d'une découverte de cette musique, depuis toujours. Il y a un festival « bis » qui accueille de très bons musiciens, professionnels. L'idée est évidemment de faire que des gens qui ont accès en découverte à un spectacle gratuit vont fournir ensuite les rangs des concerts payants. En fait les publics sont complémentaires, pas concurrents. Les gens y voient un plus pour eux, qui n'avaient jamais écouté de jazz. Ils deviennent ensuite des clients potentiels. »

Jean-Louis Guilhaumon, directeur de *Jazz in Marciac*, maire de Marciac.

« On prépare le public de demain, en s'ouvrant à d'autres publics, pour combattre l'image élitiste, mélomanes érudits du festival. La gratuité est en cours de réflexion. Toute mon équipe n'est pas convaincue pour le moment. Certains sont réticents. Je crois

que c'est possible pour des opérations dans certains lieux : le centre commercial de Rouen, par exemple… »

Benoît André, directeur du festival *Automne en Normandie*

La pratique de la gratuité par les festivals est très hétérogène, fidèle en cela à la variété des prises de position à son sujet.

Pratique du gratuit	*Nombre de festivals*
Aucune pratique	38
Un spectacle gratuit	12
De 2 à 3 spectacles gratuits	12
De 4 à 10 spectacles gratuits	9
De 11 à 20 spectacles gratuits	7
Plus de 20 spectacles gratuits	7

Le nombre total de spectacles gratuits correspond à 22 % du total des représentations. Si 47 festivals sur 75 déclarent y recourir, son intensité révèle d'importantes disparités. 12 festivals ne programment qu'un spectacle gratuit sur l'ensemble de leur diffusion. À l'opposé, le plus prolifique en ce domaine dépasse les 80 concerts gratuits. On peut classer les festivals en six catégories de ce point de vue.

Il est évident que les festivals les plus prolifiques en termes de gratuité sont des festivals de grande audience, diffusant beaucoup de spectacles. Mais en proportion, la part de la gratuité ne tend pas réellement à croître en fonction du nombre de représentations. Des festivals qui ont un taux de gratuité important — soit un nombre de spectacles gratuits sur le nombre de représentations supérieur à 22 % — 11 ont une diffusion supérieure à la moyenne (plus de 32 représentations), mais 8 sont dans le cas contraire. De très petits festivals (en volume de diffusion : moins de 15 représentations) peuvent avoir une majorité de spectacles gratuits.

Cette absence de corrélation confirme notre hypothèse qu'il s'agit bien là d'un choix stratégique, lui-même fondé sur trois type d'argument :

– l'incitation émise en ce sens par l'une des collectivités territoriales soutenant le festival ;

– le pari que la gratuité d'une partie des spectacles peut drainer de nouveaux publics, en général et, en particulier pour les spectacles payants ;

– le juste retour du caractère public du financement de l'événement.

On ajoutera qu'il n'est pas rare, dans la segmentation entre spectacles gratuits et spectacles payants, que les premiers concernent exclusivement des représentations données à l'occasion des actions d'animation ou de sensibilisation.

« On fait 9 concerts gratuits, qui sont les concerts donnés par les étudiants de l'académie dans le cadre de leur formation : ils préparent un programme et ensuite jouent gratuitement. C'est de bon niveau, et par déontologie, je ne fais pas payer des concerts où je ne rémunère pas les musiciens. Cela permet aussi à un public de venir, même si ce n'est pas un problème d'argent. Casals faisait toujours payer un peu, même à l'usine : symboliquement, pour dire que cela a un prix. On fait des conférences gratuites, on applique un même cachet pour les musiciens, en renonçant à faire venir des grands et gros : il y a une sorte de course en avant des tarifs des musiciens en ce moment, contre laquelle on s'inscrit. »

Michel Lethiec, directeur artistique du festival *Pau Casals* de Prades.

La pratique de la gratuité est donc en lien avec trois dimensions distinctes : le partenariat, le type de spectacle et les types de public recherché. Concernant ces derniers, on indiquera pour finir le fait que les pratiques des festivals évoluent et font

débat à l'intérieur des équipes et dans la relation entre celles-ci et les collectivités. Charlotte Latigrat, directrice du festival d'Ile-de-France, avoue « résister des quatre fers » à cette perspective. Sébastien Almon, administrateur du festival de Saintes, indique qu'il a renoncé à la pratique de la gratuité pour les jeunes de moins de 18 ans après avoir constaté que celle-ci n'avait aucun effet sur leur fréquentation accrue d'un festival qui, par ailleurs, ne dispose guère de capacités d'accueil supplémentaire pour l'instant.

La gratuité reste, dans notre échantillon, une pratique relativement limitée. Nous ne disposons pas d'informations plus globales quant à l'ensemble des festivals, de nature à en tirer des lois générales sur ce point. Nous avons vu que l'un des facteurs de développement de spectacles gratuits était celui des actions pédagogiques et d'animation, que nous allons maintenant observer.

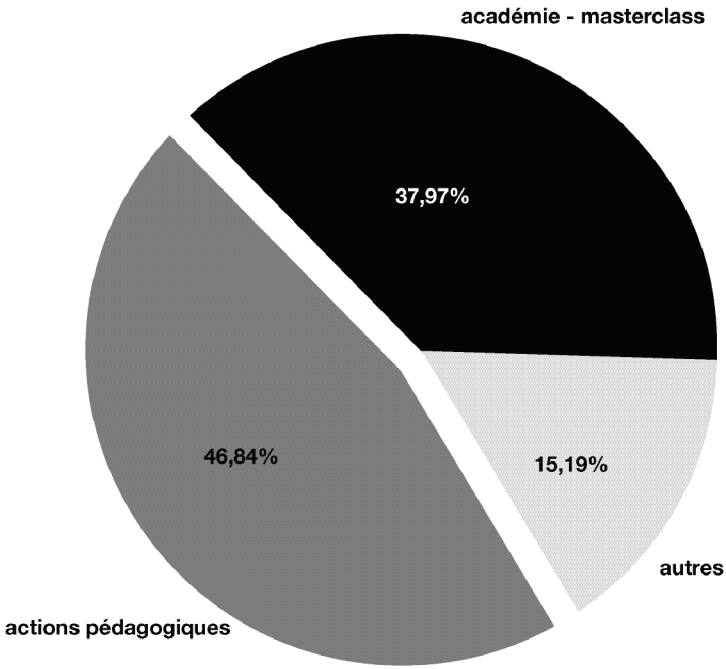
II. La pédagogie, les animations et l'action pérenne

Lorsqu'on interroge les festivals sur leur pratique de la gratuité, il est assez fréquent que leurs responsables évoquent spontanément le volume d'actions pédagogiques et d'animations qu'ils mettent en place. Ce lien fait entre les deux est souvent une manière de limiter, voire d'expliquer l'absence de l'organisation de spectacles gratuits. Il y a de multiples liens stratégiques (de complémentarité ou de substitution) entre gratuité, animation, et pédagogie. Pour autant, ces actions ne sont pas de même nature. Les actions d'animation peuvent relever de logiques très proches de ce qui est désormais demandé aux institutions assumant une action au long de l'année : actions hors-les-murs, interventions auprès de publics empêchés, recherche de nouveaux publics.

Cette pratique de l'animation, plus largement considérée, fait aussi partie de l'esprit d'un festival, au sens où celui-ci comporte une part précisément « festive ». Mais il s'agit ici de dimensions plus difficiles à cerner par une enquête quantitative. Si nos entretiens nous permettent d'attester de la présence de ces initiatives, ils ne nous autorisent pas à quelque généralisation ou distinction que ce soit sur l'ensemble des événements. Nous allons donc nous concentrer sur les actions pédagogiques et académies, pour ensuite nous intéresser aux pratiques en amateur et à l'insertion des manifestations dans les programmations ou périodes hors-festival.

On recense donc 79 interventions de cet ordre au sein des festivals. Au total, 51 festivals sur 76 sont présents sur au moins l'un de ces créneaux : académie et masterclasse, action pédagogique, autres actions. 30 festivals organisent une académie ou une masterclasse.

16 festivals ont renseigné précisément le budget qu'ils consacrent à ces actions. Cela représente 2,3 millions d'euros au total, soit près de 150 000 euros pour chacun en moyenne. Mais les montants varient très fortement d'un festival à l'autre : de 3 000 à 900 000 euros. Une masterclasse organisée ponctuellement à l'occasion du séjour d'un concertiste renommé n'a rien à voir avec l'académie du festival de Saintes, ou l'académie baroque européenne du festival d'Ambronay, dotée d'un budget dépassant les 900 000 euros. Ce dernier cas illustre bien la complémentarité que peut incarner un festival par rapport aux structures d'enseignement artistique (conservatoires et écoles nationales de musique).



« En 1993 on crée l'académie baroque européenne avec Jordi Savall. C'est une rupture : un grand projet de formation, d'insertion professionnelle, qui se crée après discussion avec les grands chefs : Christie, Koopman, Rousset et Savall. On note qu'il n'y a pas encore beaucoup de musique ancienne dans les conservatoires (jusqu'au milieu des années 1980), du coup se justifiaient des masterclasses. Mais après l'introduction des cursus de musique ancienne dans pas mal de conservatoires, les masterclasses doivent s'adapter. L'enjeu, c'est d'offrir aux jeunes musiciens un apprentissage de la situation de scène, de se produire. On opère une sélection dans les conservatoires européens. À partir de cette sélection, se créent un orchestre, un chœur, un ballet qui travaillent, préparent et se produisent, puis vont en tournée. L'apprentissage scénique, le travail corporel,

le contact avec les plus grands chefs…, c'est une activité importante qui mobilise deux personnes à temps plein. »

Alain Brunet, directeur du festival de *Musiques Anciennes d'Ambronay*.

Assez logiquement, le nombre d'élèves concernés par ces masterclasses et académies varie fortement, d'un maximum de 400 élèves à un minimum de 4, avec une moyenne de 158 élèves.

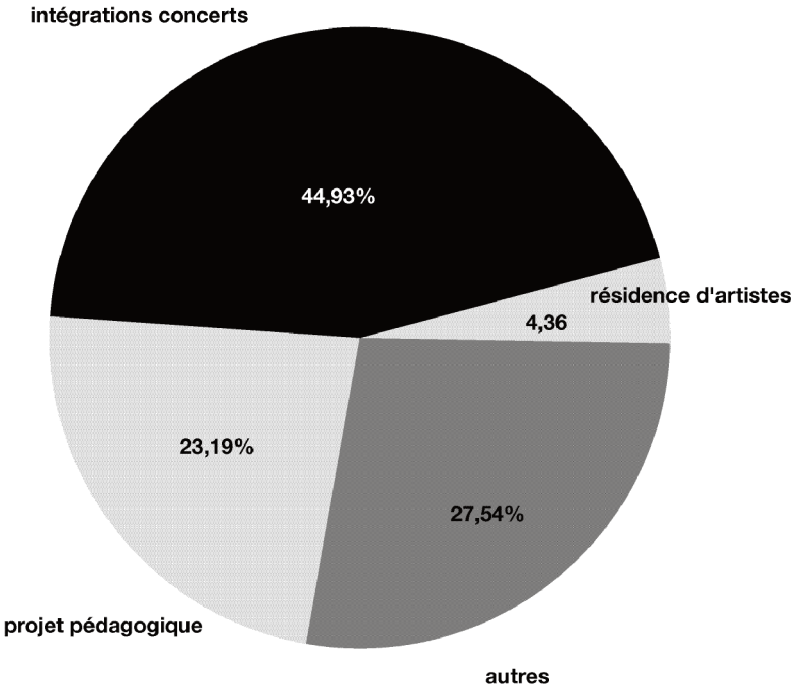
37 festivals mentionnent une action pédagogique. Celle-ci se traduit par des actions de sensibilisation auprès des publics scolaires (concerts spécifiques, conférences ou présentations de concerts, ateliers…). Le coût moyen affiché par les 23 festivals qui l'ont mentionné est de 41 069 euros. Le plus haut montant consacré à ces actions est de 450 000 euros et le plus modeste de 300 euros. Quant au nombre d'élèves touchés, il est en moyenne de 1290, mais un seul festival concentre la moitié de ce total, avec 19 750 élèves concernés. Il s'agit d'un festival fortement soutenu par un conseil général, qui croise à cette occasion ses compétences culturelles et celles touchant à l'enseignement secondaire. Trois autres festivals sont, à un moindre degré, représentatifs de cette même tendance.

12 festivals mentionnent enfin d'autres actions : journée portes ouvertes, répétition publique, exposition, conférences, ateliers de pratiques, etc. Elles se distinguent des actions pédagogiques en ce qu'elles ne s'adressent pas spécifiquement aux publics scolaires.

On peut enfin distinguer ceux qui n'opèrent que sur un seul créneau d'action (29) de ceux qui interviennent sur deux (16) voire trois (6). Ces derniers sont des festivals parmi les plus fortement dotés en subventions, à une exception près d'un festival financièrement plus modeste, mais qui ne compte pas parmi les plus petits festivals de France.

En ce qui concerne les pratiques en amateur, nous avons recensé un total de 22 festivals qui y souscrivent, pour une ou plusieurs actions. C'est la programmation des groupes et ensembles amateurs qui vient en premier, en concernant 13 festivals. Ensuite, 8 festivals contribuent à la formation des amateurs, et enfin 8 autres s'impliquent dans ce domaine par des actions « autres » (ateliers d'initiation, actions de médiation par exemple). Pour nos 76 festivals de musique, cela représente 30 actions différentes. Même si elles ne concernent que moins d'un festival sur trois (plusieurs festivals étant particulièrement actifs sur ce créneau), les actions en direction des amateurs sont donc loin d'être marginales. Par contre, c'est une pratique systématique des festivals de danse, qui passe majoritairement par la formation des amateurs, mais qui procède également par le biais de conférences, de médiation, d'ateliers d'initiation. On peut comprendre cette stratégie partagée, là encore, par la volonté de faire sortir la danse, contemporaine notamment, d'un cercle d'initiés et d'atteindre une reconnaissance qui est moins au cœur des enjeux pour la musique.

L'insertion des festivals dans les saisons artistiques et culturelles pérennes est un objet de débat en soi. Pour certains, cette perspective est à la fois périlleuse (les conflits entre egos



la rendent difficile à conduire), artificielle (ce n'est pas la mission d'un festival) et inégalement praticable : pour l'accomplir, il faut… un lieu permanent, ce qui exclut, presque automatiquement, les zones rurales. En revanche, cette perspective est largement souhaitée par les représentants du ministère de la culture, préoccupés pour certains par le fait que « les festivals sont pour les élus des manières de se dédouaner à peu de frais de leurs obligations d'action culturelle sur l'année » (un conseiller musique et danse du ministère de la Culture). L'articulation entre festivals et saisons permet en outre de répliquer à l'argument, ici caricaturé, du caractère artificiel et socialement particulier d'une manifestation limitée dans le temps. Elle autorise des croisements entre professionnels du lieu et les responsables

artistiques de festivals, souvent non installés sur celui-ci, susceptibles d'ouvrir un territoire (ses lieux et son festival) sur des réseaux élargis et des coopérations nouvelles. Elle rend également possible une action auprès des publics, dans des conditions qui sortent de la parenthèse festivalière pour s'installer dans la durée. Une fois cette batterie de précautions et d'opportunités déclinée, il reste à savoir de quelle manière assurer une telle articulation.

49 festivals (soit deux sur trois) agissent en ce domaine au travers de trois types d'actions, auxquels s'ajoute un certain nombre d'actions diverses, non précisées. En premier rang vient l'organisation de concerts qui sont intégrés dans la saison d'un lieu permanent. 31 festivals, sur les 49 qui disposent au moins d'une action en cette matière s'inscrivent dans cette démarche. L'un des bons exemples de cela, qui en traduit à la fois les mérites et les difficultés, est le festival Automne en Normandie, festival nomade, qui négocie toujours avec les lieux un rôle d'acteur à la fois festivalier et permanent « à temps partiel » sur le territoire. En deuxième rang apparaît une action en direction non plus des lieux de spectacle mais de ceux de formation spécialisée : écoles de musique, conservatoire, etc. 16 festivals sont dans ce cas. D'autres sont en cours de réflexion sur ce point, et l'État a, de ce point de vue, une fonction de médiation à jouer.

« À Ambronay, la programmation est très aboutie. L'académie fait un travail important et le projet sur l'année se développe. Ils ont un chargé de mission sur l'action vers les scolaires… Nous souhaiterions qu'ils s'orientent plus vers les compagnies baroques de la région et vers les 11 établissements d'enseignement musical (ENM et CNR) notamment ceux qui ont des sections de musique baroque ».

Laure Berlioz, conseillère Musique et Danse, DRAC Rhône-Alpes.

Par contre, la pratique des résidences artistiques, qui est assez développée pendant la durée de certains festivals, reste très marginale dès lors qu'elle déborde de cette durée. Les 3 festivals qui s'y impliquent (Sablé, le Printemps des Arts de Nantes et le festival de musique de Besançon) restent des pionniers. Cette politique, officiellement soutenue par le ministère de la Culture (pour les festivals comme pour les lieux permanents), peut jouer un rôle d'incitation, en dépit d'un contexte où la parole de l'État n'est pas toujours suivie d'effets, comme en témoignent les deux citations concernant Besançon.

« Nous accueillons en résidence les compositeurs qui, au bout de deux ans, mettent leur œuvre créée au concours de chefs. Cette résidence a été applaudie par la DRAC, en ce qu'elle répond à la priorité donnée à la politique des résidences par la DMDTS. On répond à tous les critères : c'est de la musique vivante, la résidence s'inscrit dans plusieurs aspects d'animation sur le territoire, elle est aussi une résidence de création, etc. Nous rencontrons pourtant quelques difficultés à obtenir de l'État le soutien qui nous semble correspondre à cet engagement. »

Michel des Borderies, directeur du festival de musique de Besançon.

« L'État participe aux nouvelles orientations à donner mais n'a qu'un pouvoir restreint sur la décision finale, car la part de financement qu'il assure est bien moins importante que celle des autres collectivités. Cependant, par son histoire, le festival est lié à l'État, et le prestige qui est le sien se doit de perdurer. »

Loïg Ruellan, directeur régional adjoint, DRAC Franche-Comté.

Quant aux festivals de danse, ils sont encore plus nombreux à souscrire à ce type d'inscription sur la saison. 8 sur 10 inscrivent un spectacle dans la saison d'un lieu permanent. Il faut ici signaler que certains festivals sont des déclinaisons spécifiques

de centre chorégraphiques (à Lille, par exemple) tandis que d'autres ont, à partir de l'expérience d'un festival, été chargés de la programmation annuelle de la danse sur leur territoire. C'est le cas du festival Montpellier-danse, mais on retrouve le même cas de figure en musique avec le festival de Sablé qui, de simple manifestation, s'est vu accorder le label de scène conventionnée pour assumer la programmation artistique sur l'année. 5 festivals ont une pratique de résidence artistique qui excède la durée du festival. Deux s'articulent à un projet pédagogique d'établissement spécialisé.

Au total, on peut affirmer que les festivals, pour une partie significative d'entre eux, ne sont plus confinés dans leur temporalité singulière. Ils débordent en de multiples aspects et par diverses voies : pédagogiques, d'animation et d'articulation sur les saisons culturelles. Si cela est plus fréquent pour certains aspects et pour certains types de festival (la danse, par exemple), c'est là une leçon à méditer pour aborder de manière plus réaliste la « festivalisation » du spectacle et ses ressorts, ainsi que pour tirer, plus qualitativement, des leçons d'expériences qui sortent des idées reçues et des contraintes encore réputées insurmontables pour certains. En évoquant la temporalité, nous avons déjà traité d'espace (professionnel, social, local). Abordons maintenant la question territoriale.

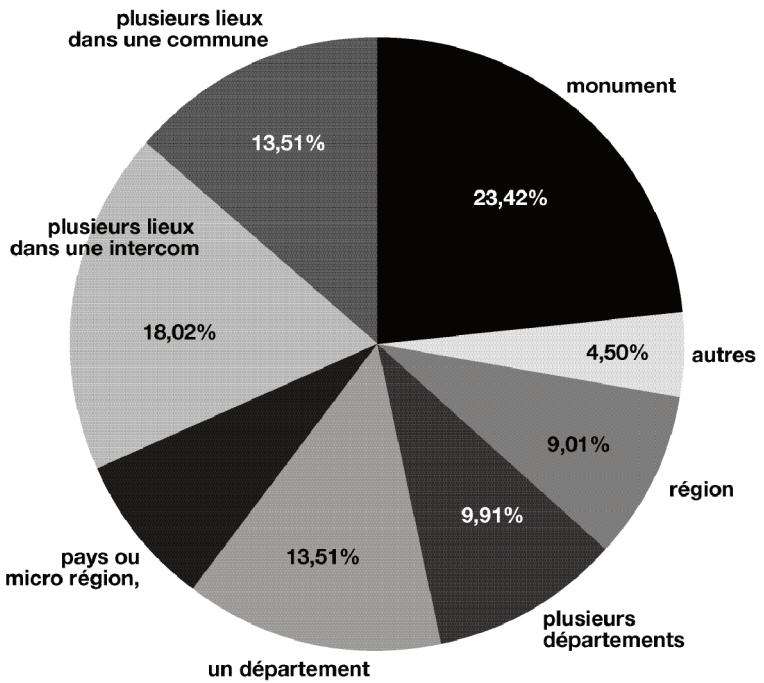
III. L'échelle territoriale de la programmation

Nous avons vu, à l'occasion de notre analyse des partenariats, que festivals et décentralisation ont partie liée. La relation d'un festival à son territoire a plusieurs dimensions, dont certaines ont déjà été observées (action pédagogique, partenariat, retombées économiques…). Nous voulons ici mettre l'accent sur deux aspects complémentaires. Le premier concerne les géographies

de la programmation. Le second vise les lieux de représentation. Ils appellent des commentaires assez différents.

1. Géographies de la programmation

Le spectre géographique de programmation d'un festival est assez vaste. À peu d'exceptions près, elle peut aller d'un lieu unique, au sein d'une municipalité (le théâtre antique d'Orange, par exemple), à l'ensemble d'une région (le festival d'Ile-de-France par exemple). Mais elle s'établit à plusieurs autres dimensions possibles.



Le cas de figure qui reste le plus répandu (23 %) est celui d'un seul monument ou lieu accueillant un festival. Il s'agit en général de lieux patrimoniaux, pour lesquels le festival joue un rôle essentiel de valorisation. Il est en général compris au titre de la politique patrimoniale qui concerne le monument historique (une abbaye, un centre culturel de rencontres, un château). En deuxième rang interviennent les festivals dont la programmation s'étend sur plusieurs lieux au sein d'une intercommunalité (18 %). En troisième rang, on trouve deux situations distinctes : une pluralité de lieux au sein d'une commune et un département entier (13,5 %). Les échelles d'un pays (8 %) ou d'une région (9 %) restent plus rares. Ce dernier cas n'est pas à confondre avec les 11 festivals (10 % des cas) dont la programmation se déploie sur plusieurs départements.

Cette question, qui n'avait pas fait l'objet de semblable interrogation en 2002, ne peut être examinée dans son évolution. Tout porte pourtant à croire que l'extension territoriale de la programmation est un phénomène croissant. Certains festivals s'étendent de fait au gré de l'évolution de leur statut. C'est le cas du festival de Radio-France et de Montpellier qui, à la faveur de l'entrée en lice du conseil régional, programme désormais des concerts jusqu'à Perpignan. Pour le festival d'Ile-de-France, cette pratique est ancienne, et elle a pour particularité de changer chaque année de cible. Le côté positif de cette entreprise est que la recherche de nouveaux territoires coïncide, en partie, avec celle de nouveaux publics. La construction d'une programmation sur un territoire aux lieux changeants suppose aussi une réflexion de fond sur les relations entre esthétique, espace et temps.

« Une fois qu'on a exclu toute forme de démagogie dans la programmation auprès de nouveaux lieux, on doit tenir compte de l'équation public/lieu/moment. Certains échecs (une pianiste nor-

végienne un samedi soir dans une église reculée jouant du Grieg, 30 personnes) nous incitent à moduler l'offre en fonction de la structure attendue du public potentiel : du coup dans cette église c'est le dimanche après-midi, moins pointu, avec « vente » d'une balade à la clef… Dans ces cas aussi, on *booste* l'animation en amont : auprès de la bibliothèque, de la discothèque, des écoles. On intègre une chorale amateur sur une pièce pour attirer du monde, etc. »

Charlotte Latigrat, directrice du *Festival d'Ile-de-France*.

Un autre exemple est celui du festival *Automne en Normandie*, qui se produit désormais dans le département de l'Eure et non plus seulement en Seine-Maritime. On a déjà évoqué les défis d'un tel festival « nomade », qui se produit désormais sur un territoire nouveau à la faveur de l'entrée d'un conseil général dans le conseil d'administration de l'EPCC.

« Le conseil général de l'Eure est largement bénéficiaire de l'opération puisqu'il obtient, ave un ticket d'entrée limité, une nouvelle quantité de spectacles sur son territoire et que, de plus, la fréquentation est bonne, ce qui est une bonne surprise. »

Marc Le Bourhis, conseiller musique et danse, DRAC Haute-Normandie.

L'extension de la programmation sur des territoires inédits ne s'improvise donc pas. Elle peut également faire l'objet d'essor, mais aussi de repli, en lien avec la pratique du gratuit et d'autres manières d'aborder l'accessibilité, comme celle du déplacement des publics.

« Parallèlement, on avait l'idée d'irriguer le département jusque dans ses plus petits lieux. Cela s'avère très lourd à porter, ces « bases arrières ». On s'est recentré, avec l'extension territoriale, sur de plus grands lieux, équipés. Mais en échange on va au-devant du pu-

blic, avec un travail sur la mobilité : un pass « nouveau festival » : 5 spectacles pour 50 euros. On note que la plupart de ceux qui le prennent le font pour des spectacles dans plus d'une agglomération. On a mis en place un réseau de navettes pour la majorité des spectacles : cela se développe. »

Benoît André, directeur du festival *Automne en Normandie*.

La question se pose sans doute de façon particulière pour la danse. En dehors de créations très spécifiques, ou d'occasions très médiatisées, la danse a besoin, plus que la musique, de lieux spécifiquement équipés. C'est une donnée qui contraint beaucoup la possibilité d'organiser des représentations dans un espace intercommunal, par exemple, dépourvu des plateaux minimaux, sans aller même jusqu'à la présence de parquets à double lambourdage.

« La danse est un art lourd, comme le théâtre. Elle suppose des conditions spécifiques, un plateau. Une violoniste dans une cour, elle peut exploiter l'ensemble de son art. Pas un danseur. Sauf si la pièce est explicitement prévue pour ce lieu. »

Jean-Paul Montanari, directeur du festival *Montpellier-Danse*.

Le second aspect de l'écologie festivalière concerne les choix de lieux. Ils font également apparaître des contrastes importants entre événements.

2. L'esprit des lieux

On l'a dit précédemment, nombre de festivals sont situés au sein d'un seul *lieu patrimonial*. C'est le cas de 29 festivals, qui ne diffusent que dans des lieux patrimoniaux. Pour 18 autres festivals, ce sont 75 % des spectacles qui sont donnés dans de tels lieux. 14 festivals appartiennent à la troisième catégorie : ceux

qui diffusent entre 50 % et 75 % de leurs spectacles dans ces mêmes lieux. Au total, ce sont donc 61 festivals qui utilisent majoritairement de tels lieux. À l'opposé, 4 festivals n'ont aucun lieu patrimonial dans leur programmation.

Les festivals qui se produisent dans des salles équipées sont plus rares. 3 le font exclusivement, 2 autres pour plus des trois quarts de leur programmation, et 8 pour au moins la moitié (jusqu'à 75 %) de celle-ci.

Les autres lieux (salle non équipée, plein air, etc.) sont des espaces plus anecdotiques de programmation : un seul y recourt systématiquement, deux autres s'y diffusent de façon majoritaire. La question patrimoniale appelle plusieurs observations, d'inégale importance. La première a trait aux contraintes que de tels lieux induisent pour la programmation. Il s'agit bien sûr du caractère limité des jauges, qui empêchent parfois les dirigeants du festival de s'investir dans des politiques de développement des publics, faute de places pour accueillir de nouveaux adeptes. Il s'agit ensuite des genres et registres qui peuvent, techniquement, trouver leur place dans de tels espaces.

> « L'abbaye le soir, comme lieu, est assez impressionnante pour les gens, notamment pour les non-initiés. Comme dans le même temps, dans les années 1990, un certain nombre de petites églises ont été rénovées dans le Conflans, on a mêlé la musique à ces rénovations, et on va à la rencontre des gens, à Eus, à Mosset, mais aussi dans des colonies de vacances, des salles des fêtes. On a gardé quelques concerts dans l'église de Prades : c'est une tradition, le dimanche. L'acoustique est généreuse. On peut même dire qu'elle couvre les fausses notes ! Mais c'est bon pour les chœurs, pas pour du Rachmaninoff. »
>
> *Michel Lethiec*, directeur artistique du festival *Pau Casals* de Prades.

L'esprit du lieu peut donc avoir des effets non désirables pour qui voudrait étendre le cercle des adeptes d'un festival. Mais à côté des barrières culturelles ou psychologiques à l'égard de la monumentalité, il existe aussi des limites plus esthétiques, qui touchent à la palette de répertoire qui peut, de façon adaptée, trouver sa place dans de tels espaces. Il faut enfin mentionner les barrières plus philosophiques ou politiques qui s'attachent à de tels lieux lorsqu'ils sont, ce qui est massivement le cas, des lieux de culte.

« Avec les curés, ce n'est pas facile : les pères blancs de Notre-Dame-des-Lumières, par exemple, « gèrent » plusieurs églises où ils disent la messe. Leur attitude est réservée sur les concerts. Certains refusent autre chose que de la musique sacrée, d'autres sont heureux qu'il y ait du monde dans leur église. On ne peut pas, en quatuor à cordes, diffuser que les rares morceaux de musique sacrée pour ce genre de formation… L'un des curés nous impose des taxes très élevées, assorties de participation aux bénéfices : c'est en réalité pour être sûr qu'on ne fera rien dans son église (il ne peut pas opposer un refus net…). Certains refusent Mozart comme franc-maçon, d'autres exigent un regard préalable sur la programmation… J'observe que ce sont plus souvent les jeunes curés qui sont intransigeants, tandis que les vieux, ceux qui ont assisté à la désertion publique de leurs lieux il y a quelques années, sont plus libéraux. »

Odile Pierre-Chrétien, présidente du festival de quatuor à cordes du Luberon.

« Certains ecclésiastiques exigent une restriction de la programmation à la musique sacrée : pas de profane même classique ou bien, si c'est du profane, pas de transmission de textes profanes dans le programme distribué au public. De plus, ils nous demandent de plus en plus des indemnités. C'est un vrai souci à terme… »

Charlotte Latigrat, directrice du *Festival d'Ile-de-France*.

À côté de ces différentes contraintes, la disponibilité de lieux patrimoniaux, surtout lorsqu'ils sont *équipables* et équipés, est un avantage considérable pour un festival. Le lieu permet un repérage fixe dans l'espace, il évoque et croise plus d'un intérêt culturel (musique, visite patrimoniale) chez le spectateur potentiel. Il permet enfin de socialiser un certain nombre de dépenses qu'un festival doit assumer, lorsque celui-ci fait partie intégrante d'un projet artistique et patrimonial. C'est le cas des Abbayes (Royaumont, Épau, Saintes, Ambronay par exemple). Sans doute les inconvénients sont-ils aujourd'hui plus prégnants qu'hier, si l'on en juge par l'évolution des lieux de programmation depuis 2002. Pour 49 festivals recensés, on observe en effet que le nombre de festivals exclusivement situés en lieux patrimoniaux passe de 21 à 16. La plupart de ceux qui sortent de cette exclusivité y consacrent tout de même 75 % de leur programmation.

IV. Les festivals et l'aide à la création

Les objectifs de création, on l'a vu à l'occasion de notre analyse des partenariats, font partie des plus consensuelles finalités de l'action en matière de spectacle vivant. En apparence, chacun partage pour sa politique cet intérêt supérieur. En réalité, ceci mérite d'être nuancé, notamment à propos des festivals. En effet, la tendance à mettre l'accent sur la création comme seul horizon de ces politiques repose sur un diagnostic sévère de la dynamique festivalière, qu'il s'agit ici d'observer sous un angle quantitatif et qualitatif. D'une part, nous avons recensé le nombre de festivals qui s'engageaient dans la création par la diffusion de celle-ci, par le biais des créations françaises et créations mondiales. D'autre part, nous avons comptabilisé ceux qui ont mis en place un dispositif spécifique d'aide à la création. Ces deux aspects stratégiques, sur lesquels on n'attend pas nécessai-

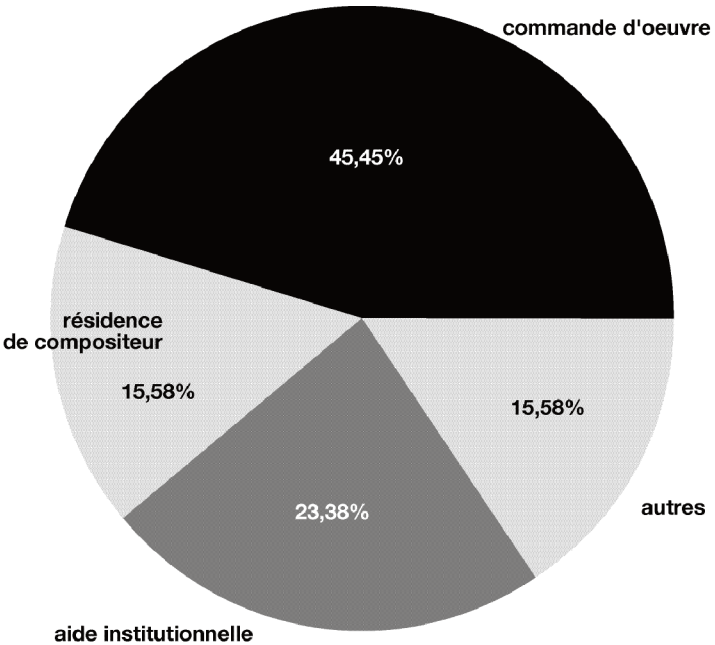
rement les festivals, doivent être estimés à l'aune de l'échantillon particulier qui est le nôtre : un ensemble de festivals plutôt impliqués dans ces démarches artistiques, pour avoir presque tous un directeur artistique reconnu par la profession, disposer d'aides assez fréquentes de l'État, et être inscrit sur une relative longue durée. L'estimation qui va suivre devra nécessairement tenir compte de cette focale, tant il est vrai que, nous ne le répéterons jamais assez, une étude totalement exhaustive sur les festivals semble impossible, d'une part, et que les festivals dits « de diffusion » sont sans doute plus nombreux en dehors de la réalité particulière que nous observons.

L'opposition, devenue assez stigmatisante, entre logiques de création et de diffusion appelle un autre commentaire. Dans un contexte où la diffusion des œuvres créées est entravée par une insuffisance notoire pour certains créneaux, il n'est pas certain que la hiérarchisation des objectifs, qui priorise la création, soit des plus adaptées au monde contemporain du spectacle. C'est, d'une certaine manière, ce qu'expriment ici les deux citations suivantes :

> « La région a mis en place des aides à la création, ce sont des montants souvent modestes, hors structures conventionnées. Pour les compagnies régionales, cela équivaut à des montants allant de 3 000 à 8 000 euros. Mais le problème majeur est la diffusion : c'est le problème. Et nous avons un dispositif d'aide à la diffusion qui passe directement par une aide au diffuseur. Pour une commune de moins de 5000 habitants, cela peut aller jusqu'à 40 % du coût du spectacle. Pour les plus de 15000, nous limitons à 20 % du coût. Notre aide au festival étant globalisée, nous n'intervenons pas directement en matière de création. C'est un critère pour nous, mais il n'y a pas application d'un instrument d'aide spécifique pour la création pour les festivals. D'ailleurs peu de festivals font vraiment de la création. »
>
> *François Figuet*, dir. de la culture, conseil régional Midi-Pyrénées.

« Je ne peux pas exiger cela de festivals qui sont sous-dotés, trop faibles. L'apport déjà important que nous leur consentons les oblige à aller vers plus d'exigence, mais pas forcément vers la création. Pour les régions qui le font, je me demande comment cela se passe. Je ne veux pas lancer trop de création dans la région alors qu'il n'y a pas assez de structures de diffusion : on aurait alors une situation problématique de surplus de création sans débouché… »

Fabrice Manuel, directeur de la Culture, conseil régional Languedoc-Roussillon.



Une fois ces « précautions d'emploi » formulées, quelle est la pratique des festivals en matière de création ?

Elle est sans doute plus diffuse qu'attendue en termes de diffusion de la création. Avec 105 créations mondiales et 104 pre-

mières françaises, notre échantillon manifeste la présence sur ce créneau de 40 festivals sur 75, soit plus de la moitié. On remarque que les deux logiques ne vont pas toujours ensemble. 15 festivals ne sont présents que sur l'un des deux modèles, et presque toujours avec des créations mondiales sans première française. Certains festivals sont de grands adeptes de cette diffusion inédite de la création. Le plus prolifique affiche 13 créations mondiales et 14 premières françaises. Le deuxième respectivement 2 et 15 ; le troisième 4 et 9… Ce sont tous des festivals fortement soutenus par les pouvoirs publics, et où l'État participe au partenariat.

En termes d'aides à la création, on peut observer la même tendance assez bien répandue. Les modalités de cette aide sont de plusieurs ordres.

Le premier instrument d'aide est la commande d'une œuvre, un grand classique des politiques culturelles à la française, où les festivals apparaissent comme de bon relais, avec 35 commandes passées en 2005. Le deuxième consiste en une catégorie plus floue : l'obtention d'une aide institutionnelle. Ici, les festivals jouent un rôle de médiation auprès des structures qui, d'ordre corporatif ou ministériel, peuvent déclencher une aide. En troisième rang, à égalité, on trouve le dispositif en vogue des résidences de création et d'autres dispositifs, restés imprécis. Sur le total de 76 festivals recensés en musique, 49 festivals sont actifs en l'un au moins de ces domaines, soit les deux tiers. Ils cumulent 77 dispositifs d'aide à la création, le plus souvent directement. Les dispositifs sont peu cumulatifs. Seuls cinq festivals ont dans leurs pratiques 3 à 4 formes d'aides présentes simultanément. Huit croisent commande d'œuvre et sollicitation d'une aide institutionnelle, et trois la première avec une résidence. Une très large majorité n'a opté que pour une seule d'entre elles.

La conclusion de cette analyse est que la création, outre qu'elle est une sensibilité assez partagée au sein de cet échantillon de festivals, est une pratique non négligeable en termes de dispositifs concrets.

V. Les captations de spectacles et l'édition

L'une des interrogations qui surgissent, pour des festivals le plus souvent établis depuis plus de dix ans sur un créneau spécifique, commence à être celui de la mémoire des événements créés au fil des ans. Loin de n'être qu'une concession au temps, l'enregistrement, la vente de disques et l'édition sont des pratiques qui inscrivent aussi les festivals dans le contexte actuel de la diffusion et, plus largement, de l'économie de la création musicale.

Pour autant, la définition d'une stratégie en ce domaine doit tenir compte des questions de droit, et notamment celle de l'interface que peut représenter un festival dans la relation entre diffuseurs (radiophoniques ou de l'industrie du disque) et interprètes. Elle doit aussi tenir compte d'une situation assez délicate de l'industrie du disque, soumise à l'essor du téléchargement et livrée aux polémiques sur sa régulation, qui oppose notamment les sociétés de perception de droit entre elles. Parmi les tendances qui s'observent aux termes de nos entretiens, on peut repérer les suivantes :

1. La logique très active de **captation** par les sociétés radiophoniques (Radio-France notamment) évolue dans un contexte qui est en plein changement. Quelques chiffres permettent de vérifier une tendance apparemment très positive. En 2002, pour 427 concerts captés par France Musiques, 149 festivals étaient concernés. En 2004, sur 441 captations, on recense 201 festivals. En 2006 enfin, pour 700 captations, 352 festivals sont concernés.

Parallèlement, on aurait pu faire l'hypothèse que l'émergence d'une certaine concurrence sur ce créneau, avec par exemple l'essor de Radio-Classique, ait profité aux opérateurs de festivals. En réalité, cela ne semble pas être le cas. Les conditions de négociation avec ces institutions tendent à être de plus en plus défavorables et les stratégies d'attraction de ces sociétés vers les festivals plus aléatoires. La cause en est notamment l'augmentation de l'offre consécutive à la croissance du nombre de festivals.

> « La captation se fait en partenariat avec France Musique. C'est elle qui décide, et on joue le rôle d'intermédiaire auprès des compagnies (pour leur faire accepter des cachets) et auprès de France Musique pour qu'elle accepte de rémunérer. Les réactions des équipes sont très différentes, entre celles qui ne demandent rien car c'est de la promotion pour elles, et celles qui prétendent à des tarifs à discuter… On fait aussi le lien entre BBC et France Musique, quand celle-ci capte pour la BBC les concerts de l'orchestre de la BBC. On essaie d'obtenir le maximum, dans un contexte difficile. »
>
> *Benoît André*, directeur du festival *Automne en Normandie.*

En outre, la question des captations soulève des enjeux juridiques assez spécifiques à propos du rôle que peut jouer (ou non) un festival dans la négociation. Sa position d'interlocuteur de l'entreprise radiophonique peut le conduire, en pratique, à se substituer aux artistes qu'il programme. Or l'accord préalable de ces derniers demeure une condition essentielle (qu'il y ait ou non rémunération spécifique) du point de vue des droits voisins. Il en découle une insécurité juridique qui peut, en cas de conflit, se retourner contre le festival. Celui-ci devrait systématiquement s'assurer de disposer, auprès des artistes, d'un mandat autorisant cette médiation, ce qui est loin d'être le cas le plus fréquent.

2. L'engagement d'un certain nombre de festivals dans **l'édition** se fait sur des créneaux très spécifiques, et n'est pas à l'abri de déceptions, voire de désillusions. D'un côté, l'intérêt d'un festival à diffuser le produit de sa programmation résulte de son engagement dans des créneaux originaux de création, ou de recréation. Mais de l'autre, dans la situation actuelle du disque, bien des opérateurs de festivals tendent à considérer que l'édition n'est pas leur métier.

« L'édition : c'est ponctuel. Nous n'éditons jamais à 100 %. En fait, à la demande d'une maison de disque, nous mettons à disposition un lieu, parfois la logistique, la prise en charge de tel ou tel aspect artistique. Cela donne lieu à un contrat où nous sommes coproducteurs. Par exemple, en 2005, nous avons eu un concert du quatuor Ysaÿe, du Haendel, avec comme récitant Michel Serres, de l'Académie française. Cela a donné lieu à la coproduction d'un disque. Cela dit, nous n'avons pas d'initiative dans ce domaine, notamment parce que le secteur discographique est sinistré, et que nous n'avons pas les moyens d'entrer dans ce domaine ! »
Michel des Borderies, directeur du festival de musique de Besançon.

3. La prudence des festivals à l'égard de ces différentes pratiques incite la plupart d'entre eux à se situer en partenaire plus qu'en acteur direct de l'édition discographique, sauf, bien sûr, dans le cas où le directeur d'un festival est en même temps à la tête d'un label discographique, comme à Arques-la-Bataille, en Normandie. Ce partenariat peut être particulièrement actif, et se manifester de façon plus forte en faveur de telle ou telle initiative.

« On contribue à l'édition de disques, par une aide en nature pour les enregistrements, et par un coup de pouce à l'éditeur. En 2000 on est passé à la gestion d'une collection chez *Naïve*: 5 disques par an d'une « collection Ambronay ». Mais l'éditeur n'a pas respecté ses engagements. En 2005, on crée notre propre édition, en

négociant la distribution avec Harmonia Mundi. Cinq disques sont sortis. Les ventes ne sont pas géniales pour le moment, mais bon… C'est un gros morceau à sortir à l'avance. Le coût fixe est lié à l'enregistrement et au gravage. Le reste va de 5 000 euros pour un soliste à 150 000 pour un ensemble de 40 musiciens ! La région nous soutient là-dessus en aide à la production, comme les sociétés de droit (SACEM, SPEDIDAM, ADAMI) et les mécènes. Les 10 partenaires du festival, d'accord sur la stratégie, aident sur certains disques, parfois pour des motifs très spécifiques, comme le courtier en assurance De Clarence, qui sponsorise un disque de Liszt sur le piano même de Liszt (Bayreuth) et même le concert à Paris en février 2007. »

Alain Brunet, directeur du festival de *Musiques Anciennes d'Ambronay*.

Dans ce contexte assez mouvementé, les festivals n'ont pas répondu en masse aux questions concernant la captation et l'édition. On remarque cependant que 44 festivals ont l'une des pratiques suivantes : rediffusion radiophonique (33 festivals) ; l'enregistrement des spectacles aux fins d'archivage (18), la rediffusion télévisuelle (10) et la production discographique (10). Quant à la vente de disques, elle concerne 42 festivals, mais de façon très irrégulière, tant en nombre de disques vendus (de 10 à… 20 000 !) que de chiffre d'affaire tiré de cette activité (de 400 à 26 000 euros). La mauvaise qualité des informations transmises nous interdit toute analyse approfondie de cet aspect des stratégies festivalières.

On peut cependant indiquer que la pratique de la vente de disque revêt des formes très différentes selon les festivals. Certains la pratiquent au sein de la boutique du festival, notamment lorsque celui-ci est installé au sein d'un monument historique (Saintes). D'autres l'ont pratiquée, puis y ont renoncé afin de soutenir l'implantation d'un disquaire sur leur territoire (Épau). Certains festivals prélèvent un pourcentage des recettes

lorsqu'un professionnel s'installe au cours du festival pour diffuser ses produits. D'autres estiment ne pas avoir à s'impliquer dans ce commerce, tout en encourageant sa participation.

VI. Réseaux et coopération

La participation à des réseaux de festivals pourrait paraître assez contradictoire avec l'hypothèse selon laquelle les festivals seraient des enclaves très personnalisées, concentrées sur leurs propres ressources, localisées, et disposant de réseaux de relations eux-mêmes attachés aux personnes plus qu'aux projets artistiques ou culturels. Cette opinion, négative à l'égard de toute participation à un collectif de festivals, s'exprime parfois, tant du côté de ceux qui font partie d'un réseau (et tous les festivals de musique de notre échantillon font partie, au moins, de France Festivals) que de ceux, pour la danse, qui ne souhaitent pas s'y impliquer.

Pour les premiers, rares sont ceux qui ont à l'égard de la structure fédérative le point de vue assez classique consistant à dénoncer la perte de temps, le faible retour en termes de service (formation, conseil, influence, communication). Entre 2002 et 2005, une dizaine de festivals sont sortis de la fédération, et près du double y sont entrés. Pour les seconds, leur scepticisme à l'égard de tels réseaux s'exprime assez bien au travers du point de vue de Jean-Paul Montanari :

> « À propos des réseaux : j'y ai participé un temps (à l'IETM) mais j'ai arrêté. Notre festival ne pourrait qu'être tête de réseau, par exemple à l'échelle régionale, on l'a évoqué. C'est difficile, peu pertinent. La disparité de moyens et de styles empêche d'être en réseau avec beaucoup ! Et les programmateurs se fréquentent peu. Avons-nous des intérêts communs, notamment en coproduction ? Ce sont les artistes et leurs producteurs qui font cela, pas nous. L'international ? chacun a besoin d'autonomie, on échange entre nous,

avec Bruxelles par exemple, mais rien n'est structuré. Je me refuse de fonctionner sur la base de la critérologie européenne. Ce sont les artistes qui font les réseaux, pas les lieux ou les événements. »

Jean-Paul Montanari, directeur du festival *Montpellier-danse*.

À l'opposé, on trouve des explicitations très différentes des bénéfices tirés d'une participation aux réseaux, notamment à l'échelle européenne. Outre les intérêts classiques liés aux échanges d'information, contacts et amélioration de la connaissance du milieu, certains inscrivent les réseaux dans des perspectives plus précises.

« Les réseaux, c'est d'abord l'intérêt de l'échange : ça fait du bien d'être à Helsinki à partager nos expériences avec des Serbes, des Espagnols… c'est en soi une richesse absolue. C'est important pour nous de participer à cela. Je l'avais inclus dans ma discussion initiale avec les tutelles, en 1992. L'E.F.A., c'est aussi certaines formations, comme celle que nous avons montée sur la direction de festival. Le constat est que beaucoup de festivals ont émergé dans les années 1980. Les pères fondateurs arrivent à la fin de leur mandat : comment leur succéder, sachant qu'il n'y a pas de formation universitaire dans ce domaine ? C'est le rôle de l'Association. Cela a eu lieu en Pologne, en mai 2006, pendant 10 jours et pour 35 stagiaires. Il faut situer au niveau européen certaines problématiques communes. »

Hervé de Colombel, directeur du festival de l'Épau.

Forme de coopération	*Nombre de festivals*
France Festivals + autre réseau + coopérations spécifiques	29
France Festivals + autre réseau sans coopération spécifique	2
France Festivals + coopérations spécifiques	10
Coopération spécifique uniquement	1
Aucune coopération	1

La coopération est une pratique généralisée, à une exception près de festival ayant quitté France Festivals. Outre leur appartenance à France Festivals, 31 festivals font partie d'un autre réseau, le plus souvent à l'échelle européenne ou internationale. Les plus fréquemment cités sont les suivants :

Nom du réseau	*Nombre de citations*
Réseau Européen de Musiques Anciennes	5
Association des Festivals Européens de Musique (E.F.A.)	4
Charte Européenne des Abbayes Cisterciennes	3
Zone Franche	3
Fédération Mondiale des Concours Internationaux de Musique	3
Association des Centres Culturels de Rencontre	3
Fédération Francophone des Amis de l'Orgue	2
Autres réseaux cités une seule fois	8

En dehors de l'E.F.A., tous les autres réseaux sont très spécialisés sur un créneau lié à l'identité (artistique, territoriale) du festival. France Festivals joue le rôle presque exclusif de généraliste dans ce domaine. Cette complémentarité est assez bien traduite par Michel des Borderies :

« Il y a deux structures différentes. France Festivals représente une aide fiscale, un conseil, un appui en termes de lobbying notamment auprès de l'État. La question fiscale est par exemple : A-t-on intérêt ou non à s'assujettir à la TVA ? La participation à un réseau comme la fédération mondiale des concours n'a pas cette finalité. Il s'agit plutôt de confronter des idées, les calendriers pour ne pas se marcher dessus, d'échanger des contacts. Il n'y a pas de réseau manquant dans le paysage des festivals. Nous n'avons pas vraiment de relations bilatérales entre festivals pour, par exemple, coproduire des spectacles. Nous sommes trop généralistes pour

cela. Cela aurait du sens si nous étions, par exemple, un festival de musique contemporaine exclusivement. »

Michel des Borderies, directeur du festival de musique de Besançon.

Parmi les 31 festivals appartenant à au moins deux réseaux (France Festivals plus un autre), 2 ne déclarent aucune autre forme de coopération. À l'inverse, 40 festivals développent d'autres formes d'échange, le plus souvent entre festivals. C'est le second aspect de la coopération, qui se décline en plusieurs objets de partenariat.

Objets de la coopération entre festivals	*Nombre de festivals*
Diffusion (échanges d'artistes, programmation ou achat commun)	23
Coproduction ou co-réalisation	12
Échanges d'information	6
Communication	4
Formation et concours	4
Participation commune à un programme européen	2
Total	51*

*Total supérieur à 40 car 7 festivals mentionnent plus d'une opération de coopération.

Du côté des festivals de danse, l'absence de réel réseau à l'échelle nationale explique l'existence de pratiques *ad-hoc*, comme *Repérages*, simultanément festival et réseau de festivals associant une quinzaine d'événements, ou le réseau international constitué à partir des rencontres chorégraphiques internationales de Seine Saint-Denis. Deux festivals ne déclarent appartenir à aucun réseau. Deux participent au réseau national des Centres de Développement Chorégraphique, et un dernier participe à l'IETM (Informal European Theatre Meeting) et à

l'IRIS (Association Sud-Européenne pour la Création Contemporaine).

Six festivals de danse pratiquent des coopérations spécifiques : deux pour la coproduction, deux pour la diffusion, et deux pour la mutualisation de charges (transport, logistique).

On voit donc que la coopération est une pratique majoritaire des festivals recensés. On s'oriente vers un modèle à trois entrées. La première est constituée d'une structure généraliste qui exerce des fonctions de représentation, de conseil de formation et de communication. La deuxième s'incarne par la participation, moins répandue, à un réseau thématique. Ces deux structures, outre leurs fonctions officielles, constituent des lieux de socialisation et le point de départ de relations plus informelles ou bilatérales. La participation à plus de deux réseaux formels est exceptionnelle et considérée comme excessive par la plupart, notamment pour des raisons de disponibilité et de coût. La troisième entrée de coopération est constituée des échanges entre festivals, sans organisation collective. Elle est très riche en variété et en intensité de coopération, depuis la création jusqu'à la formation, en passant par la diffusion. Les dispositifs européens, qui pourraient trouver ici matière à agir, restent d'un usage confidentiel.

*

Les choix stratégiques en matière de tarification, de localisation, d'animation pédagogique ou de création illustrent d'une autre manière le constat d'une grande diversité de situation. Sur chacun de ces thèmes, on voit que plusieurs alternatives existent, et qu'elles ne sont pas purement et simplement dictées par des contraintes objectives. Seul fait sans doute exception la

difficulté propre à la danse de se diffuser en dehors de lieux techniquement prévus pour cela. Encore cette contrainte est-elle toute relative. C'est ce qu'exprime précisément la notion de stratégie, comme choix délibéré au sein d'une pluralité de contraintes, de valeurs et d'opportunités. À ce titre, les festivals manifestent une certaine hétérogénéité, que l'on a déjà observée dans les parties précédentes. Nous allons revenir sur ce paysage en conclusion, en présentant, après avoir synthétisé les principaux résultats de notre analyse, les sept familles de festivals qui se dégagent des principales variables qui ont été mises à jour dans cette recherche.

CONCLUSION

La grande quantité d'informations que contient cet ouvrage mérite que l'on tente d'en synthétiser les données, en rappelant d'abord quelles sont les principales leçons que nous avons tirées des dossiers successivement ouverts. Leur analyse a davantage sollicité un regard progressif qu'un croisement systématique des données traitées. C'est pourquoi, dans un deuxième temps, nous allons rassembler quelques-unes des variables clefs pour dégager les différentes familles de festivals qui se présentent à nous. On considérera cette étape comme une tentative de réduire les disparités entre événements, qui constituent une importante leçon d'ensemble de notre étude. Nous définirons enfin les principaux enjeux qu'expriment les festivals pour les années à venir.

I. Les principales leçons apprises

Les festivals sont en grande partie les fils de la décentralisation culturelle, précédés qu'ils sont par quelques grands frères d'une première vague de l'après-guerre et des transformations de la France des années 1970. Leur *moyenne d'âge* est de 21 ans pour la musique et de 13 ans pour la danse. Contrairement à

une idée reçue, festival ne rime pas nécessairement avec estival. Si l'été reste l'apanage de beaucoup de festivals méridionaux, 30 % des événements se situent en dehors de toute saison touristique.

Ces festivals (10 de danse et 76 de musiques) restent massivement de *statut* associatif, en dépit de l'évocation de nouvelles formes juridiques réputées plus adaptées aux opérateurs culturels partenariaux. Le modèle de l'EPCC suscite beaucoup d'interrogations pour des structures non-permanentes.

Les *répertoires* donnent une part importante à la musique de chambre (30 %) aux récitals (13 %) et à la musique sacrée (11 %). Ils sont suivis d'un grand nombre de répertoires moins souvent présents. L'interdisciplinarité reste limitée pour la musique : 5 % la pratiquent. Par contre, c'est le cas d'une majorité de festivals de danse, qui croisent cette dernière (hors musique) avec la vidéo, les arts plastiques ou l'écriture. Trois *registres* dominent la programmation : la musique classique (22 %), la musique baroque (20 %) et la musique contemporaine (19 %).

La tendance à la programmation de plusieurs registres est assez partagée, mais la multiplication de ces registres (plus de 5) reste limitée. La spécificité de la danse est ici l'écrasante majorité du registre contemporain.

Une fréquentation inégale et légèrement croissante

La *fréquentation* des festivals est en moyenne de 10 000 entrées payantes pour la musique, et de 13 600 pour la danse, dont les festivals sont tous situés dans des centres urbains. De gros festivals en petit nombre tirent cette moyenne vers le haut. Pour la musique, ils concentrent plus de 44 % du total des audiences. Pour la danse, un seul en représente plus de 50 %. Le profil le plus courant est celui d'un festival enregistrant entre 2 500 et 8 500 entrées. L'évolution entre 2002 et 2005 est globalement

positive (+8 %), avec des disparités assez importantes : 21 festivals enregistrent une baisse, contre 24 une hausse de fréquentation. De fortes hausses et de fortes baisses influent sur ce résultat. On peut conclure à une évolution modérément positive dans l'ensemble. Les baisses ne sont pas en lien avec l'évolution des subventions. Elles affectent des festivals très différents entre eux.

La *diffusion* moyenne d'un festival est de 21 spectacles et 32 représentations. Là encore, il convient de distinguer les « grosses machines », qui font croître la moyenne. Une trentaine de dates correspond à un certain optimum partagé. La pluri-représentation d'un même spectacle est contrastée. 40 festivals de musique ne la font jamais, et 8 autres en ont une pratique très intensive. Les festivals de danse y ont tous recours, dans des proportions variables. La diffusion augmente entre 2002 et 2005, de façon plus prononcée pour le nombre de représentations que pour celui des spectacles. Mais 13 festivals connaissent une baisse sur ces deux aspects.

Des partenariats à géométrie variable

Les festivals attirent une multiplicité de partenaires : en moyenne près de 6. La tendance est à l'augmentation de leur nombre, sans qu'il y ait un lien nécessaire avec la croissance des budgets : de gros festivals peuvent compter peu de partenaires, comme de petits en attirer beaucoup, pour de petites sommes.

En *fréquence*, c'est le conseil général qui revient le plus souvent, avec les communes. L'intercommunalité s'affirme parfois en substitution ou en complément de ces dernières. Le conseil régional et le mécénat sont en troisième position. La présence du ministère de la Culture est plus rare, sauf pour la danse, et sa fréquence est identique à celle des sociétés de droit aux côtés

des festivals : une fois sur deux. Les associations d'amis et l'Union européenne sont largement plus épisodiques dans leur partenariat. Les deux tiers des partenaires sont territoriaux.

En *volume*, c'est encore le conseil général qui est en tête, avec 26 % du total d'implication financière dans les 35 millions d'euros que représente le partenariat de 69 festivals de musique. Les conseils régionaux comptent pour 20 %. Les communes et l'intercommunalité en représentent 21 %. Pour la danse, ces dernières sont à un plus haut niveau, tandis que la région et le département sont en retrait relatif. Les mécènes comptent pour 15 % du total, tandis que les DRAC sont dans une position beaucoup plus modeste, avec 6 % du total. L'intervention du ministère de la Culture est plus forte, à nouveau, pour la danse. Mais c'est un partenaire en très fort décalage entre sa fréquence et son poids réel aux côtés des festivals.
En *moyenne des interventions* par festival aidé, le conseil général reste en tête (105 000 € par festival) devant le conseil régional (95 000 €), l'intercommunalité (85 000 €). Ce trio est suivi par quatre acteurs à un deuxième type de volume : le mécénat (71 000 €), la commune (65 000 €) l'Union européenne (62 000 €) et les partenaires divers (57 000 €). Les DRAC (43 000 €) et les sociétés de droit (22 000 €) apparaissent à un troisième rang.

En croisant la fréquence, l'implication et le volume moyen d'intervention, six types de partenaires se distinguent :

– Les très réguliers et fortement impliqués en volume global et en moyenne : conseil général et conseil régional ;

– Les réguliers mais moins fortement impliqués en volume et en moyenne : la commune, le mécénat ;

– Les moyennement présents et moyennement impliqués en volume et en moyenne : la DRAC, les divers autres partenaires ;

– Les rarement présents mais fortement impliqués en

moyenne : l'intercommunalité, l'Union européenne, soit les nouveaux niveaux émergents ;

– Les peu présents mais assez impliqués en moyenne : les sociétés de droit ;

– Les peu présents et peu impliqués en volume et moyenne : les associations et autres ministères.

Les partenaires, analysés dans leur mode d'intervention, sont très différents. La commune, comme l'intercommunalité, montre de gros écarts, notamment lorsqu'il s'agit de contextes rural ou urbain. À l'opposé, le conseil général est plus homogène dans son intervention, et s'avère tantôt quasi-opérateur de festival, tantôt accompagnateur.

Le retrait de l'État, analysé entre 2002 et 2005, ne correspond pas à la thèse, pourtant généralement admise, d'un déclin irréversible. Si le nombre de festivals aidés est en constante diminution, le volume global d'aide se maintient, et représente une part stable, autour de 5 %, de ses crédits du spectacle vivant. Le retrait s'opère essentiellement vis-à-vis des petits festivals, et est très variable en fonction des régions. 6 d'entre elles ont une baisse assez sensible des financements, 6 autres connaissent, dans la même période, une croissance forte à très forte. Cette différence de stratégie correspond à une manière, très contrastée selon les régions, d'interpréter la Directive Nationale d'Orientation de 2003, qui indiquait ne plus tenir les festivals comme une priorité de la politique ministérielle en matière de spectacle vivant.

Une économie orientée vers l'artistique et le territoire

Le *budget moyen* d'un festival est donc situé à 570 000 euros. Les subventions sont prépondérantes, et c'est l'augmentation la plus fréquemment observée entre 2002 et 2005, mais les ressources propres sont loin d'être négligeables. La présence du

mécénat est inégale et plus limitée, mais c'est la plus forte croissance constatée entre ces deux années, pour les 46 festivals qui pouvaient être comparés.

La structure des dépenses est favorable à l'artistique (51 %), notamment pour la musique, même si c'est la part qui croît le moins et si les évolutions sont inégales selon les festivals, sans que certains types d'événements se distinguent particulièrement. Cette part, et sa diversité relèvent d'un choix stratégique opéré par les structures. Ce choix a lui-même une incidence sur les frais de réception des artistes et dépenses à caractère technique (18 %).

Les frais de communication (11 %) restent d'une importance raisonnable. Les petits festivals ruraux estivaux et ceux de danse ont tendance à leur accorder une part plus élevée, sans doute liée à un double impératif de repérage et de reconnaissance publique. Les frais administratifs (20 %) sont importants, et notamment liés à confortation de l'emploi culturel.

Ces moyennes budgétaires cachent *d'importantes différences.* En volume, 5 classes de festivals représentent des réalités qui vont de 1 à plus de 10. Ces contrastes sont à la fois importants en volume global et en parts respectives des différentes sources de recettes ou de dépenses. Il en est de même pour l'évolution des budgets (près de 20 % d'augmentation en moyenne), qui voit certains festivals progresser en ressources et d'autres régresser.

L'emploi artistique de 77 festivals (67 de musique et 10 de danse), représente 18 011 interprètes, soit 234 en moyenne. Ils sont aux deux tiers français pour les festivals de musique. Les festivals de danse emploient 58 % de compagnies françaises. Dans ce domaine, les gros festivals constituent des locomotives évidentes. Entre 2002 et 2005, l'évolution globale est à la hausse (13 %). Elle est plus marquée pour les interprètes français.

L'emploi culturel des festivals représente 5 125 personnes pour

82 festivals décomptés, soit 62 emplois par festival : 59 pour ceux de musique, 85 pour ceux de danse. Cette moyenne cache d'importantes distorsions entre festivals, que nous avons regroupés en quatre familles.

Le bénévolat reste un pilier de l'activité de bien des festivals, même si 15 festivals l'excluent totalement. Malgré des difficultés parfois exprimées, l'évolution positive de l'emploi culturel reste supérieure pour le bénévolat (+ 20 %) que pour les emplois permanents (+15 %) sans réelle substitution des premiers par les seconds. Les festivals de danse se distinguent par un moindre recours au bénévolat en moyenne.

Les retombées économiques directes s'établissent à 122 000 euros en moyenne par festival. Cela représente 23 % des dépenses (par ordre d'importance : hébergement, communication, technique, transport, autres) et un peu plus pour la danse.

Les gros festivals pèsent sur ces volumes, mais ce sont plutôt des festivals d'importance moyenne qui ont un taux de retombées plus important en part de leurs dépenses totales. L'évolution des retombées est positive, mais contrastée : 13 festivals affichent une baisse, 20 une hausse.

Tarification et gratuité : des pratiques contrastées

La *tarification* des festivals fait apparaître un prix moyen du billet de 18,70 € pour les spectacles payants, mais avec des contrastes importants dans les pratiques. Ces écarts de tarification ne sont liés ni à la fréquentation, ni à la part de frais artistiques. Ils sont un peu en relation avec la part des ressources propres, et avec celle des subventions. Un festival fortement subventionné pratique en général des prix plus modestes. Les tarifs sont légèrement en hausse, mais avec des contrastes importants selon les festivals.

La gratuité fait l'objet de débats et de pratiques opposées. Elle représente 22 % du total des représentations recensées. 38 % des festivals l'excluent totalement, et 19 événements ont un taux de représentations gratuites supérieur à 50 % de leur programmation. Ce choix stratégique est lié à plusieurs facteurs : une orientation de principe, la pression d'un partenaire en ce sens, l'espoir d'y puiser une extension, quantitative et qualitative, des publics.

Une implication sociale et territoriale

Les actions pédagogiques sont assez répandues. 61 festivals sur 86 en mentionnent au moins une. C'est une pratique systématique pour les festivals de danse. 30 festivals organisent une masterclasse ou une académie, pour des montants qui sont très variables d'un festival à l'autre (150 000 € en moyenne). 22 festivals développent une action spécifique en direction des pratiques en amateur : ici domine la programmation de groupes amateurs sur la formation ou la médiation.
L'implication des festivals dans les saisons annuelles des lieux de spectacles concerne 57 festivals (49 de musique, 8 de danse). Celle-ci passe majoritairement par l'intégration de représentations dans la programmation d'un lieu, loin devant l'articulation avec les lieux de formation (conservatoire et écoles spécialisées). La pratique de résidences artistiques étendues sur l'année reste très rare.

L'échelle territoriale de la programmation des festivals donne une prime au lieu unique (et souvent patrimonial), pour 23 % des festivals. 18 % se produisent désormais au sein d'une intercommunalité, plus souvent que sur différents lieux au sein d'une commune ou d'un département (13,5 % chacun). Les échelles

de la région (9 %) ou du pays (8 %) restent moins fréquents.

Les lieux de spectacles distinguent fortement les disciplines. La danse s'appuie très majoritairement sur les salles équipées, tandis que la musique se produit, pour 61 % des cas, en majorité voire en exclusivité dans des lieux patrimoniaux. Ceux-ci témoignent aujourd'hui de certains problèmes d'adaptation physique (étroitesse des jauges) ou artistique (négociations avec les propriétaires ou titulaires des lieux, notamment religieux).

Une sensibilité diverse à la création et à la valorisation para-événementielle

La diffusion de la création s'incarne par 105 créations mondiales et 104 premières françaises pour 40 des 76 festivals de musique. Cette pratique est naturellement beaucoup plus importante pour les festivals de danse, qui s'inscrivent dans un registre contemporain de façon écrasante. Pour des festivals qui, en musique, ne font pas partie (à de rares exceptions près) des événements spécialisés en création contemporaine, ces chiffres sont notables. Ils sont assez bien corrélés avec la présence d'un soutien de l'État.

Les modalités d'aide à la création passent par plusieurs formules : une commande d'œuvre ; le relais institutionnel vers un dispositif ; une résidence de création ; ou une aide diverse. Des 76 festivals recensés en musique (la danse étant, par son implication systématique en ce domaine, considérée à part), 49 sont actifs dans l'un ou l'autre créneau, avec une domination du recours à la commande d'œuvre (35 fois).

Les pratiques de captation sont encore très rarement rapportées à une stratégie de production discographique. Seuls 10 festivals

s'impliquent dans cette voie, le plus souvent en accompagnement. Dans une majorité de cas, les enregistrements se font au profit de la rediffusion radiophonique (33 cas) ou télévisuelle (10 cas), ou encore pour un archivage (18 cas). La vente de disque, présente dans 42 cas, témoigne d'importants contrastes entre ceux qui l'assument pleinement et ceux qui, au contraire, laissent libre cours aux initiatives indépendantes, qu'elles en tirent ou non une part des bénéfices.

Les modalités variables de la coopération

La coopération entre festivals passe par plusieurs figures : l'appartenance à un réseau formel ou la pratique horizontale de relations entre festivals. Ces deux pratiques se recoupent largement, avec un schéma relationnel qui semble s'imposer : l'appartenance à un réseau « généraliste » complété par la participation à un réseau « thématique » (exemple : REMA, Réseau des Musiques Anciennes), accompagnant des coopérations informelles entre festivals.

Les coopérations spécifiques entre festivals voient nettement prédominer le couple : diffusion mutualisée/coproduction, qui représentent 45 des 51 coopérations entre festivals recensés. Naturellement, la danse fonctionne très largement sur ce dernier aspect, privée qu'elle est de l'existence d'un réseau généraliste.

II. Les festivals en sept familles

La diversité des festivals nous a conduit à ne pas tenter de multiplier les croisements de données au cours de ce travail. Nous ne l'avons fait que de façon limitée, pour écarter certaines hypothèses plus que pour en confirmer d'autres. Cette méthode, qui convient bien à des données statistiques nombreuses, comme en matière de publics ou de pratiques culturelles, de-

vient hasardeuse pour des entreprises marquées par des cheminements particuliers, des réseaux de relations individualisées et des contingences territoriales marquées.

Pour autant, il serait un peu frustrant d'accumuler des informations à plat, sans tenter de les rassembler autour de quelques variables clefs, et d'esquisser une représentation plus précise à cette diversité. C'est ce à quoi nous allons nous livrer ici, en identifiant les familles de festivals qui se dégagent du jeu combiné des sept variables suivantes :

– le niveau de fréquentation
– le prix moyen du billet
– le taux de gratuité des représentations
– le volume des dépenses
– le taux de dépenses artistiques
– le taux de subvention
– le nombre de partenaires.

Nous avons identifié 7 familles de festivals (sur un total de 80 [29]) que nous allons expliciter avant de les représenter sous la forme d'un tableau récapitulatif.

1. Les 6 arènes (4 musique, 2 danse). Ce sont des festivals dont la fréquentation et le budget sont très fortement supérieurs à la moyenne, de même que les partenariats, où l'État est présent. La part de leurs dépenses artistiques est également élevée. Par leur caractère exceptionnel sur ces différents plans, ils tendent, sur beaucoup de variables, à tirer l'échantillon vers le haut.

2. Les 8 Agoras (7 de musique, 1 de danse). Ce sont des événements à fréquentation et budget élevés, qui disposent d'un partenariat plus nombreux que la moyenne. Ils sont souvent soutenus par l'État. La part de leurs dépenses artistiques est également plus forte que la moyenne. Leur pratique de la gratuité

est nulle ou plus faible que la moyenne. Ces festivals se différencient entre eux pour ce qui concerne le prix du billet et le niveau de recettes propres par rapport à celui des subventions.

3. Les 6 Forums (5 festivals de musique, 1 de danse). Ce sont des événements qui regroupent la plupart des caractéristiques précédentes (fréquentation, budgets, partenariat), à l'exclusion de la part des frais artistiques, qui est inférieure à la moyenne.

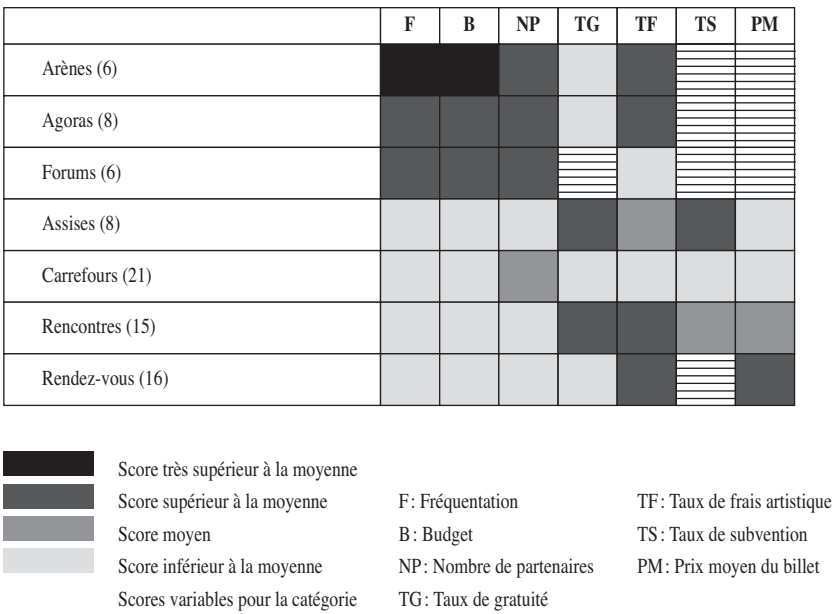
4. Les 8 Assises (7 de musique, 1 de danse). Ce sont des festivals qui se distinguent par le niveau élevé des subventions publiques dans leur budget, avec un nombre de partenaires inférieur à la moyenne. Ils ont par ailleurs les caractéristiques suivantes : une fréquentation plus basse que la moyenne, tout comme leur budget global, leur prix moyen du billet, leur part de frais artistiques. Ils partagent également une pratique plus élevée de la gratuité.

5. Les 21 Carrefours (19 de musique, 2 de danse). Ils ont une fréquentation, un prix moyen du billet et un budget global plus bas que la moyenne. Ils ne pratiquent pas ou très peu la gratuité et le montant de leurs dépenses artistiques est plus faible en proportion que la moyenne. Ils s'appuient sur un partenariat moyen. Ce sont des festivals qui peuvent avoir un impact important pour leur territoire, sans pour autant être reconnus comme des rendez-vous professionnels de première importance.

6. Les 15 Rencontres (13 de musique, 2 de danse). Ce sont des événements qui ressemblent beaucoup aux précédents, à l'exception d'un indicateur : la part de leurs dépenses artistiques est supérieure à la moyenne. Leur prix moyen du billet est plus faible que la moyenne et/ou leur pratique de la gratuité est supérieure à la moyenne. Ce sont de petits budgets, mais leur niveau de subvention ou d'autofinancement leur permet d'associer l'excellence artistique à des stratégies d'ouverture sociale et/ou territoriale.

7. Les 16 Rendez-vous (15 de musique, 1 de danse). Ce sont des festivals qui ont en commun une fréquentation modérée à faible, de même que leurs budgets et leur nombre de partenaires, ou leur pratique de la gratuité. Par contre, le prix moyen du billet y est plus élevé et, même si l'État n'est pas à leurs côtés, ils consentent à leurs dépenses artistiques une part plus élevée que la moyenne. Pour cette dernière raison, ils apparaissent comme des rendez-vous importants pour un domaine, une esthétique ou un type d'instrument, sans pour autant pouvoir afficher des retombées économiques directes très spectaculaires.

LES SEPT FAMILLES DE FESTIVALS



On souhaite ne pas être mal compris à la lecture de ces catégories. Aucun des critères mentionnés ne peut avoir ici valeur

de jugement, au gré de son importance ou de sa modestie. On croit avoir suffisamment instruit sur le caractère intrinsèquement discutable de chacune des « qualités » (sur l'affluence, la gratuité, le partenariat ou la présence de l'État, par exemple) pour rester à distance de tout glissement vers l'évaluation. Celle-ci trouverait avantage à tenir compte du contexte, ici décrit, dans lequel chacun des festivals inscrit son projet, et donc ses perspectives.

III. Les festivals au tournant

Lorsqu'on interroge les festivals sur les principaux enjeux qu'ils estiment devoir affronter à terme, on peut classer leurs réponses en trois grandes catégories. La première concerne ***les enjeux institutionnels***. Ils se rapportent aux projets que portent les festivals, dans plusieurs perspectives, mais aussi aux difficultés ou à l'inquiétude qui se manifestent devant eux. 17 festivals font état de projets en cours de développement.

Il s'agit d'abord de *structures* : pôle culturel, label de Centre de Développement Chorégraphique, académie, club d'entreprises. On peut également mentionner la question de l'articulation entre festivals et lieux permanents, plus fréquemment soulignée par les festivals de danse, notamment, bien sûr, lorsque ces lieux leur font défaut. Cette articulation n'est pas toujours bien vécue. On fait ici référence aux événements dont la programmation s'appuie sur des lieux patrimoniaux, et qui posent plusieurs types de problèmes : inadaptation des jauges, trop petites ou techniquement insatisfaisantes ; difficultés croissantes de négociation (financière et artistique) avec leurs titulaires. Plus largement, l'articulation des festivals à leur territoire passe par leur réaffirmation comme vecteur de développement, dans un contexte parfois difficile. Beaucoup de festivals soulignent les difficultés liées à la multiplication d'événements,

d'animations qui font désormais concurrence à leur propre offre culturelle, dans des conditions d'autant plus problématiques qu'ils pratiquent souvent la gratuité.

Il s'agit ensuite *d'orientations*, avec une assez fréquente mention de perspectives d'internationalisation, celle qui touche au développement de la coproduction avec d'autres structures, ou la coordination de la diffusion. Mais elle porte aussi, plus simplement, un souci de reconnaissance élargie. C'est un point sur lequel les réseaux, thématiques ou généralistes, peuvent jouer un rôle d'animation ou de médiation.

Il s'agit enfin des *ressources humaines*, avec les recrutements qui sous-tendent ces différents projets. C'est sur ce dernier point que les inquiétudes se manifestent le plus. Une certaine difficulté est ressentie quant au fait de conserver un nombre suffisant de bénévoles, ou à le renouveler. C'est d'autant plus crucial que plusieurs d'entre eux s'appuyaient aussi sur des emplois-jeunes et doivent faire face à leur disparition. Le renouvellement des équipes est un objet de réflexion en soi, en dépit d'une tendance générale, que nous avons soulignée, à la progression de l'emploi culturel des festivals.

La deuxième perspective a trait aux ***aspects économiques et budgétaires***. La situation brossée par les festivals est plutôt pessimiste, dans un contexte où beaucoup témoignent de la croissance des coûts techniques et artistiques. Pour ceux qui ont bénéficié de financements spécifiques, conventionnels et/ou limités dans le temps, se pose le problème de l'amortissement de la fin des aides et des relais à trouver. On peut mentionner la fin programmée d'un soutien de l'ADAMI, la terminaison d'un programme européen, le déclin puis la disparition du financement de l'État ou du conseil régional. Pour y faire face, les perspectives sont plutôt recherchées en direction des ressources privées. Le mécénat, en dépit de son caractère aléatoire, versa-

tile et difficile à capter, reste l'horizon le plus souvent mentionné. L'attente de nouvelles subventions publiques est plus rarement évoquée, et elle l'est surtout en milieu rural, là où, sauf exception, le fait d'attirer un mécène relève du miracle. Si le regain des financements publics est peu évoqué, c'est aussi que les effets de la décentralisation, avec l'amortissement du coût des transferts de compétence sont perçus comme défavorables à la culture en général.

Les *enjeux* ***artistiques et culturels*** qu'expriment les festivals démontrent en revanche la nature assez dynamique du tournant actuel, au-delà des questions de renouvellement d'équipe, de confortation institutionnelle et financière. La plupart des festivals évoquent des projets en ce sens. Ils relèvent de trois catégories distinctes. La première vise la programmation, et témoigne d'une double tendance à la diversification, d'une part et au maintien d'autre part d'une singularité thématique. Nous avons vu, à ce sujet, que la dialectique entre les deux passait par des formules assez différentes : dédoublement des lieux, insertion de musique contemporaine dans une programmation restant à dominante classique ou baroque, transdisciplinarité, etc. Cette diversification poursuit en général un objectif de régénération ou d'extension des publics, et notamment vers les jeunes. À leur sujet, la démultiplication des actions pédagogiques (passant par de la sensibilisation ou par des initiatives en matière de formation) est souvent mentionnée. Par contre, la baisse des tarifs à leur égard est peu évoquée, signe que la conscience est généralement partagée que l'attractivité de la musique classique auprès des jeunes publics n'est pas d'abord une question d'argent.

La réalité festivalière est avant tout marquée par la diversité, celle des registres, des lieux et territoires, des dynamiques professionnelles, partenariales, artistiques et culturelles. Cette di-

versité ne fait pas obstacle au partage d'enjeux collectifs. Les festivals que nous avons observés ne sont généralement pas à l'extérieur du périmètre des politiques culturelles, dont ils intègrent les logiques institutionnelles (le partenariat), les finalités (démocratisation et démocratie culturelles) et les exigences (diffusion, création, sensibilisation). Les enjeux collectifs appartiennent à deux grands ordres. Les premiers touchent aux *ressources pour l'action*, et s'attachent à affirmer que l'offre artistique des festivals les inscrit au cœur des évolutions qui frappent l'exception culturelle. En dépit de leurs retombées économiques et niveaux de ressources propres, les festivals ne peuvent que rarement s'affranchir de l'appui des pouvoirs publics. En conséquence, les hypothèses de déclin de leur intervention, qu'on a constatées très inégalement ressenties et vérifiées, engagent une réflexion sur au moins deux plans : le maintien d'une exigence et la redistribution des responsabilités, en direction des collectivités territoriales, mais aussi des fonds privés. Le second ordre d'enjeux concerne les *modalités d'action*. Elles désignent plusieurs lignes de débat que nous n'avons qu'esquissées : celle qui vise la territorialisation (articulation entre festivals et lieux, changements d'échelle), l'évolution de l'emploi (intermittence, confortation des équipes, bénévolat), les publics (fidélisation et renouvellement) et l'évolution des esthétiques (originalité du projet, diversification des registres et répertoires, création contemporaine). On sait, à la lecture de ces pages, qu'aucune de ces dimensions ne conduit à l'adoption de recettes toutes faites et valables *erga omnes*. On espère avoir cependant convaincu de l'intérêt d'en débattre.

NOTES

1. L'incertitude sur le contenu même de la notion de festival est de rigueur au sein des organismes qui assument des dispositifs de soutien à leur égard. Pour s'en convaincre, il suffit de voir que les critères adoptés (en termes de durée, de spécialisation thématique ou disciplinaire, de professionnalisme, etc.) sont très flous et variables à l'échelle internationale. L'étude de Peter Inkei est très instructive à ce sujet (Inkei 2005).

2. La tradition américaine des festivals d'été est ainsi liée à l'absence de rémunération pour congés payés de la plupart des musiciens d'orchestres pour lesquels, du coup, les festivals sont une source cruciale de revenus.

3. Selon une étude de la FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés), les festivals représentent à eux seuls le tiers de la diffusion des ensembles musicaux en France (FEVIS 2004).

4. Les six événements qu'une association peut organiser par an sans payer l'intégralité des charges, en ne s'acquittant que d'un forfait fiscal. Cette disposition concerne des associations dont l'objet principal n'est pas l'organisation de spectacles, mais une interprétation, contestée au demeurant, peut y conduire.

5. Jan Lauwers a défrayé la chronique en octobre 2003, à l'occasion de la représentation de sa pièce *No Comment*. Après sa programmation, le conseil d'administration a pris argument du désaccord sur le contenu de la création (et de son caractère prétendument « pornographique », contre la critique)

de l'auteur flamand pour licencier le directeur du festival, Philippe Danel.

6. Loi n° 2006-723 du 22 juin 2006 modifiant le code général des collectivités territoriales

7. Nous faisons ici référence à un volume de « spectateurs » tout en étant conscients du fait que ce volume comprend, plusieurs fois, les mêmes personnes. Ainsi, pour le festival de la Chaise Dieu, on sait qu'une personne fréquentant le festival assiste en moyenne à 2,6 représentations. Il est donc 2,6 fois spectateur.

8. Trois événements n'ont pas souhaité nous transmettre ces chiffres. D'autres ont expressément manifesté le vœu de ne pas être individuellement cité. Nous avons donc décidé de ne mentionner aucun festival en particulier, en dehors de ceux qui ont, par eux-mêmes et dans leur communication publique, fait état de ces chiffres.

9. Le festival de Radio-France à Montpellier, qui attire 120 000 spectateurs au total, ne fait pas partie de ce « club » puisque son choix massif de spectacles gratuits fait que le nombre de spectateurs payants s'établit à « seulement » près de 20 000.

10. Il s'agit ici du nombre de festivals qui programment de la musique contemporaine, et non d'un pourcentage d'œuvres contemporaines dans la programmation de ces mêmes festivals.

11. Comme on le voit, nos interlocuteurs ont considéré le jazz ou les musiques actuelles tour à tour comme registre et répertoire…

12. Un festival aura comptabilisé strictement la contribution à l'aune du prix des places ainsi concédées en échange, tandis que tel autre n'aura pas reporté avec autant d'exactitude ce que représente une telle contribution.

13. Ces associations sont naturellement toujours présentes. C'est leur participation financière directe qui se fait plus sporadique…

14. Il y a quelque chose d'un peu étonnant à voir la centrale du ministère contribuer aussi faiblement en moyenne aux côtés d'un festival. Ceci peut s'expliquer par le maintien, pour les 4 festivals concernés, d'aides complémentaires à celles qui sont directement gérées par les DRAC. À titre d'exemple, pour la danse, le festival Montpellier danse a perçu une aide directe du ministère, d'un montant limité, parallèlement à l'essentiel fourni

par la DRAC Languedoc-Roussillon. On ne peut exclure qu'il s'agisse aussi, parfois, de fonds en réalité déconcentrés.

15. Nous allons voir plus loin et précisément ce qu'il en est de ce retrait

16. qu'il s'agisse des logiques politiques qui présidaient auparavant au soutien à telle manifestation, ou de celles qui ont conduit à la disparition de certains soutiens depuis.

17. Sur les 17 millions d'euros que représente le budget de la division culturelle de la SACEM

18. Nous remercions particulièrement Catherine Lephay-Merlin et Laurent Babé pour leur très aimable coopération

19. Nous avons été contraints d'isoler le cas particulier de l'Ile-de-France, car nous ne disposons que de son budget global pour les festivals, soit un total cumulé de 4,35 millions d'euros en 2003 et 3,08 millions en 2005. Pour cette dernière année, nous n'avons pu obtenir le détail des sous-domaines ni le nombre de festivals concernés. C'est pour cela que la baisse totale est, au vu du tableau, inférieure à 23 %, puisque la baisse qui affecte l'Ile-de-France est largement supérieure à la moyenne nationale.

20. D'après le récent rapport Berthod-Weber, celui-ci soutenait en 2004 un total de 63 festivals de musiques actuelles. Ce soutien représentait 17 % des financements publics accordés, contre 20 % pour les régions, 23 % pour les départements, et 40 % pour les communes (Berthod & Weber 2006).

21. Ce taux est, on le verra, nettement plus important que dans notre mode de calcul. Mais il intègre, ce que nous ne faisons pas, le total des salaires des organisations festivalières. Si l'on ajoutait à notre calcul le total des dépenses administratives, l'écart entre les deux méthodes serait beaucoup plus limité.

22. On peut ici penser qu'il s'agit ici d'une incapacité ressentie à produire ce calcul, plus que d'une réelle absence de retombée. L'image d'un événement fonctionnant en « prêt à jouer » sans aucune relation économique avec son hinterland relève de la caricature.

23. Un festival nous a déclaré plus de retombées économiques directes que de budget, une sorte de miracle que nous ne parvenons pas à justifier.

24. Cette moyenne est comparable à celle des festivals de musiques ac-

tuelles (19 €) recensée par le CNV (Centre National de la Chanson, des Variétés et du Jazz) dans son étude à partir de la perception de la taxe sur les spectacles de variété. Cf. CNV : « Éléments statistiques sur la diffusion des spectacles de variété et de musiques actuelles en 2005 », Paris, CNV 2006

25. Exemple de lecture : 7 festivals dont la fréquentation est inférieure à 2500 spectateurs ont un tarif moyen inférieur à 15 €.

26. On doit tenir compte du fait que ce total inclut les exonérations, mais n'intègre pas les spectateurs des spectacles gratuits. Rien n'indique en effet que ces derniers, surtout lorsqu'ils sont nombreux pour un festival, on une affluence comparable à celle des spectacles payants. Le calcul est donc impossible, puisque nous ne connaissons pas le nombre de spectateurs des spectacles gratuits.

27. Le chiffre de 26 000 euros ne correspond pas, naturellement, au festival qui affiche une vente de 20 000 disques, qui n'a pas délivré son chiffre d'affaire en ce domaine…

28. 6 festivals n'ont pas pu, sur cet ensemble de données, être examinés, à cause de questionnaires insuffisamment renseignés.

Remerciements

Almon Sébastien, administrateur du festival de Saintes
André Benoît, directeur du festival Automne en Normandie
Babé Laurent, DMDTS, ministère de la Culture
Banes-Gardonne (de) François, directeur de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon
Barascou Francis, conseiller musique, DRAC PACA
Berlioz Laure, conseillère musique, DRAC Rhône-Alpes
Bernard Olivier, directeur de l'Action Culturelle, SACEM
Blanc Pierre, conseiller musique, DRAC Poitou-Charentes
Borderies (des) Michel, directeur du festival de Besançon

BRUNET Alain, directeur du festival d'Ambronay
CHAMPLON Pascal, directeur de Réseau en Scène, Musique & Danse Languedoc-Roussillon
COLOMBEL (DE) Hervé, directeur du festival de l'Épau, directeur de la culture, conseil général de la Sarthe
DELSALLE Olivier, administrateur du festival d'Ile-de-France
DUMEIGE Bénédicte, directrice de France Festivals
DURAND Michèle, DMDTS, ministère de la Culture
DURU Emmanuel, chargé de mission à la culture, Assemblée Des Communautés de France
DUTERTRE Jean-François, délégué général de l'ADAMI
DUVAL François, conseiller Théâtre et Danse, DRAC Languedoc-Roussillon
FAGART Catherine, DMDTS, ministère de la Culture
FIGUET François, direction de la culture, chargé des festivals, conseil régional Midi-Pyrénées
GUILHAUMON, Jean-Louis, directeur de Jazz in Marciac, maire de Marciac, conseiller régional
HENRY Élisabeth, chargée de mission, direction de la culture, conseil régional Ile-de-France
LATIGRAT Charlotte, directrice du festival d'Ile-de-France
LE BOURHIS Marc, conseiller musique, DRAC Haute-Normandie
LEPHAY-MERLIN Catherine, DMDTS ministère de la Culture
LETHIEC Michel, directeur artistique du festival Pau Casals de Prades
LORFEUVRE Mireille, administratrice du festival Montpellier-danse
LUTTIAU Francis, adjoint au directeur régional, DRAC Languedoc-Roussillon
MANUEL Fabrice, directeur de la Culture, conseil régional Languedoc-Roussillon
MARAVAL Isabelle, direction de la culture, conseil général de Seine-Maritime
MÈGE-COCHERIL Sophie, conseillère musique, DRAC Pays-de-la-Loire
MIDALI Sylvie, DMDTS, ministère de la Culture

MONTANARI Jean-Paul, directeur du festival Montpellier-danse
MOURRE Jean-Pierre, vice-président de la Communauté d'agglomération de Montpellier
PIERRE-CHRÉTIEN Odile, présidente du festival de quatuor à cordes du Luberon
PRADEM-FAURE Odile, secrétaire générale du festival de Saintes
PRETREL Agnès, conseillère musique, DRAC Ile-de-France
ROBERT Sylvie, vice-présidente à la Culture, conseil régional de Bretagne
ROIGNOT Michel, maire-adjoint à la culture, ville de Besançon.
ROULIER Pascale, secrétaire spectacle vivant, DRAC Languedoc-Roussillon
RUELLAN Loig, adjoint au directeur régional, DRAC Franche-Comté
SAUZAY Benjamin, chargé des festivals, ADAMI
SCELLES Catherine, direction de la culture, conseil général de Seine-Maritime
THEODORIDES Michel, directeur du festival Sinfonia en Périgord
TOUSSAINT, Philippe, président de France Festivals

RÉFÉRENCES CITÉES

AEA Consulting (2006), *Thundering Hooves. Maintaining the Global Competitive Edge of Edinburgh's Festivals*, Full Report, May.

ADMICAL (2006), *Les chiffres clés du mécénat d'entreprise 2005*, sondage CSA, http://www.admical.org.

Benhamou, Françoise (2003), « La variété et l'efficacité des politiques de discrimination par les prix », dans Olivier Donnat et Paul Tolila (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris : Presses de Science Po.

Benhamou, Françoise (2006), *Les dérèglements de l'exception culturelle*, Paris : Le Seuil, collection *La couleur des idées*.

Bénito, Luc (2001), *Les festivals en France. Marché, enjeux, alchimie*, Paris : L'Harmattan, collection *Gestion de la Culture*.

Bénito, Luc (2003), *État des lieux de l'activité 2002 des festivals membres de France Festivals*, France Festivals, novembre, 25 p.

Berthod, Michel & Weber, Anita (2006), *Rapport sur le soutien de l'État aux musiques dites actuelles*, Paris, ministère de la Culture, juin.

Bonet, Lluis & Négrier, Emmanuel (2003) « L'observation culturelle face à la globalisation. Quelles sources d'information pour évaluer quels objectifs de politique culturelle ? », Montréal : UNESCO Institut for Statistics ; Institut de la Statistique du Québec, pp. 101-116.

Boogaarts, Inez (1993), « La festivalomanie. À la recherche du public marchand », Les Annales de la Recherche Urbaine n° 57-58, pp. 114-119.

De Waresquiel, Emmanuel (dir. 2001), *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris : Éditions du CNRS.

Dechartre, Philippe (1998), *Événements culturels et développement local*, Rapport du Conseil Économique et Social, Paris : Édition des Journaux Officiels.

Donnat, Olivier (2003), Regards croisés sur les pratiques culturelles, Paris : La Documentation française.

Ethis, Emmanuel (dir. 2002), *Avignon, ou le public réinventé*, Paris : La Documentation Française.

Faivre d'Arcier, Bernard (2006), « Comment donner un avenir aux festivals ? », Comunication au premier *Atelier Européen pour les Jeunes Managers de Festivals*, Görlitz, mai 2006.

FEVIS (2004), Étude sur l'activité et le fonctionnement des ensembles de la FEVIS en 2002, Paris : FEVIS.

Fleury, Laurent (2006), *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris : Armand Colin, collection *Sociologie*.

Frey, Bruno (2000), « The Rise and Fall of Festivals. Reflections on the Salzburg Festival », Institute for Empirical Research in Economics, University of Zurich, *Working Paper Series* ISSN 1424-0459.

Friedberg Erhard, Urfalino Philippe (1984) *Le jeu du catalogue*, Paris : La documentation Française.

Fumaroli, Marc (1991), *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris : Ed. De Fallois.

Gibout, Christophe (1999), *Villes et festivals : approche comparée des festivals urbains en Grande-Bretagne et en France*, Lille : Septentrion.

Hunyadik, Zsuzsa (2005), « Focus On Festivals – Why sponsor arts festivals ? », in Summa Artium, *Report on the private support for the arts in Hungary*, Budapest : Summa Artium, pp. 12-30.

Hunyadi, Zsuzsa, Inkei, Peter & Zsabó, Jànos Zoltàn (2006), *Festival world Summary Report*, Budapest : The Budapest Observatory, Ministry of Education and Culture.

Inkei, Péter (2005), « Assistance to arts and culture festivals », *D'Art Topics in Arts Policy*, n° 21.

Le Galès Patrick (1993), « Rennes : Catholic humanism and urban entrepreneurialism » in Franco Bianchini & Michael Parkinson, *Cultural policies and urban regeneration*, Manchester : Manchester University Press, pp. 178-198.

Maughan, Christopher & Bianchini, Franco (2004), *The Economic and Social Impact of Cultural Festivals in the East Midlands of England*, East Midlands Development Agency-Arts Council England, final report, december.

Montel, Jean-Jacques (2005), *La Chaise-Dieu. Étude clientèle du 39e festival*, Le Puy-en-Velay.

Moret, Élisabeth (2002), *Succès public pour la musique classique. La Folle Journée*, Mémoire DESS « Développement culturel et Direction de projet », Lyon : ARSEC.

Moulinier, Pierre (2000) « Départements et Régions : le tournant des années 1980 » in Philippe Poirrier & Jean-Pierre Rioux, *Affaires Culturelles et Territoires*, Paris, La Documentation Française, pp. 101-128.

Négrier Emmanuel (1993), « Montpellier : international competition and community access » in Franco Bianchini & Michael Parkinson, *op. cit*, pp. 135-154.

Négrier, Emmanuel (1996), Une manifestation musicale au miroir

de la ville. Le festival de Radio-France et (de) Montpellier dans Alain Darré (dir.), *Musiques et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 127-148.

Négrier, Emmanuel (dir. 2006), *La création et la diffusion du spectacle vivant en Languedoc-Roussillon*, Rapport OPPES pour le Comité Consultatif Régional des Professions du Spectacle Languedoc-Roussillon (avec Nicolas Dubourg et Joël Inguimbert), juillet 2006, 123 pages + annexes.

Nicolas, Yann (2006), L'analyse d'impact économique de la culture. Principes et limites, Document de Travail n° 1271, Département des Études, de la Prospective et des Statistiques (DEPS), Paris : ministère de la Culture – juillet.

Nouveaux Armateurs (Les) (2002), *Étude du public des Académies Musicales de Saintes*, juillet 2002.

Nouveaux Armateurs (Les) (2004), *Étude de l'impact des festivals de la région Midi-Pyrénées*, mars 2004.

Ouest Consulting (2002), *Les impacts du festival des Vieilles Charrues*, Associations Les Vieilles Charrues, Carhaix.

Poirrier, Philippe (2000), *L'État et la culture en France au XXe siècle*, Paris, LGF.

Sagnes, Jean (dir. 1999), *Les festivals de musique en France*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan.

Schneider, Michel (1993), *La comédie de la culture*, Paris : Seuil.

Urfalino, Philippe (1996), *L'invention de la politique culturelle*, Paris : La Documentation Française.

Zone Franche (2006), Enquête sur l'économie des festivals de Zone Franche, premiers résultats, juin 2006.

Liste des adhérents à France Festivals
(www.francefestivals.com)

JANVIER

• **La Folle Journée de Nantes (janvier-février)**

AVRIL

• Festival de Pâques à Deauville
• **Printemps des Arts de Nantes et des Pays de la Loire (d'avril à juin)**

MAI

• **Festival d'Auvers-sur-Oise (juin)**
• Festival musical des Grands Crus de Bourgogne (de mai à septembre)
• **Festival Jean de la Fontaine – Château-Thierry (mai-juin)**
• **Festival de l'Épau (mai-juin)**
• Les rencontres musicales de Fontainebleau (mai-juin)
• Festival du Vexin (de mai à juillet)

JUIN

• Les solistes aux serres d'Auteuil (juin-août-septembre)
• Festival d'été de Bordeaux (juin-juillet)
• Festival international d'orgue de Chartres (de juin à août)
• Festival Chopin à Paris (juin-juillet)
• Les Floraisons musicales, Musiques et Patrimoine (de juin à octobre)
• Les Nuits de Fourvière (de juin à août)
• Été musical Loire en Rhône-Alpes (juin-juillet)
• Les Musicales de Mortagne (juin-juillet)
• Été de Noirlac (juin-juillet)
• Les Flâneries musicales de Reims (de juin à août)
• Festival Renaissances de Bar-le-Duc (juin-juillet)
• Festival de Saint-Denis (juin-juillet)
• Saoû chante Mozart dans la Drôme (juin-juillet)
• Festival de musique de Strasbourg
• Festival de musique ancienne et baroque de l'Abbaye de Saint-Michel-en-Thiérache (juin-juillet)
• Fêtes musicales en Touraine (juin-novembre)

JUILLET

• Festival international de piano de la Roque d'Anthéron (juillet-août)
• Les Arts jaillissants – Savoie
• Festival international d'opéra baroque de Beaune
• Lyrique en mer – Festival de Belle-Île (juillet-août)
• Musiques à la Chabotterie – Vendée
• Festival international de Colmar
• Festival de musique du Comminges (juillet-août)
• Cordes en ballade – Ardèche
• Festival de musique ancienne de l'Escarène et du Haut Paillon (juillet-août)
• Festival d'Hardelot (juillet-août)
• Festival européen des jeunes talents – Paris
• Heures musicales de l'Abbaye de Lessay (juillet-août)

• **Festival international de quatuors à cordes du Lubéron (de juillet à septembre)**
• **Jazz in Marciac (juillet-août)**
• Festival de Megève (juillet-août)
• **Festival Messiaen au Pays de la Meije**
• **Festival de Radio France et Montpellier Languedoc Roussillon**
• **Nancyphonies – Festival de Nancy (juillet-août)**
• **Chorégies d'Orange (juillet-août)**
• Les très riches heures de l'orgue en Berry (juillet-août)
• **Les Promenades musicales en Pays d'Auge (juillet-août)**
• Itinéraire baroque en Périgord vert
• **Festival Pablo Casals de Prades (juillet-août)**
• Musicalta-Rouffach (juillet-août)
• Festival Jean-Sébastien Bach de Saint-Donat (juillet-août)
• **Festival de Saintes**
• Festival de Salon de Provence (juillet-août)
• Festival de l'Orangerie de Sceaux (de juillet à septembre)
• **Nuits de la citadelle de Sisteron (juillet-août)**
• **Festival international de musique sacrée de l'abbaye de Sylvanes (juillet-août)**
• **Festival de Tarentaise (musique et art baroque) – (juillet-août)**
• Les Nuits de la Batie d'Urfé (juillet-août)
• Nuits musicales en Vendée romane (juillet-août)
• **Festival de la Vézère (juillet-août)**
• Festival du Vigan (juillet-août)

AOÛT

• **Festival de la Chaise-Dieu**
• Les Estivales du Chalard
• Festival d'Entrecasteaux
• **Festival de musique de chambre de Menton**
• **Festival du Périgord Noir (août-septembre)**
• Les fêtes musicales du château de Pionsat
• **Les Semaines musicales de Quimper**
• Les riches heures musicales de la Rotonde-Simiane

• **Fondation Royaumont – Saison musicale (d'août à octobre)**
• **Festival de Sablé**
• Festival international Sinfonia en Périgord (août-septembre)
• **Rencontres musicales de Vézelay**
• Festival international de musique de Wissembourg (août-septembre)

SEPTEMBRE

• **Festival d'Ambronay (septembre-octobre)**
• Festival de Beaulieu-sur-Mer
• **Festival international de musique de Besançon – Franche-Comté**
• Festival Musical d'Automne des Jeunes Interprètes – Vallée de Montmorency (de septembre à décembre)
• **Festival d'Île-de-France (septembre-octobre)**
• Musiques d'automne de Saint-Genest-Lerpt (septembre-octobre)
• **Festival Toulouse les Orgues (septembre-octobre)**
• Grandes journées anniversaires du centre de musique baroque de Versailles (septembre-octobre)
• **Septembre Musical de l'Orne (septembre-octobre)**

OCTOBRE

• **Automne en Normandie (d'octobre à décembre)**
• **Festival de Lanvellec**
• Les Transclassiques

NOVEMBRE

• Festival Massenet – Saint-Étienne

DÉCEMBRE

• **Festival d'art sacré d'Antibes (de décembre à février)**