





FESTIVALS DE MUSIQUES,  
UN MONDE EN MUTATION

Conception graphique de la couverture : Sandra Musy  
Photographie de la couverture : ...  
Conception graphique de l'intérieur : Benoît Caninaferina

# FESTIVALS DE MUSIQUES, UN MONDE EN MUTATION

UNE COMPARAISON INTERNATIONALE

Sous la direction d'Emmanuel Négrier, Michel Guérin, Lluís Bonet

MICHEL DE MAULE



## LISTE DES AUTEURS ET PARTICIPANTS DE LA RECHERCHE

- **Kai Amberla** est directeur exécutif de l'Association Finlandaise des Festivals, à Helsinki (Finlande).
- **Claudine Audet** est chargée de recherche au ministère de la Culture et des Communications du Québec (Canada).
- **Lluís Bonet** est professeur d'économie appliquée et directeur du Programme de Gestion Culturelle à l'Université de Barcelone (Espagne).
- **Luisella Carnelli** est chercheuse sur les organisations de spectacle et consultante auprès de la Fondazione Fitzcarraldo, à Turin (Italie).
- **Tino Carreño** est administrateur culturel et enseignant-chercheur dans le Programme de Gestion Culturelle de l'Université de Barcelone (Espagne).
- **Luca Dal Pozzolo** est directeur de recherche à la Fondazione Fitzcarraldo et directeur de l'Observatoire Culturel du Piémont, Turin (Italie).
- **Aurélien Djakouane** est chercheur associé au Centre d'Études Politiques de l'Europe Latine, Université de Montpellier 1 (France).
- **Michel Guérin** est directeur de l'Observatoire des politiques culturelles au Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Belgique).

- **Marie Jourda** est ingénieure de recherche au CNRS, CEPPEL-Université Montpellier 1 (France) Christopher Maughan est chercheur associé à la Faculté d'art, de design et de sciences humaines de l'Université De Montfort, à Leicester (Royaume-Uni).
- **Emmanuel Négrier** est directeur de recherche au Centre d'Études Politiques de l'Europe Latine, Université de Montpellier 1 (France).
- **Isabelle Paindavoine** est directrice de recherches à l'Observatoire des politiques culturelles au Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Belgique).
- **Béatrice Reynaerts** est responsable du centre de documentation de l'Observatoire des politiques culturelles au Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Belgique).
- **Diane Saint-Pierre** est professeure à l'Institut national de la recherche scientifique et responsable de l'axe de recherche «Politiques culturelles» de la Chaire Fernand-Dumont sur la culture de l'INRS (Québec, Canada).
- **Ulrich Suter**, directeur du festival *Seetaler Poesiesommer*.
- **Sara Tannå** est sociologue de l'Université de Umeå, consultante en free-lance à Stockholm (Suède).
- **Heidi Taskinen** works est spécialiste en chef du service Faits Urbains, Ville d'Helsinki (Finlande).
- **Jorid Vaagland** est professeure en Gestion de Projet Culturel à l'Université de Lillehammer (Norvège).
- **János Zoltán Szabó** est directeur du développement au Ministère des Ressources Humaines, et enseignant à l'université ELTE, Budapest (Hongrie).







## REMERCIEMENTS



## INTRODUCTION GÉNÉRALE

Comparer les festivals selon une méthode commune d'investigation dans plusieurs pays n'avait pas été entrepris avant cette recherche. Ce n'est pas dire que les festivals et, plus généralement, les politiques culturelles n'ont pas été abordées sous l'angle de l'analyse comparative. Bien au contraire. En ce qui concerne les politiques culturelles, d'importantes étapes ont été franchies au cours des années écoulées. Elles témoignent de réels progrès dans l'objectivation des méthodes, la pluralité des sujets traités, la diversité des approches employées (Gray 2010). À des pratiques plus proches de relations diplomatiques ont succédé de véritables échanges scientifiques, et des projets de recherche notamment fondés sur la création d'outils statistiques de référence (Wiesand 2002). Même si l'analyse quantitative présente certains risques (Belfiore 2004), elle a permis de consolider un milieu de recherche et de soutenir des projets comparatifs, dans des domaines touchant aussi bien aux aspects économiques des politiques culturelles (Throsby 2010), qu'à ceux concernant la diversité (Bonet & Négrier 2008, 2011a). Les enjeux comparatifs du gouvernement de la culture n'ont pas été oubliés. Ils ont fait l'objet de publications récentes. On peut notamment citer deux opérations menées dans une perspective d'histoire contemporaine et de science sociale, qui obéissent plutôt à la confrontation et à la mise en commun de recherches effectuées, chacune, dans un cadre national. Claudine Audet et Diane Saint-Pierre (2009, 2010) ont ainsi dirigé deux tomes sur les tendances et défis des politiques culturelles, en s'intéressant à la façon dont ils témoignaient d'une double tendance à la convergence et au relatif maintien de propriétés nationales. Cet ouvrage – où figurent en bonne place mais sans exclusive les pays francophones – présente aussi le mérite de transcender les frontières nationales en s'intéressant aux dynamiques infranationales, et au rôle des institutions internationales : Conseil de l'Europe, Organisation Internationale de la Francophonie, Unesco

et Union Européenne (Audet & Saint-Pierre 2009). Philippe Poirrier, la même année, prend l'initiative de publier une vaste fresque sur les politiques culturelles dans le monde (Poirrier 2011). Lui aussi s'intéresse à la façon dont on peut à la fois identifier un socle de valeurs ou de paradigmes communs des politiques culturelles, mais aussi des grandes familles qui demeurent distinctes. Ainsi que l'explique Pierre-Michel Menger dans sa postface à l'ouvrage (Menger 2011), les modèles nationaux ont tous connu une quadruple évolution depuis un premier modèle associant excellence artistique et démocratisation. Le deuxième modèle fut celui de la décentralisation des systèmes; le troisième s'est caractérisé par l'émergence de l'économie et du marché comme contrainte, mais aussi comme espace d'intervention publique; le quatrième, enfin, est celui qui s'illustre aujourd'hui par la requalification des enjeux artistiques en enjeux des industries créatives. Cependant, ces convergences se situent à un niveau de généralité très élevé, et ne font pas obstacle à la persistance de traditions gouvernementales opposées, à des inerties de type professionnel ou bureaucratique, à des configurations politiques qui maintiennent des différences claires entre États, voire au sein des États.

La consultation de ces différents travaux montre, pour ce qui nous intéresse dans cet ouvrage, que les festivals ne font qu'exceptionnellement partie des objets étudiés. Cela est sans doute dû à leur trajectoire elle-même exceptionnelle dans l'histoire des politiques culturelles. En effet, en dehors de quelques cas isolés, comme celui d'Avignon (Ethis 2002; Fabiani, Ethis & Malinas 2008), les festivals n'étaient pas considérés comme faisant partie de leur champ ordinaire. On peut aussi mettre cette rareté sur le compte ainsi de leur caractère récent: la phase d'essor des festivals se situe dans le dernier quart du xx<sup>e</sup> siècle, et le mouvement de création de nouveaux festivals ne s'est pas réellement arrêté, même au travers de la crise, depuis les années 2008-2009. Il est donc logique de ne pas trouver beaucoup de travaux empiriques sur la question avant les années 1990. Quelques-uns font cependant exception, sous l'angle du management (Frisby & Getz 1989), de la critique culturelle (Boogaarts 1993) ou encore de la monographie (Négrier 1996, Goldblatt 1997, Frey 2000). Enfin, la faible quantité de travaux scientifiques sur les festivals pourrait être expliquée par le foisonnement des festivals eux-mêmes. Leur diversité a longtemps rendu difficile leur prise en compte comme un secteur ou un domaine à part entière. D'ailleurs, la structuration du champ des festivals en associations professionnelles demeure, encore aujourd'hui, souvent récente et encore fragile. Enquêter sur un monde aussi fragmenté pouvait passer pour un défi insurmontable, et semblait n'autoriser que des approches monographiques, ou de niches très spécifiques, comme les festivals de musique classique – les plus anciennement structurés et reconnus par les pouvoirs publics.

Cette situation de rareté a pris fin de façon assez spectaculaire au milieu des années 2000. La tendance s'est inversée, et on a vu paraître un grand nombre de travaux portant sur les festivals, qui nous permettent de partir d'un certain

nombre d'acquis, et de construire nos hypothèses de recherche. Elles vont dans trois directions.

### *De l'exception scientifique à la curiosité académique*

La première hypothèse est la prise en considération de l'évolution de la forme festivalière, à partir de trajectoires nationales qui peuvent sembler initialement singulières, de projets artistiques souvent liés à la personnalité de certains fondateurs, vers des problématiques de plus en plus diversifiées. Comme le disait de façon très imagée et prémonitoire l'anthropologue Alessandro Falassi, les festivals tendent à s'inscrire comme des éléments d'un « cycle festif, une série d'événements qui, dans d'autres temps et cultures, auraient été circonscrits dans des limites temporelles et spatiales bien plus nettes [...] ». Mais au-delà de ces transformations, le festival a retenu l'une de ses spécificités : celle de célébrer *le temps au-delà du temps* » (Falassi 1987 : p. 7). L'approche historique est très utile pour montrer comment, dans plusieurs contextes nationaux, la forme festival incarne l'essor d'une société européenne qui puise à trois sources simultanées : la circulation des artistes, la mobilité d'une certaine élite sociale et culturelle, auxquelles s'ajoute, après la seconde guerre mondiale, le projet européen (Autissier 2008). Depuis la fin des années 1970, bien que de façon contrastée selon les pays, les festivals ont connu une croissance que rien n'a semblé pouvoir interrompre. Ils sont aussi devenus l'instrument d'une multiplicité de projets, et de types d'investigation.

Si nous considérons l'état actuel de la recherche sur les festivals, nous pouvons faire le diagnostic suivant<sup>1</sup>. Depuis les années 1960, les recherches sur cet objet ont connu une croissance considérable en Europe, avec deux grandes périodes d'accélération : la fin des années 1980 et le début des années 2000. Ces deux périodes ne sont pas fortuites. Si l'on tient compte d'un certain décalage entre un phénomène et la recherche qui l'analyse, on peut estimer que la première rupture correspond au premier grand essor des festivals sur l'ensemble du territoire européen. On peut aussi croiser cet essor avec celui des pouvoirs locaux, non seulement dans les pays fédéraux mais aussi dans les pays de tendance centraliste ou régionaliste. En Espagne, au Portugal et en Grèce, cette période fait coïncider le regain de la vie culturelle locale – en partie illustrée par les festivals – avec le retour à la démocratie. Cette première étape nous signale déjà l'importance des contextes territoriaux dans le développement d'une dynamique festivalière. La seconde étape se situe dans le cadre de la généralisation de la forme festivalière comme « couteau suisse » de la culture. Le festival semble devenir la réponse à des perspectives aussi diverses que la démocratisation culturelle, la légitimation des pouvoirs locaux (Watermann 1998), la transformation des genres artistiques (Orosa Paleo & Wijnberg 2006), la diversité culturelle, etc. (Négrier 2013).

1. Ce travail systématique de recension des productions scientifiques sur les festivals a été entrepris, au sein de l'équipe, par Tino Carreño et Aurélien Djakouane. Qu'ils soient ici très vivement remerciés.

La recherche s'oriente notamment sur la façon dont les festivals peuvent être un levier pour le développement local (Brancalante & Ferucci 2009 ; Colombo 2009 ; Gibson & Connell 2012). Cette période est, pour les festivals, celle des premières enquêtes portant sur les retombées économiques (Routhier & Cloutier 2002 ; Herrero, Lanza, Devesa, Bedate & Del Barrio 2002 ; Maughan & Bianchini 2004). Elle soulève des querelles méthodologiques (Snowball et Antrobus 2002, Nicolas 2007) ainsi que des doutes quant aux ambivalences, ou aux dangers que la justification des festivals par les retombées économiques peut faire planer pour la culture (Madden 2001, Snowball 2005, Négrier & Vidal 2009, Klaic 2009). Le développement de *mega-events*, comme nouvelle stratégie de distinction des métropoles, devient un objet de recherche en particulier (Gold & Gold 2005 ; Quinn 2005 ; Van Aalst & Van Melik 2012), qui n'est pas sans susciter un courant critique (Chaney 2002 ; Rojek 2013). Dans le contexte de crise qui est le nôtre au moins depuis 2008, les festivals présentent une configuration singulière, faite de capacités d'adaptation originales, mais aussi de fragilités face aux contraintes de financement de la culture (Veaute & Cottreer 2009 ; Lick, Long & Grige 2012).

Au-delà des retombées économiques proprement dites, les festivals peuvent aussi être analysés en termes de retombées artistiques, voire être considérés en fonction des finalités de démocratisation culturelle (Salvemini, Morganti & Nuccio 2009 ; Morganti & Nuccio 2009 ; Delanti, Giorgi & Sassatelli 2011). À ce sujet, la contribution des festivals à la construction et au développement d'une culture publique intéresse de nombreux chercheurs, tels Jean-Louis Fabiani (2011) ou Paolo Magaudda et Marco Solaroli (2011). Sans doute la croissance même de l'activité festivalière, en nombre et en importance pour les différentes filières artistiques, contribue-t-elle à diversifier le sens même de l'expérience sociale de la participation (Dowd, Liddle & Nelson 2004 ; Négrier, Djakouane & Jourda 2010). Dans cet ouvrage, notre hypothèse est que les réponses apportées à ces enjeux économiques et culturels impliquent la prise en compte de plusieurs grilles d'analyse : économique, esthétique, gouvernementale notamment. Nous verrons en effet combien ces variables (le volume budgétaire, le genre musical, la reconnaissance publique d'un festival) influent sur la manière de définir et de traiter de tels enjeux.

La littérature en sciences sociales en Europe à propos des festivals n'est donc pas homogène. Nous constatons que les champs de l'économie, du management (Yeoman, Robertson, Ali-Knight, Drummond, Mc-Mahon-Beattie 2004 ; Bonet & Schargorodsky 2012), du tourisme (Picard & Robinson 2006) et du marketing occupent la moitié du nombre total de publications, contre un quart pour la science politique, la sociologie et l'ethnologie et un dernier quart pour les publications orientées sur l'histoire ou l'approche esthétique. L'autre caractéristique de cette littérature scientifique est d'être plus particulièrement importante dans le domaine du théâtre, plutôt que dans la musique ou d'autres disciplines.



Notre recherche prend donc une place originale dans un champ scientifique plutôt dominé jusqu'à présent par l'économie – avec un intérêt marqué pour les études d'impact – par le théâtre, et par des recherches plutôt forgées au niveau micro des événements eux-mêmes, ou bien des cadres nationaux. Ce dernier point appelle aujourd'hui une réflexion nouvelle sur les perspectives d'une analyse comparée.

### *De l'exception iconique à la reconnaissance politique*

La deuxième hypothèse touche à la réintégration de la question des festivals dans le cadre des politiques publiques de la culture, lui-même en profonde transformation. Le développement des recherches, parallèlement à celui des festivals eux-mêmes, nous conduit à revenir sur l'idée que les festivals seraient des icônes (Smith 2012), à la marge des politiques culturelles, une sorte d'exception dans l'exception culturelle, due au caractère prétendument temporaire, festif et commercial de cette activité, par opposition à la permanence, au sérieux et keynésien domaine culturel légitime (Négrier & Jourda 2007). Depuis quelques années, on voit émerger de réelles politiques festivalières, sur la base de critères à la fois artistiques, culturels et socio-économiques. Ces politiques n'avaient jusqu'à présent pas fait l'objet d'analyses comparatives, ce que notre projet s'efforce de faire à son échelle.

Une telle démarche comparative ne va pas de soi. En effet, le contexte est marqué par trois grandes tendances que l'on retrouve dans les récents travaux consacrés aux politiques culturelles : hybridation, territorialisation, différenciation. Ces tendances influent directement sur la manière dont nous apprécierons la relation entre festivals et politique culturelle.

L'hybridation signifie que les grandes oppositions entre modèles de politique culturelle tendent à s'effacer derrière des convergences nouvelles issues de processus d'imitation, d'interpénétration des logiques au sein de programmes de coopération, ou tout simplement de la critique d'anciennes catégories excessivement institutionnelles. C'est par exemple le cas de la typologie de Chartrand et McCaughey qui, en 1989, avaient distingué quatre modèles de politique culturelle à partir de quatre visions de l'État (facilitateur, mécène, architecte, ingénieur) correspondant aux situations nord-américaine, anglaise, française ou espagnole, soviétique. Ce schéma, basé sur une analyse institutionnelle classique et l'examen des ressources financières, a beau avoir subi les outrages du temps (Gray 1996, Zimmer & Toepler 1999, Belfiore 2004) il continue d'être souvent cité en référence. La raison en est simple : la question de l'hybridation des modèles, très actuelle, ne parvient pas nécessairement à emporter, telle une vague, les sédimentations historiques propres à des modèles étatiques. Si le regard continue d'être dirigé vers les institutions nationales, alors il est possible que l'on continue de trouver une certaine singularité au modèle anglo-saxon comparé au modèle français, espagnol, allemand ou scandinave. Cela n'empêchera pas les acteurs qui font vivre de tels modèles d'être eux-mêmes insérés dans un réseau international,

de rechercher à cette échelle des recettes à adopter. L'imitation entre modèles, les *policy transfers* sont des pratiques désormais fréquentes, tout comme la stratégie de mesure comparative – le benchmarking – s'est elle-même développée. En dehors de la création de ministères de la Culture eux-mêmes, on peut citer le prix unique du Livre des années 1980, la recherche de financement culturel par les loteries et jeux, l'appui au mécénat classique ou l'ouverture de nouvelles sources de micro-mécénat des événements ou des œuvres. On peut également citer tout le courant de recherche actuel sur les villes créatives et les changements d'échelle territoriale des politiques culturelles (Négrier, Préau & Teillet 2008; Saez & Saez 2012). Certes, toutes ces nouvelles perspectives remettent en question la spécificité absolue de *modèles* nationaux. Mais elles s'intègrent aussi dans ces contextes, et sont travaillées, traduites, et en partie digérées par eux. C'est la raison pour laquelle les modèles nationaux – comme nous allons le voir parfois dans cet ouvrage – ne peuvent être totalement évacués de l'analyse comme s'ils incarnaient une réalité désormais obsolète. Les choses sont plus complexes. Et il va justement être intéressant de voir en quoi l'analyse des politiques culturelles par le prisme de l'un de ses instruments – les festivals – nous conduit à changer de regard sur la persistance d'écarts entre modèles nationaux.

*La différenciation et la standardisation* sont les deux volets d'un même dilemme stratégique. Pour saisir cette complexité, il faut sans doute se défaire d'une vision schématique et linéaire (avant/après; traditionnel/moderne) de l'évolution des politiques culturelles. Nous avons, ailleurs, développé l'idée que, dans ce domaine comme dans d'autres, qui n'ont rien à voir avec la Culture, les politiques étaient simultanément soumises à des tendances à la standardisation mais aussi à la différenciation (Bonet & Négrier 2011b). Loin de s'exclure, ces deux phénomènes sont contemporains. On les trouve à la fois à l'échelle des États, mais aussi à celles des territoires régionaux et métropolitains. Cette tendance n'est pas totalement nouvelle. Dès les années 1990, des chercheurs s'interrogeaient par exemple sur les perspectives de régénération urbaine que la culture pouvait représenter (Bianchini & Parkinson 1993). On connaît le succès considérable que cette intuition a eu ensuite. L'interrogation se situait à une échelle métropolitaine qui ne considérait déjà pas le cadre national comme l'horizon indépassable des politiques culturelles, car les différences qui étaient constatées ne provenaient pas toutes, et peut-être pas essentiellement de leur appartenance nationale. Sans doute ce constat est-il encore valable vingt ans après. Pour le dire de façon schématique, il y a sans doute, et depuis assez longtemps, plus de pertinence à comparer les stratégies culturelles et événementielles de deux métropoles de 2 millions d'habitants en Suède, France et Espagne, que d'étudier ces mêmes stratégies entre une métropole française, une ville moyenne de 200 000 habitants et une petite capitale rurale du même pays. Cette pertinence comparative internationale n'est pourtant pas seulement liée au fait de retrouver des points

communs. Entre ces métropoles, en fonction d'une histoire, d'un contexte, de contraintes spécifiques, d'intentionnalités stratégiques, se joue également une logique de distinction, sinon de concurrence. Celle-ci est, paradoxalement, inséparable d'un certain niveau de standardisation. Il ne s'agit plus de s'affirmer « spécifique » et s'exonérer de la comparaison et des compétitions qu'elle induit. Il s'agit de s'affirmer distinct, et donc de faire valoir des ressources propres au sein d'un marché, à la fois symbolique et bien réel. À bien y regarder, une même dialectique entre différenciation et standardisation parcourt la dynamique des festivals elle-même. Partout, la standardisation a semblé être encouragée par le développement des nouvelles technologies numériques. Celles-ci ont été un temps considérées comme des courroies de transmission d'industries culturelles puissantes, concentrées, atomisant toujours plus le consommateur final. Or on constate aujourd'hui que ces projections ne prenaient en compte qu'un aspect du phénomène. D'une part, cette économie numérique peut concourir à la formation de marchés beaucoup plus hétérogènes, de dimensions très variables, même si elle bouleverse le secteur en conduisant à une forte concentration autour des opérateurs mondiaux du web. D'autre part, l'usage de ces technologies renouvelle, plus qu'il ne menace, l'« expérience sociale des pratiques musicales » (Yúdice 2011, p. 42). Enfin, la dématérialisation des supports musicaux alimente – plus qu'elle ne décourage – l'attractivité du spectacle vivant, et notamment musical, et l'activité festivalière en particulier (Négrier, Djakouane, Jourda 2010). Fin 2011, on estimait ainsi que la vente de musique enregistrée correspondait, dans le monde, à environ 35 milliards de dollars annuels (en légère baisse) tandis que les revenus tirés de la musique *live* augmentaient, pour se situer aujourd'hui à environ 24 milliards de dollars<sup>1</sup>. On peut y voir un signe qui n'est pas imputable aux seuls festivals : celui d'une certaine complémentarité entre la consommation numérique de la musique – le streaming en particulier – et sa pratique vivante.

Le dernier constat comparatif que nous pouvons faire à propos des politiques festivalières et, plus généralement, des politiques culturelles, c'est leur territorialisation. Dans tous les pays occidentaux étudiés, nous assistons à la mise en œuvre de formules, différentes par les modalités, mais souvent convergentes dans l'esprit, de territorialisation de l'action culturelle publique. Les différences observées tiennent à plusieurs aspects. Les territoires de référence ne sont pas les mêmes : la dévolution aux communautés autonomes de compétences et de pouvoirs réglementaires et parlementaires en Espagne (Bonet & Négrier 2010) n'a pas d'équivalent dans beaucoup d'autres pays, à commencer par la France ou les pays scandinaves (Larsson 2003). On en retrouve un peu l'esprit, mais de façon très particulière, dans l'architecture fédérale suisse, ou dans le cas de la

---

1. Source : INA Global. fr ; <http://www.inaglobal.fr/musique/article/annee-de-la-reprise-pour-le-marche-de-la-musique>, consulté le 18-06-2013.

Belgique (Guérin 2009) ou du Québec (Saint-Pierre 2011). Dans nos analyses, nous retrouverons ce poids différencié des territoires à propos des festivals, de leur économie, de leur rayonnement artistique et culturel.

Mais on sent bien que la comparaison doit aussi tenir compte, ainsi que nous l'affirmons plus haut, des conditions historiques et politiques particulières à chaque régime. Au-delà des territoires, l'exercice des responsabilités ne suit pas la même philosophie d'action, entre l'action directe des pays latins et les formes, distinctes entre elles, de gestion à distance des politiques culturelles.

Pourtant, les territoires et l'esprit des lois ne font pas tout. Dans notre cas, la vitalité festivalière a aussi, dans chacun des pays, sa propre trajectoire, les traditions qu'elle a dû intégrer, transformer pour s'inscrire aujourd'hui dans le paysage international des festivals. L'une des hypothèses de notre recherche est qu'il est possible de repérer, au-delà de ces différences de territoires, d'esprit public et de tradition festivalière, quelques tendances communes, des convergences remarquables entre les réalités observées, mais aussi des divergences que l'on n'aurait pas forcément anticipées. En clair, notre hypothèse est qu'il est pertinent de saisir la catégorie « festival » comme objet, mais aussi comme outil de comparaison, avec quelques perspectives de découverte scientifique à la clef.

### *Comparer par les instruments*

Le troisième point touche à l'analyse comparative dans un monde globalisé, et particulièrement dans un domaine où les échanges internationaux font souvent partie des référentiels utilisés. Ils le sont à la fois pour les enjeux d'attractivité des audiences – bien qu'elles restent souvent modestes (Négrier, Djakouane, Collin 2012 ; Pasanen & Hakola 2012) – et pour l'ouverture internationale des programmations. L'enjeu nous semble ici très stimulant. Il concerne à la fois l'état actuel des connaissances sur les festivals, l'analyse comparative des politiques publiques, et les bénéfices que l'on peut escompter d'une méthode de comparaison à l'échelle des instruments (Lascoumes & Le Galès 2004), et non plus des grands programmes d'action publique.

Ces perspectives se situent autour des questions suivantes. La première est de considérer en soi la notion de festival comme digne d'observation comparée. L'idée n'allait pas de soi jusqu'à présent – nous l'avons vu – pour ceux qui continuaient de considérer l'événement dans son irréductible singularité. Il y a beaucoup de connaissances à retirer d'une analyse comparative située à l'échelle des festivals eux-mêmes. Mais au-delà des instruments qu'ils sont – au service d'une pluralité d'objectifs, comme nous le verrons notamment dans la première partie de l'ouvrage – il s'agit de considérer les festivals comme un terrain particulièrement fertile pour observer les politiques culturelles des différents niveaux d'action publique, et au-delà les logiques de coopération public-privé qui s'organisent autour d'eux. L'hypothèse que nous proposons ici consiste à faire parler l'instrument festivalier à propos des politiques culturelles, de leur diversité, mais aussi de leurs tendances communes. Si les politiques institutionnelles sont encore

largement influencées par le prisme des États, les festivals, eux, sont placés dans une autre échelle d'action, à la fois très locale et en partie internationalisée, pour une partie d'entre eux au moins. Notre pari est dès lors que l'approche par de tels instruments suggère de nouvelles leçons comparatives.

Dans ce projet, nous n'avons pas souhaité simplement réunir des compétences dans différents pays et confronter nos visions de la réalité dans un débat académique, puis au sein d'un ouvrage. Notre ambition a été de franchir une étape supplémentaire, et d'adopter une méthode unique, valable pour chacun des pays associés à la recherche. Au fond, les premiers travaux sur les festivals nous avaient instruits de l'enjeu devant lequel nous étions : un objet dont la diversité constitue un défi pour l'analyse scientifique, traversé qu'il est de logiques individuelles, de traditions nationales, de relations complexes à l'égard des marchés du spectacle vivant, etc. C'est cet objet que nous avons mis à une double épreuve comparative. La première prend l'événement comme champ de manœuvre d'une méthode d'analyse rigoureusement identique. La seconde prend au sérieux l'idée que, en matière de comparaison, il ne s'agit pas simplement d'appliquer une méthode à un objet. Le travail comparatif, dans une telle entreprise collective, c'est aussi la confrontation des regards eux-mêmes, et les contextes scientifiques et territoriaux qui leur ont donné naissance. Cette perspective sera au cœur de la seconde partie.

### *Trois options de méthode*

Dans un domaine traversé par autant d'hétérogénéité, on sait qu'il est difficile de collecter des données homogènes, assez sûres pour être comparées sans risque interprétatif grave (Klamer, Petrova, Mignosa 2006). Nous en avons fait l'expérience, au sein même de cette recherche ! Pour relever ce défi, nous avons opéré, en amont, trois séries de choix.

#### **Définir un festival**

Le premier a été d'arrêter une définition du festival. Cela semble évident, mais la tâche peut provoquer de longs et tortueux débats. Chacun s'entend en effet sur ce qu'est, grosso modo, un festival : un événement limité dans le temps et dans l'espace, qui développe un projet artistique spécifique et qui revient régulièrement. Ces critères forment le consensus à peu près universel sur la notion de festival. La difficulté surgit de deux fronts. Le premier est lié à l'observation des transformations du monde événementiel à l'heure de la croissance de la démographie festivalière. Chacun des termes, que nous croyons sûrs, sont désormais discutés. La limite dans le temps devient relative à mesure que les festivals offrent, comme on le verra dans notre analyse, des activités en dehors des dates précises de programmation. La limite dans l'espace tend également à perdre de son sens avec le développement de certaines stratégies de décentralisation de spectacles, voire de festivals établis sur plusieurs sites, itinérants, ou qui se dupliquent d'une région ou d'un pays à l'autre. La spécificité du projet artistique est également travaillée

par les pratiques contemporaines. Le créneau singulier sur lequel un festival est né devient parfois une référence artistique seulement parmi d'autres, quand des festivals cherchent leur renouvellement dans les échanges entre registres esthétiques, parient sur les programmations hybrides. Il reste un projet artistique, mais qui n'est plus lié, toujours, à la spécificité d'un style. Quant au retour régulier de l'événement, sa discussion – en dehors de la mortalité qui affecte certains secteurs et certains pays en temps de crise – est liée au fait que le retour peut s'effectuer chaque année, ou tous les deux ans. Voici quelques mises en question des critères consensuels sur la notion de festival. Admettons que nous résolvions la question en considérant que les critères sont nécessairement adaptés à la réalité de chaque festival, et qu'il peut en avoir une acception restrictive ou extensive. Il reste à adopter les indicateurs qui nous permettent, ici, de retenir un événement comme participant du périmètre. Nous l'avons fait, de façon certes un peu arbitraire, mais avec le souci de représenter au maximum la diversité de la forme festival dans le secteur étudié. Nous avons donc retenu qu'un festival, outre les éléments qui figurent ci-dessus, faisait partie de notre périmètre d'étude à partir du moment où il existait depuis au moins deux éditions en 2011 – ce qui implique l'entrée dans une certaine régularité – qu'il programmait un minimum de 5 concerts et se déroulait au moins sur deux jours, ce qui implique l'amorce d'un véritable travail de programmation artistique.

### **Seulement la musique, mais toutes les musiques**

Le deuxième a été de nous limiter au champ musical. On sait que pour l'analyse comparée, la multiplication des différences entre objets finit par fragiliser l'effort de comparaison, car on finit par ne plus savoir à quel facteur attribuer tel ou tel constat. Ne pas ouvrir la « boîte de Pandore » des secteurs chorégraphiques, théâtraux, du spectacle de rue, etc. – qui aurait impliqué une augmentation considérable de notre échantillon – a donc été notre première décision. Elle se justifiait aussi positivement, par deux motifs. La musique est, de très loin, le premier domaine d'activité festivalière en Europe. C'est donc un secteur représentatif de la festivalisation de la culture, plus généralement. Ensuite, c'est un domaine dont la diversité interne est particulièrement intéressante à saisir et à analyser. Elle renvoie à des traditions différentes. Entre le classique, les musiques du monde, le jazz ou le rock, elle renvoie à des univers sociaux, des rapports à l'action publique dont on peut penser qu'ils sont très différents. Il était donc intéressant de discuter l'hypothèse de « mondes festivaliers » différents, ou de convergences entre ceux-ci. Seulement la musique, mais toutes les musiques possibles : tel a été notre choix dans cette recherche. Chacun des échantillons nationaux a donc été construit en fonction de ce principe de diversité interne. Nous y reviendrons.

### **390 festivals : un panorama étendu**

Le troisième choix que nous avons effectué a été de ne pas rechercher, dans chacun des pays, une représentativité des échantillons. Il est une chose, en effet,

d'atteindre une certaine diversité esthétique, économique et politique au sein des pays, il en est une autre de prétendre à la représentativité de l'ensemble de ce pays. Nous n'avons pas poursuivi cet objectif car il était, d'une part, hors d'atteinte pour certains d'entre nous. Les systèmes d'information culturelle, à propos des festivals en particulier, restent parfois muets sur les données de base du secteur. Ainsi, à la surprise de beaucoup de commentateurs, il est difficile de savoir quel est le nombre de festivals en France. Et si la population de base est incertaine, alors comment bâtir un échantillon à prétention représentative ? D'autre part, cet objectif de représentativité, qui risquait de mobiliser en vain nos forces, était en balance avec la qualité de la relation qui pouvait se nouer entre les festivals concernés et les équipes de recherche. La participation à cette entreprise supposait une certaine implication de la part des festivals, dans leur relation avec les chercheurs. Nous avons préféré cette qualité à la rectitude mathématique des échantillons. Les allers-retours entre les premiers questionnaires remplis et l'élaboration finale de la base de donnée nous ont convaincus de la pertinence de ce choix. La conséquence de ce choix, c'est que notre analyse comparative s'établit sur un nombre considérable d'événements (390), d'une grande diversité musicale, assemblées en dix groupes nationaux.

Ces groupes renvoient à deux catégories distinctes. La première est la principale. Ce sont les pays où notre partenariat scientifique s'est basé sur une équipe nationale, et une pluralité de festivals enquêtés. Ce sont la Belgique, l'Espagne, la Finlande, la France, l'Irlande, la Norvège, le Québec, la Suède et la Suisse. La Belgique présentait un cas un peu particulier, avec une claire distinction – dont nos résultats témoignent d'ailleurs a posteriori – entre deux ensembles, flamand et wallon, qui méritaient d'être distingués. La Communauté Flamande, d'un côté, et la Fédération Wallonie-Bruxelles, de l'autre, sont les Communautés qui concentrent l'essentiel des compétences culturelles, et les exercent de façon singulièrement distinctes. Dans la suite du texte, nous intitulerons parfois ces deux Communautés sous leur dénomination simplifiée de « Flandres » et « Wallonie » ; ils figureront en tableaux comme « Flanders » et « FWB ». Nous avons donc, sur ce premier schéma, un ensemble de dix « pays ».

La seconde catégorie concerne des festivals isolés, présents dans six autres pays, qui ont souhaité s'associer au projet. Il s'agit de festivals bulgare, danois, islandais, lituanien, luxembourgeois, polonais, portugais qui se sont inscrits dans notre démarche à partir de leur appartenance à un réseau européen (l'European Festivals Association, ou l'association De Concert). Sur beaucoup de données, ces festivals contribuent à nourrir nos réflexions et à accréditer nos résultats.

Au total, nous aboutissons donc à un panorama international particulièrement intéressant. On y trouve en effet des pays dont les politiques culturelles sont conçues selon le modèle de l'administration directe (Belgique, Espagne, France, Suisse), des pays qui fonctionnent plutôt selon le registre de l'action

à distance avec un pays anglo-saxon (l'Irlande, complétée dans la seconde partie par une monographie consacrée au Royaume-Uni) et trois pays scandinaves (Finlande, Norvège, Suède). Et nous bénéficions enfin de la participation du Québec, qui ouvre la possibilité d'une comparaison avec une autre réalité, nord-américaine, même si la province représente une configuration très spécifique, et au sein de l'ensemble canadien et en Amérique du Nord. Nous verrons cependant, sur pièces, à quel point cette comparaison est stimulante pour, d'une part, ne pas considérer l'Europe comme un ensemble totalement hétérogène (c'est la fonction de « groupe-témoin ») et, d'autre part, pour dégager quelques leçons qui dépassent les oppositions géopolitiques (un « invariant festivalier »?). Nous regrettons ici de n'avoir pu intégrer un pays d'Europe centrale. La participation d'un festival polonais et d'un bulgare ne compense pas l'enrichissement qu'aurait été pour nous cette ouverture. Notre projet reposait au départ sur la participation du Budapest Observatory de Peter Inkei. Malheureusement, dans le contexte hongrois, le sort réservé à la culture mais aussi à l'observation culturelle ont fait échouer ce projet. Nous comptons cependant, dans la seconde partie, une analyse des politiques hongroises en matière de festival, réalisée par János Szabó.

Cependant, au-delà de la diversité internationale de notre échantillon, nous souhaitons rappeler que cette recherche n'accorde pas à la variable nationale la prééminence que l'on voit parfois se maintenir dans les analyses comparées de politique publique. Nous pensons en effet, ainsi que nous l'avons affirmé à titre d'hypothèse, que la comparaison entre les festivals dépasse, assez souvent, le filtre de leur appartenance nationale. Celle-ci continue sans doute, nous allons le voir, d'avoir un poids pour tous les aspects qui concernent de très près la relation entre les festivals et les politiques publiques. Mais pour beaucoup d'autres données, comme la programmation artistique, les pratiques de communication, de marketing, de gestion des ressources humaines, etc., la variable nationale s'efface au profit d'autres critères de convergence ou de distinction. En quoi reste-t-elle malgré tout pertinente? C'est l'une des intrigues de cette recherche.

Enfin, notre recherche s'appuie, ainsi que nous l'avons dit, sur deux parties distinctes. La première fait la présentation de l'essentiel des résultats de l'enquête auprès des 390 festivals, par questionnaire accompagné d'entretiens. La seconde présente un certain nombre de monographies nationales où est détaillée l'origine, dans chaque pays, des festivals; leur prise en compte par les pouvoirs publics, leur structuration actuelle et les enjeux auxquels ils ont aujourd'hui à faire face. On le voit, notre discussion du poids de la variable nationale s'établit non pas sur le contournement de son influence mais au contraire par son observation attentive, dans l'enquête quantitative comme dans les monographies. Bien sûr, les deux parties se correspondent. Pour pouvoir traiter les résultats quantitatifs, il nous a



fallu investir dans la connaissance qualitative et comparative des festivals et des pays de l'échantillon. Pour qualifier un paysage national de festival, le recours aux enseignements de l'enquête s'est avéré décisif.



## PREMIÈRE PARTIE

### LES FESTIVALS :

#### RESSOURCES, DYNAMIQUES ET STRATÉGIES

Dans cette première partie, nous allons tirer les enseignements de l'enquête qui s'est déroulée auprès des 390 festivals de notre échantillon, tout au long de l'année 2012. Avant d'en annoncer les différentes thématiques, il convient d'expliquer de quoi cet échantillon a été composé. Ainsi que nous l'avons indiqué en introduction, sa constitution a reposé sur un souci de diversité sur la base de trois grands principes.

Le premier est la diversité des genres musicaux. Dans chacun des pays, nous disposons de festivals appartenant à des environnements plutôt classiques, ou jazz, ou liés aux musiques traditionnelles et du monde, ou encore du rock et de la pop music.

Le deuxième principe est celui de la diversité budgétaire. On sait que la réalité des festivals n'est pas réductible aux événements les plus spectaculaires tels que la grand-messe classique ou le grand rassemblement de rock ou de world music. Il était donc important de rendre compte de cette deuxième diversité dans notre échantillon. Nous avons donc des festivals qui rassemblent parfois au-delà de 100 000 spectateurs, et d'autres qui comptent des audiences de moins de 5 000 personnes.

Le troisième principe est lié à l'économie politique de ces événements. Le monde des festivals est très divers en ce qui concerne les relations avec les pouvoirs publics. Certains d'entre eux sont fortement soutenus par les politiques culturelles nationales ou locales, d'autres sont au contraire très peu financés par les fonds publics. Chaque échantillon rend compte de cette diversité, dont on peut dire qu'elle est à l'origine de certaines propriétés remarquables des festivals, même si leur taille varie d'un pays à l'autre.

Le questionnaire commun – une version anglaise que chaque équipe a ensuite re-traduite dans sa propre langue (cf. annexe 1) – comportait quatre sections, correspondant à quatre grands domaines de la vie d'un festival.

Figure 1. L'échantillon *Festudy*

Pays	Festivals
Finlande	20
Flandre	18
France	92
Irlande	21
Norvège	10
Québec	43
Espagne	97
Suisse	7
Suède	23
FWB	52
Autres (Bulgarie, Danemark, Islande, Lituanie, Luxembourg, Pologne, Portugal)	7
<b>Total</b>	<b>390</b>

La première section contient d'abord les éléments essentiels de la « carte d'identité » d'un festival : son statut, sa localisation, ses dates de programmation, son âge, son audience. Elle s'intéresse aussi à ce qui fait l'environnement stratégique, artistique et culturel de l'événement. Nous avons ici cherché à identifier la logique de diffusion territoriale des spectacles, ainsi que les activités en dehors de la stricte programmation (conférences, actions pédagogiques, masterclasses, etc.), et les partenariats qui se nouaient à cette occasion entre festivals ainsi qu'avec les acteurs sociaux et culturels situés sur leur territoire.

Dans cette même section, nous nous intéressions aussi à la façon dont la programmation était construite. D'une part, les styles musicaux et les autres disciplines, dans le cas de festivals ouverts à d'autres arts que la musique, ont fait l'objet d'une classification. Après mûre réflexion, nous nous sommes orientés vers la distinction entre 5 grands genres ou styles<sup>1</sup> musicaux.

Figure 2. Les genres musicaux

Genres musicaux	Festivals	%
Classic	141	36 %
Jazz-Blues	53	14 %
Multi-style	20	5 %
Rock-Pop	104	27 %
World-Trad	72	18 %
<b>Total</b>	<b>390</b>	<b>100 %</b>

1. Nous utiliserons en général le terme de genre musical dans cette partie, et parfois celui de style, pour éviter les répétitions. Les vastes regroupements auxquels nous nous livrons ici ne renvoient pas à ce qui est d'ordinaire qualifié de « style », bien que la version anglaise utilise ce terme plus aisément.

Le groupe *Classic* est constitué de l'ensemble des répertoires musicaux que l'on peut classer dans l'univers classique ou savant. On y recense 141 événements. Le deuxième groupe rassemble les 53 festivals de jazz et blues ; le troisième regroupe les 104 festivals de rock et de pop music. Le quatrième contient les 72 festivals de musiques traditionnelles et du monde. Enfin, il existe un ensemble de festivals musicaux pour lesquels nous n'avons pas été en mesure d'identifier la dominante, et qui sont à cheval sur les programmations classiques, world, jazz ou rock. C'est la raison pour laquelle nous avons constitué un groupe *Multi-style* qui n'est constitué que de 20 événements, mais dont nous pensions, par hypothèse, qu'il pouvait présenter quelques spécificités remarquables. Nous verrons ce qu'il en est au cours des chapitres qui suivent. Plus globalement, nous verrons tout le profit qu'on peut retirer de cette distinction entre genres musicaux.

D'autre part, nous nous sommes intéressés aux principales sources d'inspiration des responsables artistiques des festivals au moment d'élaborer leur programmation. On le sait, c'est à la fois le cœur et l'identité, mais aussi la boîte noire d'un festival qui se joue ici. Outre ces sources, dont nous allons voir qu'elles sont plurielles, nous nous sommes interrogés sur les objectifs que poursuivaient les événements. Là aussi, nous verrons qu'on peut les ranger dans des catégories assez différentes et qui témoignent de la diversité des finalités poursuivies : création artistique, diffusion d'un style, développement régional, divertissement, etc.

Enfin, nous questionnons les changements qui sont éventuellement intervenus au cours des 4 années écoulées, afin de prendre la mesure de l'évolution des festivals. Ces changements sont bien sûr de différentes natures : niveau et qualité du financement public, des ressources privées, évolution de la programmation, des partenariats et des stratégies en matière de publics, etc.

Au total, cette première partie du questionnaire a nourri notre réflexion sur des variables d'identité festivalière, mais aussi sur les options que chacun défend dans l'ordre artistique et culturel.

La deuxième section était plus spécialisée. Elle s'intéressait à la communication. À ce propos, on donne fréquemment l'image de festivals très investis dans la communication sous toutes ses formes, à l'échelle nationale comme internationale. Nous avons souhaité mieux cerner l'activité réelle des festivals. Il s'agit à la fois du déploiement d'outils spécifiques en matière de presse, de rayonnement international, et du recours aux nouveaux médias, depuis internet jusqu'aux applications mobiles sur smartphone.

La troisième section s'intéressait aux ressources humaines. Ici, l'image des festivals est traditionnellement celle d'équipes très restreintes, fonctionnant sur un personnel temporaire, et souvent sur une cohorte plus ou moins nourrie de bénévoles. Les festivals seraient donc peu présents sur le marché de l'emploi culturel et artistique. C'est cette image que nous avons souhaité discuter, avec une série d'interrogations portant sur 5 sujets principaux. Le premier porte sur l'emploi

total, en fonction de la période de travail, du statut du travailleur puis du secteur d'activité; il sert à mesurer le degré de permanence de l'emploi festivalier, ainsi que son contenu et sa nature. Le deuxième sujet est celui du genre (masculin/féminin) dans la répartition des responsabilités artistiques, techniques, administratives et de communication. La troisième interrogation porte sur les profils de dirigeants des festivals: leur âge, leur nombre, l'étendue des responsabilités qui sont les leurs. La quatrième concerne les qualités requises pour occuper les postes de responsabilité dans les différents domaines ci-dessus. Il s'agit ici d'examiner les ressources humaines à l'aune des compétences attendues dans la gestion d'un festival. Enfin, à propos des questions de ressources humaines, nous avons sondé les festivals sur les principales évolutions récentes qu'ils ont vécues, à propos de la féminisation ou de l'internationalisation du personnel, de la croissance ou non des équipes, de la part des bénévoles dans celles-ci.

La quatrième section du questionnaire traitait des finances. Nous avons recueilli auprès des festivals les informations généralement attendues à ce titre: les structures et volumes de dépenses (artistiques, techniques, administratives, communication) et de recettes (ressources propres, subventions, mécénat, etc.). Nous avons également pris en compte l'évolution des budgets depuis 2008. L'idée était de mesurer l'impact éventuel de la crise que connaissent les économies occidentales et que l'on peut faire remonter à l'année 2008 pour ce qui est de son déclenchement.

Nous avons enfin pris en considération les pratiques tarifaires des festivals. Il s'agit là des prix qu'ils pratiquent, de leur attitude à l'égard de la gratuité, des réductions qu'ils consentent à certaines catégories de spectateurs, de la pratique des *pass* ou des abonnements, etc. Nous verrons qu'en matière de finances, les festivals sont très intéressants à comparer à la fois d'un point de vue international mais aussi entre genres musicaux.

À propos de la présentation des chiffres, le lecteur va réaliser que nous utilisons fréquemment deux types de présentation. Cela mérite une petite explication.

La première concerne la confrontation des moyennes et des médianes. La moyenne, c'est le rapport entre un volume total et le nombre concerné. Par exemple, le budget moyen des festivals est égal à la totalité des budgets, divisée par le nombre d'événements. Cela donne, dans notre cas, un total de 860 000 euros de budget moyen. Si tous les festivals avaient un budget à peu près équivalent à ce montant, nous pourrions nous satisfaire de ce chiffre. Or la réalité des festivals est très différente: il y a beaucoup de budgets très nettement inférieurs à cette moyenne; et quelques très gros festivals la dépassent de façon spectaculaire: quelques-uns dépassent 15 millions d'euros! La moyenne exprime donc un montant qui devient très artificiel. C'est pourquoi nous avons recours à la médiane. Celle-ci sépare l'échantillon en deux parts égales, et la médiane, c'est le point central. Sur un échantillon de 390 festivals, c'est donc le festival qui se trouve au

185<sup>e</sup> rang. Ce chiffre est insensible aux très gros chiffres, comme aux très petits. Il exprime une réalité plus ordinaire, mieux partagée par un grand nombre d'événements. Sur cette même question, par exemple, le budget médian d'un festival est de 273 000 euros, soit plus de trois fois moins que la moyenne ! L'écart entre la moyenne et la médiane donne une idée de la variété de notre échantillon. C'est pourquoi nous présenterons souvent les deux données face-à-face.

Pour la même raison de diversité d'échantillon, et pour l'intérêt de ces chiffres, nous présenterons souvent des pourcentages. Prenons l'exemple des pourcentages de recettes en provenance des fonds publics. Ici, nous pourrions présenter la moyenne globale (le pourcentage moyen). Pour l'ensemble de l'échantillon, elle atteindrait environ 32 %. C'est le total des subventions rapporté au total des recettes. Mais là aussi, les gros festivals sont dans une situation paradoxale : ils ont de très gros budgets, mais la part relative des subventions y est plus réduite que pour les autres, sauf exception. La conséquence, c'est que ces 32 % représentent une part moyenne un peu artificielle, qui ne rend pas compte de la réalité de la dépendance à l'égard des fonds publics pour la majorité des festivals. Si l'on prend en considération la moyenne des pourcentages (la moyenne obtenue par la confrontation de chacun des pourcentages, festival par festival), on atteint 45 % de fonds publics en moyenne, ce qui est beaucoup plus réaliste pour une majorité d'événements.

Ces choix de présentation méritaient d'être explicités. Mais nous avons parfois recours, en fonction des chiffres ou des enjeux de telle ou telle question, à d'autres présentations : celle des effectifs, des moyennes simples, des pourcentages globaux. Tout dépend donc de l'intérêt du chiffre pour éclairer un sujet.

Nous allons désormais rendre compte des principaux résultats auxquels nous sommes parvenus dans le cadre de cette recherche intégrée. Nous allons commencer par mettre en scène les grandes variables de notre enquête, celles qui influent de façon parfois décisive sur les informations collectées. Il s'agit des genres musicaux, des niveaux de budget, de l'âge des festivals et de leur statut, de leur niveau d'audience et de leur durée, ou encore de leur saison de programmation. Ce sont ces variables que nous utiliserons dans les chapitres suivants pour mieux rendre compte de nos résultats.

Nous approfondirons ensuite tout ce qui touche aux finances des festivals. Nous y découvrirons l'impact des différentes variables étudiées précédemment, et notamment celui des pays d'appartenance, et celui des genres musicaux.

Les trois chapitres suivants seront consacrés à l'analyse du projet culturel et des politiques de programmation ; à l'activité des festivals, pendant et en dehors de la période de programmation ; à l'audience et aux politiques de tarification. Nous aborderons, dans le cinquième chapitre, les enjeux de coopération. Il sera question non seulement des relations entre festivals, que l'on a longtemps considérés comme des opérateurs très individuels et donc peu coopératifs ; mais aussi des relations de coopération que les festivals nouent avec leur environnement

territorial. Enfin, la communication des festivals, leurs ressources humaines seront les thématiques centrales des derniers chapitres de cette partie. Ici encore, nous identifierons les variables principales qui permettent de distinguer les événements entre eux, mais aussi d'identifier des propriétés remarquables que tous ces événements, par hypothèse, pourraient bien avoir en commun.

Après avoir abordé tous ces thèmes, nous aurons face à nous une alternance de convergences et de divergences ; certaines seront liées à des variables plutôt nationales, ou bien générationnelles ou encore esthétiques. Pour rendre compte des grands regroupements qui pourraient illustrer la diversité raisonnée de cet objet, nous avons opté pour une analyse des familles d'événements, ceux que l'on peut regrouper en analysant simultanément plusieurs types de variable. Nous expliciterons cette méthode un peu plus loin. Elle est porteuse d'une vision à la fois globale et réaliste du monde des festivals.

Cette première partie constitue une étape essentielle, mais transitoire, du travail de restitution et d'analyse de l'information collectée. En effet, nous disposons désormais d'une base de données considérable, promise à l'avenir à des traitements plus spécifiques que ceux que nous livrons ici. Ces données, espérons-le également, pourront être actualisées de sorte que nous puissions faire de ce premier opus la base d'un suivi longitudinal des festivals, de leur présence au cœur de la scène artistique européenne, et de leur place dans le concert des politiques publiques de la Culture.



## CHAPITRE I

### LES FESTIVALS EN 7 VARIABLES

Afin de pouvoir analyser rigoureusement l'échantillon de festivals de musique sur lequel repose notre étude, nous avons sélectionné sept grandes caractéristiques ou variables clés. Elles nous sont apparues comme cruciales au moment de traiter les données recueillies, et seront détaillées au cours des chapitres suivants. Le croisement de ces variables avec l'ensemble des questions posées dans le questionnaire permet d'expliquer avec davantage de précision la position des différents types d'événements et ainsi de mieux caractériser l'ensemble. Bien sûr, sur certaines questions, d'autres variables apparaîtront pertinentes pour expliquer tel ou tel aspect de la situation des festivals. Nous les expliciterons dans les chapitres suivants. Mais ce sont ces sept variables qui nous apportent le plus d'informations, et constituent ensemble un univers très riche à analyser.

Les variables clés sélectionnées sont les suivantes :

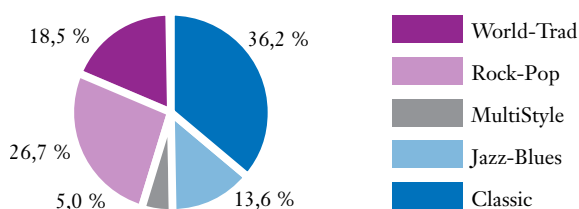
- le pays
- le genre musical dominant
- l'âge du festival (son nombre d'éditions)
- le nombre de spectateurs
- le volume du budget
- le nombre de jours de programmation
- la saison dans l'année

Nous allons maintenant examiner chacune de ces variables ainsi que le résultat de leur croisement. Il ne s'agit pas ici d'entrer en profondeur dans l'explication ou l'illustration des résultats, mais de présenter le mouvement des variables entre elles, de confirmer sans doute quelques intuitions, mais aussi de revenir sur quelques idées reçues à propos des festivals. L'approfondissement viendra ensuite, au cours des chapitres suivants. Nous avons déjà commenté la taille de l'échantillon par pays, ainsi que les limites méthodologiques de chacun des échantillons nationaux dans l'introduction de l'étude, nous ne rentrerons pas ici dans les caractéristiques territoriales. Au-delà de la nécessaire prudence à leur égard, cette variable explique cependant en bonne partie d'autres caractéristiques comme la forme juridique des événements, leurs ressources et en particulier leurs modèles de financement, ainsi que les aspects culturels et politiques, qui, entre autres, conditionnent l'existence d'un festival.

La deuxième caractéristique remarquable, et qui probablement caractérise le mieux un festival, c'est le genre musical dominant. Il fallait regrouper les festivals au sein d'un nombre limité de styles artistiques. Nous avons donc défini quatre grandes tendances ou traditions musicales, assorties d'un cinquième groupe qui se compose d'événements difficiles à classer en raison de leur diversité de styles, où aucun ne domine vraiment. Évidemment, chaque festival se caractérise par une vaste gamme d'activités musicales bien déterminée, parfois volontairement éclectique, parfois

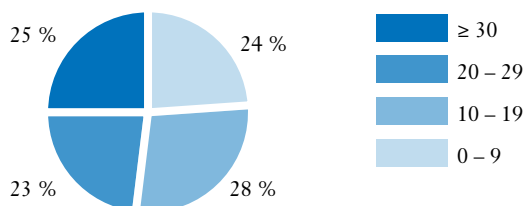
très spécialisée comme on peut le constater dans la description des styles primaires et secondaires (cf. chapitre 3 sur le projet). Mais au-delà de cette diversité, chacun des festivals a pu être rattaché à l'un ou l'autre de ces cinq groupes. Ainsi, la musique classique ou savante représente 36,2 % du total des festivals analysés. Elle est suivie par le Rock et la Pop Music avec 26,7 % des événements, puis les musiques du monde et traditionnelles – un groupe très varié qui inclut le folk, la musique traditionnelle et la diversité des musiques du monde – avec 18,5 %, et enfin le groupe associant Jazz et Blues, avec ses multiples expressions sonores, avec 13,6 %. Le plus réduit est le groupe qui est constitué par des festivals multi-styles, qui regroupent aussi bien les événements centrés sur un seul instrument (guitare, piano ou voix humaine), mais qui se croisent avec tous les genres artistiques, que ceux qui optent pour une vaste programmation sans qu'aucun des genres ci-dessus ne domine.

Figure 3. Festivals par style dominant de musique (%)



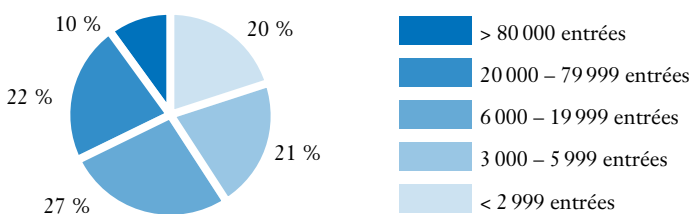
Le deuxième facteur important est l'âge du festival, car il explique le bagage et l'expérience ainsi que le degré de consolidation de l'événement. L'âge moyen des festivals analysés est de 21,5 ans, avec une médiane légèrement inférieure de 18 ans. 24 % des événements étudiés avaient en 2011 (l'année de référence de l'étude), moins de dix éditions, et 28 % entre dix et vingt éditions, ce qui témoigne de la dynamique qui a marqué le phénomène festivalier au carrefour des *xx<sup>e</sup>* et *xxi<sup>e</sup>* siècles. À l'autre extrême nous trouvons également 24 % d'événements comptant plus de 30 ans. Ce groupe est assez hétérogène : il regroupe des festivals très âgés qui dans certains cas dépassent les 75 ans, comme le *Festival des Harmonies et Orchestres Sym* ou la *Saison Musicale de Royaumont*. Néanmoins ces deux derniers sont loin de celui qui est probablement le doyen du monde, le *Festival The Three Choirs*, avec presque trois siècles d'ancienneté.

Figure 4. Nombre d'éditions moyennes des Festivals en 2011 (%)



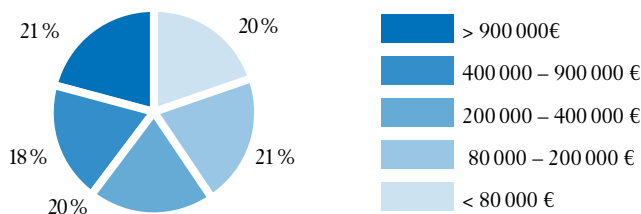
On fera cependant observer que l'impact d'un festival n'est pas tant associé à l'âge qu'à des indicateurs quantitatifs tels que le volume de budget ou le niveau d'audience qu'il enregistre. Le nombre moyen de spectateurs est de 28 455, mais la médiane se situe à un chiffre beaucoup plus faible : 7 888 participants. Cela veut dire que 50 % des festivals ne dépassent pas les huit mille spectateurs. Plus précisément encore, d'un côté 20 % n'arrive pas à trois mille personnes, et de l'autre les 10 % qui ont la plus forte audience dépassent 80 000 participants. Le festival le plus populaire de l'échantillon, avec un chiffre de plus d'un million de spectateurs, est le Festival d'Été de Québec, événement d'une envergure immense qui occupe de grands espaces ouverts, ce qui requiert une logistique et une organisation extrêmement complexes. Évidemment le succès de ces événements ne peut se mesurer uniquement par la taille de leur audience. Il faut aussi prendre en compte les objectifs artistiques, sociaux, culturels, ou économiques auxquels ils se réfèrent, comme nous le verrons au cours des chapitres suivants.

Figure 5. Audience moyenne des Festivals (%)



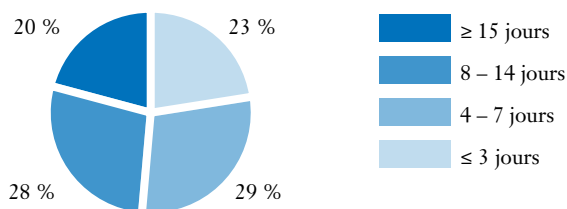
Une autre variable clé pour comprendre les différents modèles de gestion des festivals, c'est son envergure financière. Le budget moyen d'un festival se situe aux environs de 860 000 euros, mais la médiane n'atteint que 273 000 euros. C'est en effet que si 10 % des événements les plus modestes ne dépassent pas 45 000 euros, 10 % des plus puissants dépassent les 2,1 millions d'euros. Ces chiffres illustrent la grande hétérogénéité qui marque l'univers des festivals de musique, depuis les macro-événements complexes et coûteux, souvent emblématiques des stratégies métropolitaines, jusqu'aux modestes événements qui se réalisent avec une quantité très limitée de ressources.

Figure 6. Budget moyen des festivals (%)



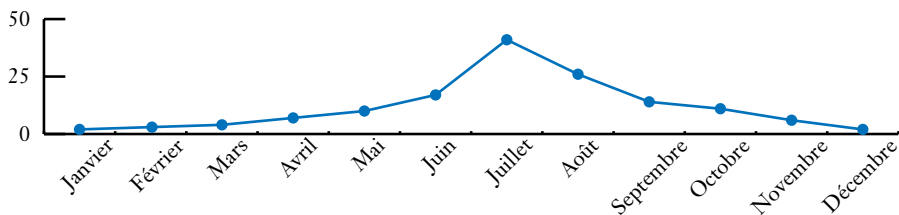
Pour affiner la problématique de la gestion d'un festival, le nombre de jours de programmation s'avère important. Il ne faut pas confondre ce chiffre avec celui du nombre de jours qui s'étalent entre l'inauguration de l'évènement et sa clôture, car de nombreux festivals concentrent leur activité pendant le week-end. Le nombre moyen de jours d'activité est de 10, avec une médiane de 7 jours. Notons néanmoins que 23 % des festivals ont une durée maximum de trois jours, alors que les 10 % les plus longs dépassent 23 jours de programmation. Il est important de rapprocher cette information du nombre de concerts programmés, de l'intensité et de la durée de l'évènement. En effet, le niveau d'activité quotidienne peut être très varié et le nombre de jours sans aucune activité aussi. Alors que de nombreux festivals Rock & Pop concentrent une activité très intense sur quelques jours, beaucoup de festivals classiques ont tendance à faire peu de concerts par jour et ne programment pas toujours en dehors du week-end.

Figure 7. Nombre de jours avec activité (%)



Enfin, l'époque de l'année qui caractérise en soi un festival est devenue un critère d'autant plus intéressant que les événements ne se déroulent plus seulement au cours de l'été. Certes, le mois de juillet, puis le mois d'août concentrent encore le plus grand nombre de festivals. Et le volume d'activité entre les mois de décembre et de mars se réduit considérablement.

Figure 8. Répartition annuelle de la tenue des festivals (%)\*



\* Le total est supérieur à 100 % car un même festival peut être à cheval sur deux mois, et être ainsi compté deux fois. Cela donne une image plus précise de la domination relative de la saison estivale

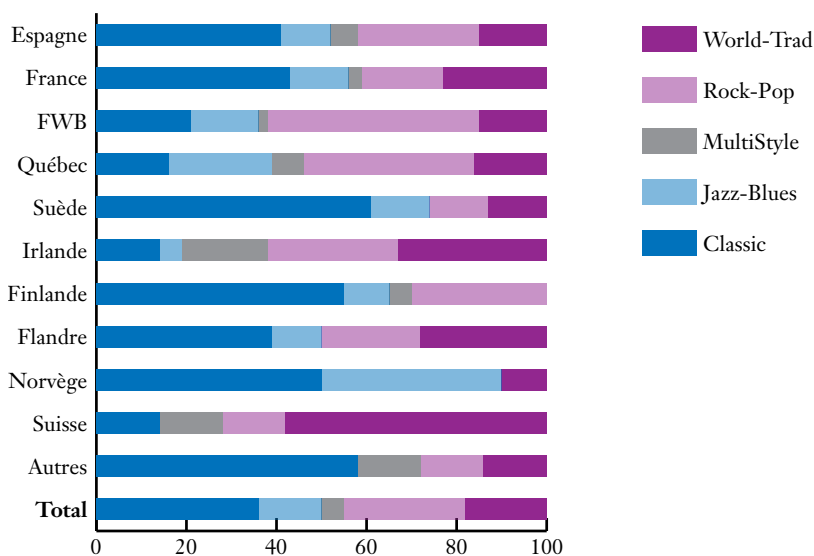
Afin de mieux classer ce genre d'information nous avons regroupé les festivals en trois groupes, en fonction du fait que leur activité se déroulait

principalement pendant les deux mois d'été, juste avant, ou juste après, ou pendant le reste de l'année. En réalité, 51 % des festivals se déroulent en Juillet ou en Août, 21 % entre Juin et Septembre et les 28 % restants dans ce que certains définissaient auparavant comme le hors-saison : entre Octobre et Mai.

### *Croisement des variables*

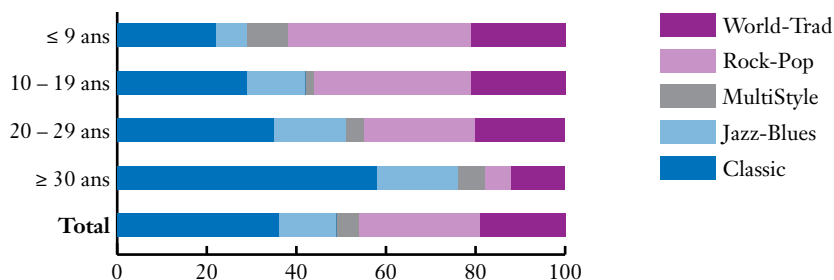
Une fois présentées les principales variables explicatives dans leur logique propre, nous allons les croiser entre elles afin de mieux appréhender, ensuite, les convergences et divergences entre festivals. Comme nous l'avons déjà rappelé, la variable pays doit être prise en compte avec prudence, tant par la taille réduite que par l'orientation esthétique de certains sous-échantillons. La musique classique est ainsi sur-représentée en Suède, tandis que le Pop-Rock l'est en Fédération Wallonie-Bruxelles, la World-Trad en Suisse et le Jazz en Norvège.

Figure 9. Genre musical dominant par pays (%)



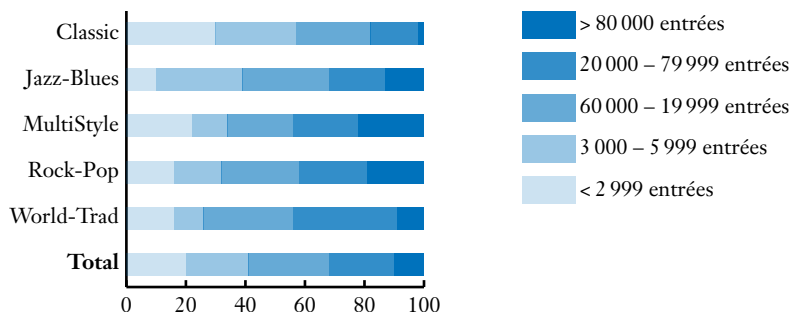
Le style musical est en forte corrélation avec l'âge du festival, le nombre de spectateurs, le volume du budget et du nombre de jours que dure l'événement. Ainsi, à propos de l'âge des festivals, 58 % des festivals de plus de 30 ans sont de musique classique, alors que 6 % seulement sont de Pop-Rock. Inversement, beaucoup de ceux qui ont été créés au cours des dix dernières années sont de musiques actuelles, alors que la présence de la musique classique n'y est plus que de 22 %. On observe aussi un nombre croissant de festivals multi-styles dans le cours de la dernière décennie.

Figure 10. Genre musical dominant et âge du festival (%)



La corrélation entre genre musical et audience montre d'autres liens. Ceux dont le nombre d'entrées est le plus élevé sont plus souvent de notre groupe Rock & Pop, alors que les festivals de musique classique ont tendance à attirer des audiences plus réduites, en cohérence avec les espaces utilisés et leurs capacités acoustiques naturelles. Mais la diversification des événements montre qu'il est difficile de généraliser. Le lien entre style et audience n'empêche pas que des festivals classiques dépassent des audiences de 20 000 spectateurs, tandis que certains événements de Rock & Pop, contre l'image habituelle du grand rassemblement de jeunesse, ont des publics limités.

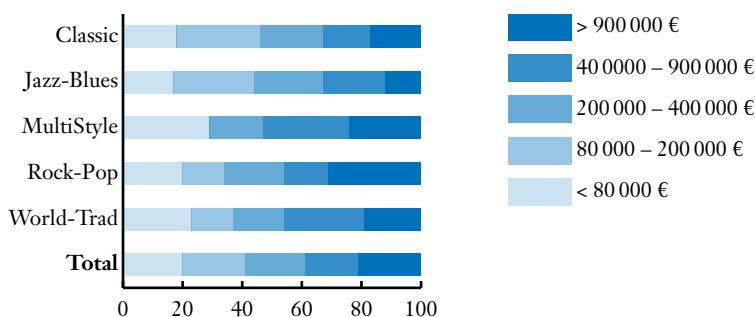
Figure 11. Genre musical dominant et audience (%)



Le rapport entre le genre musical et le budget présente également une grande variété de configurations. Prenons l'exemple des festivals de Rock & Pop. Leur présence est certes significativement plus élevée parmi les festivals dont le budget dépasse 900 000 euros. 31 % d'entre eux sont dans ce cas. Mais la majorité dispose d'un budget inférieur à 400 000 euros, et un festival de Rock & Pop sur cinq dispose de moins de 80 000 euros. Tout au long de cet ouvrage, nous devons tenir compte de cette opposition structurelle entre une petite partie d'événements dont l'envergure est considérable, mais qui ne représentent pourtant pas la grande majorité des festivals, quel que soit le pays ou le genre musical. On constate bien, pour tous les styles de musique, cette répartition, finalement assez

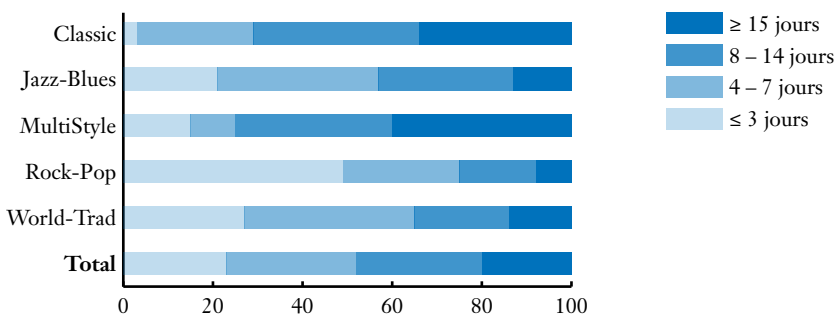
équilibrée, entre des tranches budgétaires qui impliquent des modèles économiques radicalement différents. On ne fait pas le même festival avec moins de 80 000 euros, avec 500 000 et avec 10 000 000 d'euros. Mais c'est pourtant le lot des secteurs festivaliers classiques, de jazz ou de world music, tout comme celui du rock.

Figure 12. Genre musical dominant et niveau budgétaire (%)



Voici maintenant l'un des aspects qui présentent les plus grands contrastes entre festivals : le nombre de jours de programmation. La moitié des festivals Rock & Pop durent un maximum de 3 jours tandis que 40 % des festivals Multi-style dépassent les deux semaines, et 71 % des festivals de musique classique ont plus de sept jours d'activité. Enfin, les festivals de Jazz & Blues et de World-Trad se maintiennent dans une durée moyenne.

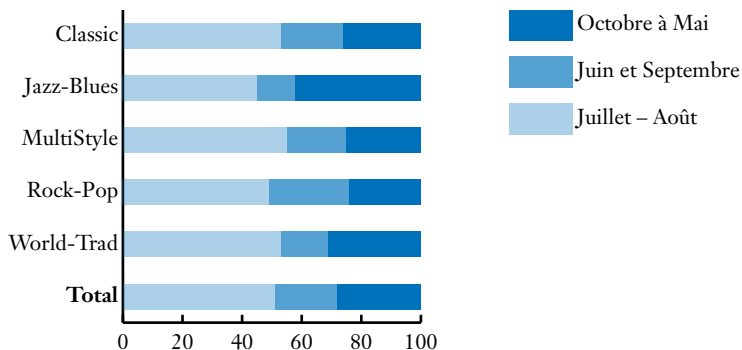
Figure 13. Genre musical dominant et nombre de jours de programmation (%)



Pour terminer, nous constatons qu'il n'existe pas de corrélation significative entre le genre musical et la saison des festivals. Dans la plupart des cas, l'été reste clairement dominant, et même souvent majoritaire. Il est cependant intéressant de remarquer que 42 % des festivals de Jazz & Blues ont lieu entre octobre et mai, tandis que la moyenne des événements de cette période n'est que de 28 %. Sans doute cela témoigne-t-il d'une évolution de ces disciplines, de leurs publics, mais aussi de formes

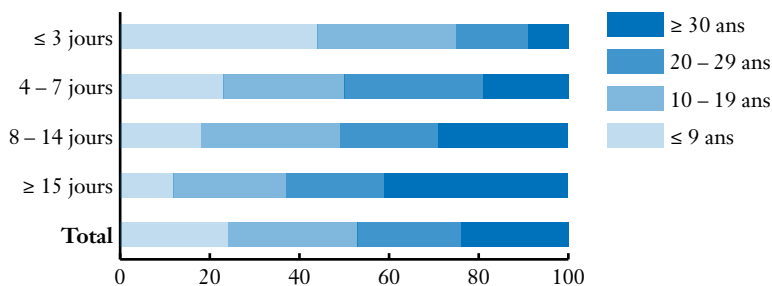
plus ou moins subtiles de compétition sur l’agenda et les espaces festivaliers, que nous examinerons plus loin.

Figure 14. Genre musical dominant et saisonnalité des festivals



L’âge du festival est corrélé au volume d’audience, au budget des dépenses ainsi qu’à la durée de l’événement. Comme nous l’avons indiqué plus haut, le fait que la plupart des festivals les plus âgés soient de musique classique alors que ceux de Rock & Pop sont plus récents, influe de manière logique sur le résultat de ces croisements. Ce fait est particulièrement visible lorsque nous mettons en relation le nombre de jours de programmation avec l’âge du festival. Les plus jeunes durent en moyenne jusqu’à trois jours, alors que la durée s’allonge avec les événements plus établis.

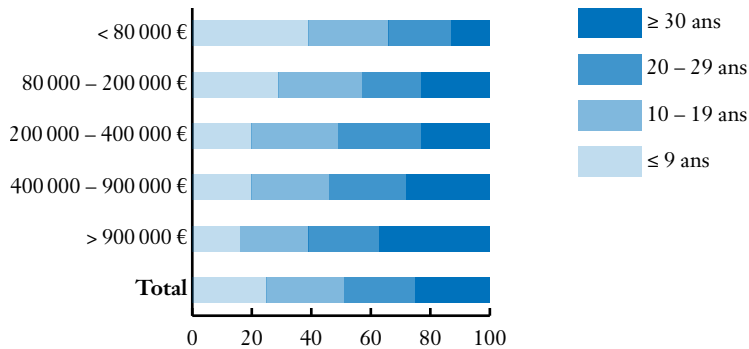
Figure 15. Âge des festivals et nombre de jours de programmation



Si l’on part cette fois de l’âge des festivals pour examiner toutes les autres variables clefs, on réalise que les festivals plus jeunes attirent une audience plus réduite et des budgets plus modestes, alors que les plus âgés ont au contraire tendance à avoir des budgets plus élevés, en accord avec leur enracinement dans le secteur et sur leur territoire. Cependant, dans les tranches d’âge intermédiaires, on rencontre une grande variété de situations où l’âge ne joue pas un facteur déterminant, ni pour ce qui a trait aux ressources disponibles ni pour les volumes d’audience.



Figure 16. Âge du festival et niveau budgétaire



Enfin, le nombre de spectateurs est évidemment en forte corrélation avec le volume du budget. Plus il y a de spectateurs, plus il y a de ressources, et vice versa. Quoiqu'il en soit, cette règle n'est pas automatique à tous les niveaux, et certaines exceptions apparaissent. En effet, certains festivals relativement modestes arrivent à attirer des audiences très larges alors que d'autres qui disposent d'un important budget en rapport avec des coûts de production élevés – comme les festivals lyriques – ne peuvent pourtant pas se dérouler dans de grands espaces sauf à renoncer au principe d'une réception acoustique directe, sans recours à l'amplification. C'est l'un des cas de désalignement entre les niveaux budgétaires et d'audience. À l'autre bout de la chaîne festivalière, un événement dont la programmation, non amplifiée, reposerait sur un important volant de bénévoles, dans l'organisation ou dans la programmation artistique, peut attirer des publics nombreux, avec une pratique parfois soutenue de gratuité, sans pour autant avoir un budget en proportion.

Telles sont les principales relations qui existent entre des variables à la fois différentes, mais complémentaires pour circonscrire une partie importante du champ des événements. Après cette sorte d'« introduction raisonnée », il nous est désormais possible d'entrer plus en profondeur dans chacune des dimensions du monde festivalier, d'en examiner les singularités, les différences et les mutations.

## CHAPITRE 2 LES FINANCES DES FESTIVALS

Dans l'analyse du financement de la culture, celui des festivals occupe une place singulière pour trois raisons qui touchent aux recettes, et au contexte dans lequel notre recherche s'est déroulée. Du côté des dépenses, l'image que l'on donne en général des festivals laisse penser qu'il s'agit d'événements jouant une partie importante sur la communication. Leur durée limitée les obligerait à concentrer sur une courte période un effort vital de notoriété. Pour cette même raison de durée, les festivals auraient en revanche très peu de dépenses administratives, ayant peu de personnels permanents.

Du côté des recettes, les festivals sont souvent considérés comme dépendant, davantage que des équipements culturels permanents, des ressources propres (billetterie, merchandising, etc.). Leur caractère événementiel attirerait également davantage le sponsoring et le mécénat que d'autres institutions artistiques et culturelles. Bref, les festivals sont souvent considérés comme la face « privative » du monde des politiques culturelles, alors que les lieux permanents en seraient plutôt la face « publiciste ».

Pour ce qui est du contexte, les économies occidentales sont entrées, depuis 2008, dans un cycle dépressif plus ou moins dramatique selon le pays, mais dont on estime qu'il a partout affecté la capacité des politiques publiques à continuer d'assumer certaines dépenses d'intérêt général. Parmi celles-ci, les dépenses culturelles ont fortement reculé, même si c'est avec une intensité et un rythme différents selon les pays, comme on peut le lire dans la seconde partie de cet ouvrage. Mais partout, ou presque, la rigueur budgétaire touche la culture, et les festivals, ici encore, ont peut-être une place particulière, qui fait à la fois leur force et leur fragilité.

La force réside dans ce qui précède : la capacité des festivals à limiter leur dépendance à l'égard des fonds publics, et à attirer au contraire des ressources privées. Mais il n'est pas certain que celles-ci demeurent toujours au niveau suffisant pour équilibrer les comptes festivaliers. Le sponsoring et... les publics sont également affectés par la crise.

La fragilité est liée au fait que, soumis à une nécessité de coupes budgétaires, les pouvoirs publics peuvent structurer des structures temporaires, dont la présence sur le territoire est moins matérielle et durable qu'un théâtre ou qu'un auditorium. Les festivals sont-ils une cible privilégiée des cures d'austérité budgétaire autant qu'on le dit ? C'est ce que nous allons voir à la fin de cette partie. Mais auparavant, nous allons discuter des premières hypothèses que nous avons formulées, à propos de la structure des dépenses et de celle des recettes des festivals.

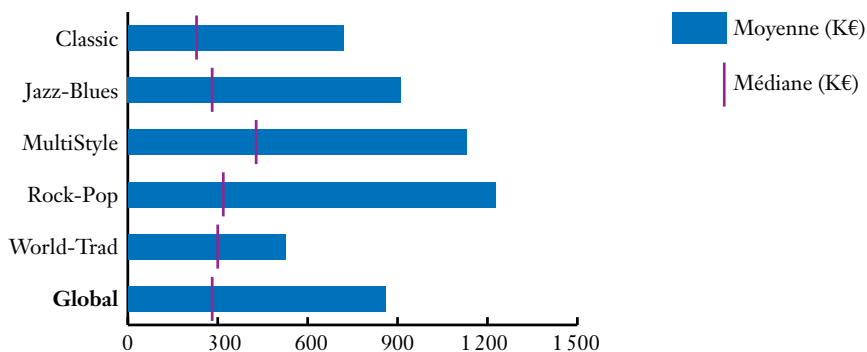
Dans ce chapitre, notre thèse est que le monde des festivals n'est pas assez homogène pour valider, ou réfuter en bloc chacune des hypothèses. Il faut entrer dans le détail des styles musicaux, des pays, de l'histoire même des

festivals ou de leur envergure, afin de nous faire une idée plus précise des mouvements qui affectent leurs finances. C'est uniquement à ce prix qu'on peut rendre compte de la singularité des festivals, et de la relativiser assez fortement sur certains points.

### *Une diversité budgétaire généralisée*

Les dépenses des festivals, ainsi qu'on le voit dans le premier tableau, donnent une bonne idée de la diversité qui frappe les événements. Cette diversité est illustrée par un seul chiffre : quel que soit le style musical, la médiane du budget total est largement inférieure à la moyenne. Cela signifie que dans tous les secteurs musicaux, quelques gros événements tendent artificiellement la moyenne vers le haut. La médiane, elle, exprime une réalité plus proche d'une majorité de festivals.

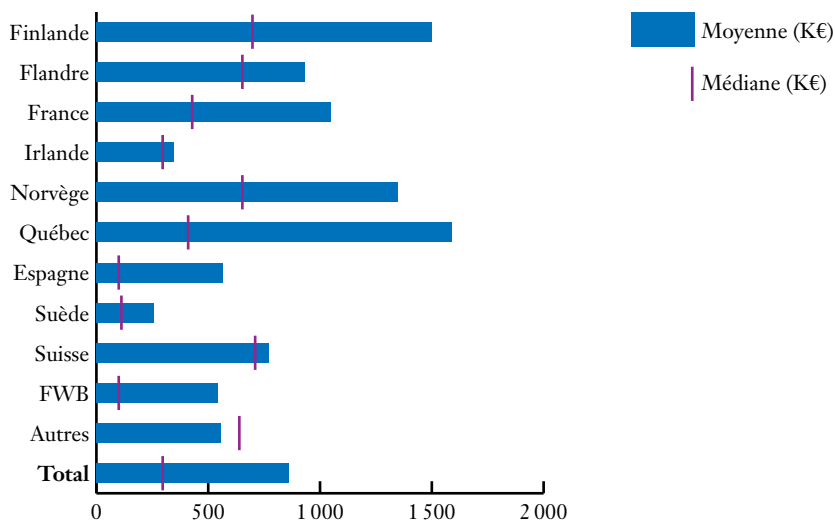
Figure 17. Les budgets moyens et médians des festivals.



Ce constat est maximal pour les festivals de Rock & Pop. Certes, en moyenne, ces festivals sont près de deux fois plus importants que les festivals classiques ou de World & Trad. Mais leur budget moyen est près de quatre fois plus élevé que la médiane. L'écart est un peu moins marqué pour les festivals de World & Trad. (1,7 fois seulement). Partout, de très grands événements expliquent ces contrastes, comme en Espagne le *Rototom Sunsplash*, un festival international de reggae (230 000 spectateurs), le belge *Brussels Jazz Marathon* (250 000) ou le classique *Olavsfestedagene*, en Norvège (185 000), sans parler des événements hors norme du Québec, avec le *festival d'été de Québec* ou *Jazz à Montréal*, qui dépassent chacun le million de spectateurs ! Ils dépassent également les deux millions d'euros de dépenses, et même, dans le cas des deux québécois, les dix millions. On peut penser qu'il y a, sur ce point, une véritable différence de nature entre les événements.

En dépit de l'impression que donnent ces chiffres québécois, on y trouve aussi des petits festivals. En effet, cette diversité d'envergure touche tous les pays, mais dans des proportions différentes, ainsi qu'on peut le voir ci-dessous.

Figure 18. Les budgets moyens et médians par pays



En général, les écarts sont d'autant plus grands que nos échantillons sont importants. Les cas de l'Espagne, de la Wallonie et du Québec en donnent la preuve. L'écart entre moyenne et médiane dépasse 4! La France, avec un échantillon pourtant nombreux, représente une petite exception à la règle, avec un écart de seulement 2,4 entre budget moyen et budget médian. Mais cet écart est tout de même considérable. Il n'y a donc pas de pays plus homogènes que d'autres à cet égard.

Mais cette diversité se reproduit au sein des pays eux-mêmes. Nous avons examiné, dans ceux disposant d'échantillons relativement nombreux, les écarts qui existaient entre budgets moyens et médians au sein des genres musicaux classique et Rock & Pop.

Figure 19. Budgets moyens et médians : deux pays et deux genres musicaux

	Moyenne	Médiane		Moyenne	Médiane
<b>Classique</b>			<b>Rock &amp; Pop</b>		
<b>France</b>	1 100	325	France	1 690	737
<b>Espagne</b>	490	111	Espagne	962	125
<b>FWB</b>	149	99	FWB	793	169
<b>Québec</b>	750	393	Québec	2 052	407

On peut constater que les écarts sont partout assez importants entre une médiane qui reflète une échelle commune à beaucoup de festivals et la moyenne qui subit l'effet déformateur des gros événements. Certes, l'intensité de ces écarts est

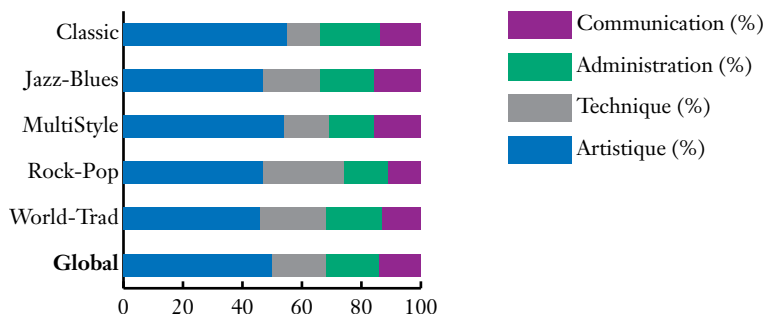
moins grande pour les festivals classiques, sauf pour la France. Cela est dû au fait que les très grosses machines, maniant des budgets hors norme qui pèsent sur la moyenne, sont plus souvent des festivals de rock. Dans le cas français en revanche, un seul d'entre les classiques, le festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, dépasse aujourd'hui les 20 millions d'euros et pèse fortement sur la moyenne. Si l'on exclut Aix, le budget moyen d'un festival classique français est ainsi de 592 600 euros, soit moitié moins !

Ainsi, plutôt que de tenter de réduire les disparités entre événements, en tout cas d'un point de vue financier, il nous faut admettre cette diversité comme un trait structurel de l'activité festivalière. Cela ne nous empêche pas de repérer des constantes ou des phénomènes remarquables, ainsi que nous allons le voir pour les dépenses, puis pour les recettes.

### *Une structure de dépenses fortement liée au genre musical*

L'examen de la répartition moyenne des dépenses nous a conduits à distinguer quatre catégories : les dépenses artistiques, techniques, administratives et de communication. Dans la première catégorie, nous avons ajouté aux cachets et honoraires – rémunérant strictement les artistes – l'ensemble des frais de réception et séjour des artistes, qui entrent logiquement dans ce que nous considérons comme des « dépenses artistiques ». Les dépenses techniques et de communication ne soulèvent pas de discussion. Par contre, il faut indiquer que les dépenses d'administration comportent, au-delà des rémunérations de l'équipe du festival, l'ensemble des dépenses courantes, et d'une manière générale tout ce qui n'est pas identifiable aux secteurs précédents. C'est donc une catégorie que l'on peut définir comme « dépenses administratives et diverses ».

Figure 20. La répartition des dépenses des festivals



Les structures de dépenses entre genres de festivals sont à la fois convergentes et divergentes. La convergence essentielle réside dans la hiérarchie entre secteurs, où les dépenses artistiques sont très largement en tête, suivies par les dépenses techniques ou administratives, et enfin par les dépenses de communication. Celles-ci sont plus limitées que certaines idées reçues l'évoquent, ainsi que nous

le disions en introduisant ce chapitre. Ce sont d'ailleurs les festivals de jazz qui occupent la tête des dépenses consacrées à la communication.

La variation la plus importante, dans ce domaine, touche aux frais techniques. Très importants dans le cadre de festivals de Rock & Pop (27 % des coûts en moyenne), ils sont beaucoup plus réduits en matière de musiques classiques (11 %). Songeons que certains festivals de rock doivent intégralement équiper des sites en musiques amplifiées, avec parfois plusieurs scènes simultanées (comme le Dour festival en Belgique; le Sonar à Barcelone, ou le Provinssirock en Finlande). Cela suppose des coûts techniques incomparablement plus élevés que la mise en place d'un festival classique dans un lieu déjà équipé pour cela dans l'année (cas de Montpellier Radio-France, du March Music Days en Bulgarie, ou du Stockholm Early Music Festival en Suède).

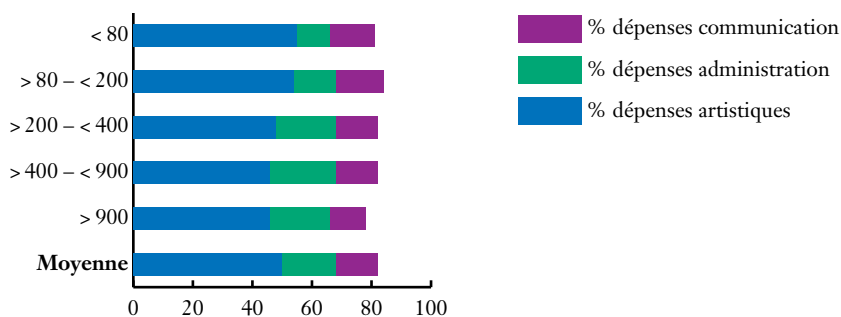
Les festivals de musique classique épargnent ces frais techniques, au profit relatif de deux domaines : les dépenses artistiques, où ils sont nettement en tête, et les dépenses administratives, à un moindre degré. À propos des dépenses administratives, nous constatons que cela est largement fonction de l'âge des festivals. Plus un festival atteint un certain âge, plus il a eu la capacité de consolider son équipe, de s'entourer de structures et de personnels permanents. Son pourcentage de dépenses administratives est donc plus élevé (autour de 20 % en moyenne) qu'un festival âgé de moins de 10 ans (15 % environ de dépenses administratives). Et dans la mesure où les festivals classiques sont plus âgés (28 ans en moyenne) que les festivals de rock (15 ans), cela s'explique facilement. Les frais administratifs ne doivent donc pas être nécessairement interprétés comme le signe d'une bureaucratisation de l'activité festivalière, mais aussi comme l'indicateur d'une certaine maturation de leur activité. Cela correspond d'ailleurs, ainsi que nous le voyons par ailleurs dans cet ouvrage, au constat que l'activité des festivals déborde de plus en plus les seules dates de programmation. Elle se réalise en dehors des dates par des concerts, activités pédagogiques, résidences, etc. Toutes ces activités impliquent des ressources humaines, une organisation qui fait croître les dépenses administratives. Nous sommes ici également très loin de l'image de l'événement « off-shore » qui plie bagages immédiatement après la fin du festival.

Au sujet des dépenses artistiques, une autre précision mérite d'être faite. En général, l'importance de ces dépenses est le témoignage du souci que les festivals ont de la place des artistes dans leurs dispositifs. Cela démontre qu'ils ne sont pas de simples événements de communication, de marketing ou d'animation locale. Mais un taux élevé de frais artistiques peut aussi bien indiquer une dépendance de ces festivals à l'égard de têtes d'affiche coûteuses, et non une attention soutenue à l'égard de la création contemporaine. On le sait, les festivals doivent combiner une stratégie d'attractivité (d'où les têtes d'affiche) et le soutien à la création, à l'émergence, aux genres minoritaires. Ces impératifs se déclinent de façon distincte en musiques du monde, Rock & Pop ou musiques classiques. Par conséquent, un taux élevé de dépenses artistiques n'est pas forcément le signe d'un

événement qui prend des risques et s'écarte des stratégies les plus commerciales dans le secteur. C'est, parfois, exactement l'inverse.

Enfin, il faut remarquer que l'importance des frais artistiques dans l'ensemble des dépenses atteint une certaine limite en fonction du volume budgétaire. On remarque en effet que les budgets inférieurs à 200 000 euros ont des niveaux de dépenses artistiques plus élevés que ceux qui sont supérieurs à ce montant. Cela s'explique par l'ensemble des constats que nous venons de faire : les gros budgets sont souvent dans l'univers Rock & Pop, ont de lourdes enveloppes techniques à affronter, et ne se limitent pas à la course à la tête d'affiche, même s'ils y sont sensibles pour une partie de leur programmation, afin d'accrocher de nouveaux publics, notamment. Quant aux petits festivals, qui sont plus souvent des festivals de musiques classiques, ils bénéficient de lieux relativement faciles à équiper, ont tout de même des dépenses de communication, sont assis sur une équipe administrative limitée et peuvent, de ce fait, assumer un niveau de frais artistiques plus important que les autres.

Figure 21. Les dépenses artistiques, d'administration et de communication selon le budget



Pour conclure sur cette analyse des dépenses, on peut donc considérer que les différences les plus marquantes sont celles qui touchent aux genres musicaux. Ceux-ci conditionnent en partie le niveau de financement, le type de contraintes (techniques, artistiques) et les principaux postes de dépense. Cela ne veut pas dire que les différences nationales ne comptent pas. Lorsqu'on se focalise sur un seul genre musical (par exemple : le classique), en examinant la place des dépenses artistiques, on peut constater certains écarts. Ainsi, les festivals rock flamands et wallons ont un taux de dépenses artistiques plus important – 58 % et 50 % respectivement – que leurs homologues français (46 %) et québécois (36 %). Pour leur part, les festivals classiques espagnols consacrent 60 % de leurs dépenses aux frais artistiques contre 53 % pour leurs homologues français, et 48 % pour les québécois. Cela témoigne certes de logiques un peu différentes. Mais une grande partie des nuances nationales est, ici, recouverte par des variables d'une autre nature. Ainsi, le pourcentage espagnol est largement dû au fait qu'il s'agit, en l'occurrence, de plus petits

festivals que les québécois ou les français. Examinons désormais les recettes, afin de voir si nous parvenons aux mêmes enseignements.

### *Des recettes festivalières plus sensibles aux traditions nationales*

Nous irons plus vite sur cette partie, car l'examen des volumes ne dit rien de plus que dans la partie précédente. Par contre, c'est la ventilation de ces recettes qui va concentrer notre attention. Pour l'analyser, nous avons distingué les cinq postes suivants :

- les recettes de billetterie
- les autres recettes propres (merchandising, restaurations et boissons, etc.)
- les ressources en provenance d'une association d'amis du festival
- les fonds publics, subventions et apports divers
- le sponsoring et le mécénat
- les autres recettes (contributions de sociétés de droit d'auteurs, partenariat divers)

Figure 22. Répartition des ressources financières

Domaines de ressources	Classic	Jazz-Blues	Multi-Style	Rock-Pop	World-Trad	Moyenne
Billetterie	22	23	25	35	26	26
Autres ressources propres	5	7	7	14	10	9
Association d'amis, etc.	2	2	3	2	2	2
Subventions publiques	54	46	45	31	44	45
Mécénat, sponsoring	12	16	19	15	12	14
Autres	5	6	1	3	6	4
<b>Total</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>

Dans ce domaine, la diversité des sources de recettes est aussi claire que celle des dépenses.

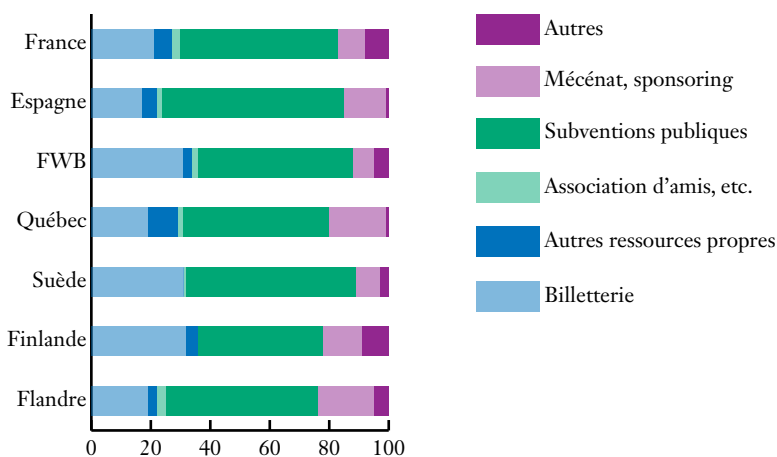
La hila même selon le genre de musique. On voit très nettement émerger une différence entre les festivals classiques, pour lesquels les subventions dépassent la moitié des ressources totales, et les festivals de Rock & Pop, pour lesquels cette part n'atteint pas le tiers ! Pour ces derniers, ce sont les ressources propres (billetterie et autres) qui représentent la moitié des recettes totales. Les festivals de jazz & blues et de world & trad sont à ce propos dans une situation intermédiaire et assez comparable entre eux : environ 45 % de fonds publics et environ un tiers de ressources propres. Entre le jazz et la world music, la différence tient dans le



mécénat, plus élevé pour le jazz, et les ressources propres, tout de même plus importante pour la world music. Le taux maximal de mécénat et sponsoring est atteint par les festivals que nous avons définis comme multi-styles, car ils ont une programmation qui n'est dominante dans aucun style, tout en ayant une part de classique importante. Si, le plus souvent, ce sont des événements qui ressemblent plutôt aux festivals classiques, on voit ici l'une de leur spécificité, sans doute liée à l'attractivité singulière, pour un mécène, d'un événement ouvert à toutes sortes de styles musicaux et disciplines du spectacle.

Il peut être intéressant de vérifier, ici, dans quelle mesure nous trouvons les mêmes répartitions dans les pays où les échantillons sont suffisamment nombreux.

Figure 23. Répartition des ressources pour les festivals classiques dans 7 pays

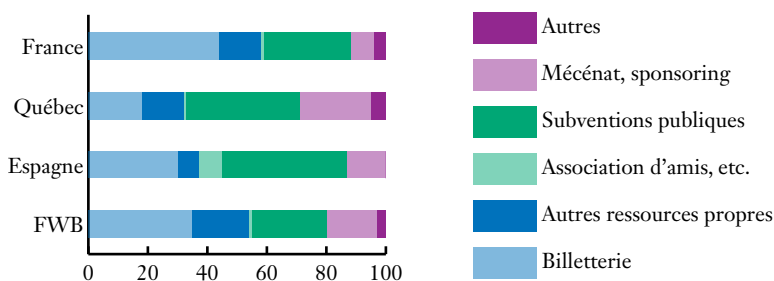


Lorsque l'on observe la répartition des ressources des festivals classiques, on observe une assez grande cohérence entre pays à certains niveaux, et des différences sur certains points. La cohérence est liée à la hiérarchie des sources de recettes : partout, les subventions devanent très nettement toutes les autres sources. Partout également, les ressources propres (billetterie et autres) viennent en seconde position. Mais c'est ici que certaines spécificités apparaissent : pour l'Espagne, le Québec et les Flandres, le mécénat atteint un volume équivalent à celui de la billetterie. Le Québec présente à ce sujet un cas particulier. En l'espèce, il s'agit en effet de « commandite », qui s'apparente très clairement au « sponsoring », et non à la pratique classique du mécénat, qui est en pleine transformation en Europe également, mais qui appartient à une autre philosophie.

Paradoxalement, le haut niveau de mécénat et sponsoring dans les recettes ne s'explique pas forcément, dans ces pays, par une forte tradition. Il s'agit plutôt de la faiblesse relative de la billetterie pour ce genre musical. Une donnée le confirme : ces trois pays sont en même temps ceux qui ont, en musique classique, la pratique la plus élevée de la gratuité des spectacles. Par exemple, le taux de

spectateurs gratuits en Espagne est presque deux fois plus élevé que celui que l'on rencontre en France. À l'opposé, les pays scandinaves se distinguent par une pratique très limitée de la gratuité, ce qui explique le relèvement corrélatif de la billetterie dans la répartition des ressources.

Figure 24. Répartition des ressources pour les festivals Rock & Pop dans 4 pays



Du côté du rock et de la pop, une autre réalité s'impose. Les ressources propres sont plus élevées, en raison de la part moindre des subventions. Si l'on ajoute les « autres ressources » – qui sont bien souvent assimilables à des ressources propres, car liées à des partenariats spécifiques, ou à la contribution de société de perception de droits – nous atteignons partout un niveau élevé d'autofinancement.

On voit cependant apparaître certaines spécificités nationales qui perturbent la hiérarchie moyenne des ressources. La France et la Wallonie se caractérisent par un niveau médiocre de subvention, et par un niveau élevé de ressources propres (58 % et 55 % respectivement). L'Espagne et le Québec sont en position inverse. Mais le Québec se distingue de tous les autres par l'importance du mécénat : 24 %. Ce constat est encore plus spectaculaire si l'on tient compte du fait que les festivals québécois disposent de ressources beaucoup plus importantes. Ainsi, le montant moyen de mécénat et sponsoring qu'un festival de rock québécois attire atteint près de 600 000 €, contre à peine plus de 150 000 € pour ses homologues espagnols ou français.

Il ne faudrait pas en déduire que le modèle économique d'un festival de rock se situe en dehors des politiques publiques. Souvent plus jeunes, ces événements sont aussi arrivés après une première vague de soutien public dans un contexte de relative croissance économique et de bonne santé des économies occidentales (les années 1970 et 1980). Ils n'ont donc pas pu bénéficier, en général, d'un niveau équivalent de subvention. Pourtant, on voit bien que cette part, même plus réduite que pour les festivals classiques, reste incontournable dans leur projet. C'est particulièrement vrai en Espagne, dans notre comparaison limitée, ce qui explique, dans ce pays, l'impact dramatique de la crise sur le niveau d'activité festivalière.

Les enjeux économiques, du côté des recettes, concentrent une grande partie des stratégies des festivals. Ce sont les questions de financement public, d'une part,

et les nouvelles sources privées, de l'autre, qui ont fait l'objet des changements les plus importants au cours des dernières années, loin devant les choix artistiques, les styles musicaux ou encore le projet culturel du festival. La perception de ces changements n'est cependant pas homogène.

Figure 25. Évolution des soutiens publics (2008-2011)

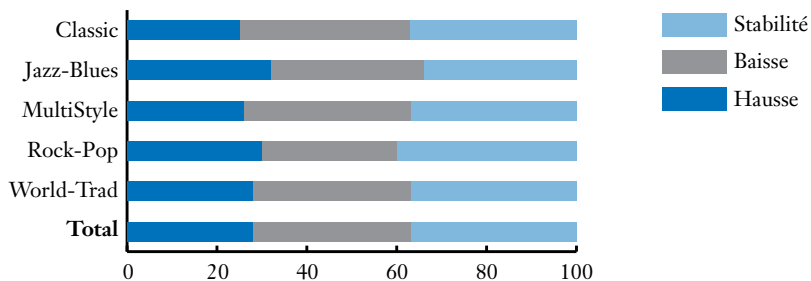
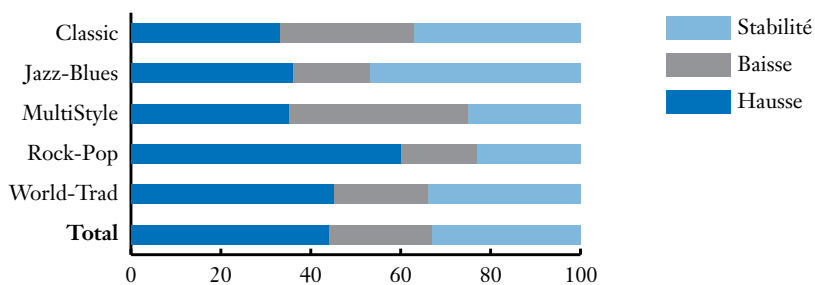


Figure 26. Évolution du mécénat/sponsoring (2008-2011)



On doit cependant faire deux remarques à ce sujet. La première porte sur l'hypothèse d'une substitution entre, d'un côté, des financements publics en baisse et de l'autre des sources privées en hausse. Si tel était le cas – et nous pourrions alors parler d'une tendance à la privatisation des festivals – une majorité des festivals qui subissent des baisses de subventions bénéficieraient de plus de ressources en mécénat. Or ce n'est pas le cas. La majorité des festivals qui baissent en subvention baissent aussi en mécénat, et les croissances parallèles sont également plus fréquentes. On peut imaginer le paysage qui en résulte : au lieu d'une nouvelle répartition des ressources, c'est bien à une concentration de celles-ci que nous assistons, vers un nombre plus limité d'événements.

La seconde remarque porte sur le niveau d'analyse. Ici, incontestablement, la variable nationale a une influence majeure. Alors qu'en moyenne 35 % des festivals connaissent une baisse de leurs subventions, 71 % des espagnols et 74 % des irlandais sont dans ce cas, contre 4 % seulement des suédois, 10 % des norvégiens et 11 % des wallons. Dans la même période,

37 % des festivals finlandais ou wallons bénéficient d'une croissance de leurs subventions. Ils ne sont que 22 % en Flandres et 25 % en France. Il est ici évident que les contextes de crise, ressentis de façon différée dans certains pays de notre échantillon, ont un impact lui-même très différent, quel que soit par ailleurs le modèle de politique publique (administration directe en Espagne, armth's length principe en Irlande), ou bien le niveau territorial dominant en matière de financement public, comme nous allons le voir maintenant.

### *Des niveaux de financement public hétérogènes*

Nous avons vu l'importance des financements publics dans l'économie festivalière. Il faut ici insister sur un point. Cette importance n'est pas un simple héritage du passé, qui toucherait essentiellement les festivals âgés, tandis que les plus récents seraient irrésistiblement conduits vers le marché ou le mécénat. Lorsque l'on croise la part de financement public et l'âge des festivals, on peut constater que le financement public est également majeur pour un nombre élevé de jeunes festivals. D'ailleurs, ces derniers sont plus nombreux que les festivals âgés à considérer que le soutien des pouvoirs publics est un enjeu prioritaire. Ce financement a cependant des origines très différentes, qui peuvent témoigner à la fois d'orientations nationales particulières et de spécificités liées à un genre musical.

Commençons par les genres musicaux. Il apparaît que le niveau local – au sein duquel nous avons comptabilisé tous les niveaux subnationaux lorsqu'ils existaient (départements français, municipalités régionales de comté québécoises, deputaciones espagnoles, toutes formes de coopération intercommunale, etc.) – domine dans tous les cas.

Figure 27. Niveaux de financement public et genres musicaux

	Classic	Jazz-Blues	Multi-Style	Rock-Pop	World-Trad	Global
<b>Local</b>	23	24	24	14	18	20
<b>Régional</b>	21	16	13	12	18	17
<b>National</b>	10	7	9	4	6	7
<b>Supranational</b>	1	0	0	1	1	1
<b>Total</b>	55	47	46	31	43	45

On pourrait même ajouter que c'est le couple local/régional qui domine sans partage, sauf peut-être pour le classique. L'échelon national ne dépasse guère 10 % des ressources festivalières, et 20 % du total des subventions. On peut constater que la musique classique attire une part plus élevée de subvention d'État, avec les festivals multi-style. Mais, à ce propos, on doit aussi remarquer que ce pourcentage moyen est très dépendant de grosses subventions dont hérite un

nombre limité de festivals. En effet, la médiane de subvention nationale retombe à... 2,5 % du total des recettes.

Au sujet des différences de niveau, c'est plutôt du côté des pays qu'il conviendrait de regarder. Avec – encore une fois – toute la prudence qui s'impose dans la comparaison entre échantillons, on doit constater que les contributions des niveaux sont très enracinées dans une logique nationale, au sens des répartitions de compétence, de la taille du pays, de la légitimité dont l'échelle étatique dispose. Il faut ici préciser qu'en ce qui concerne le Québec, nous avons dû arbitrer entre deux positions : considérer le Québec comme nation nous conduisait à reléguer le Canada au statut de niveau international ou communautaire (à l'instar de l'Union Européenne). Nous avons préféré le considérer comme instance « régionale » au sens de niveau infra-étatique, alors même que la Belle Province incarne une nation. Il faut avoir cela en tête au moment où nous interprétons les spécificités de niveau.

Figure 28. Niveaux de financement public par pays

	Local	Régional	National	Supranational
<b>Finlande</b>	16,8	2,4	<b>13,8</b>	0,1
<b>Flandre</b>	8,9	<b>19,9</b>	0,1	0,5
<b>France</b>	<b>28,3</b>	13,9	4,3	0,9
<b>Irlande</b>	9,9	8,1	<b>22,7</b>	4,8
<b>Norvège</b>	9,8	11,6	<b>29,8</b>	0,9
<b>Québec</b>	9,4	16,4	12,6	1,1
<b>Espagne</b>	<b>30,1</b>	<b>19,2</b>	4	0,1
<b>Suède</b>	19,8	17	10,3	1,3
<b>Suisse</b>	17	15,6	4,7	0
<b>FWB</b>	6,6	<b>29,3</b>	0,3	0,5
<b>Autres</b>	23,7	4,3	<b>27,1</b>	0
<b>Moyenne</b>	<b>20,1</b>	<b>17,1</b>	<b>6,9</b>	<b>0,7</b>

On voit ici combien les données diffèrent selon les pays. Les moyennes constatées à partir des genres musicaux ne sont plus aussi évidentes. Ainsi, la domination du niveau local ne reste vraie que pour quatre pays : la France, l'Espagne, la Suède et la Finlande. Et encore, pour ce dernier pays, est-ce de justesse. Ce sont les *localistes*. Un deuxième groupe privilégie nettement le niveau régional : Les Flandres, la Wallonie, mais aussi l'Espagne à nouveau, sont dans ce cas. Ce sont les *régionalistes*. Enfin, un troisième groupe se distingue par le poids des financements de niveau étatique. Les *étatistes* sont la Finlande, L'Irlande, La Norvège et, de façon surprenante, le Québec ! En effet, le gouvernement fédéral canadien

intervient de façon non négligeable aux côtés de certains festivals, sans forcément que sa contribution soit très élevée. Cela explique, ironie du sort, que l'État fédéral soit plus présent dans les festivals québécois que l'État central français ne l'est sur son territoire!

Finalement, hormis l'exception québécoise, on peut constater que les échelons nationaux sont particulièrement importants dans les pays de petite dimension (Scandinavie, Irlande), et qu'ils s'effacent plus ou moins devant les niveaux locaux et régionaux dans les pays plus importants, ou dont la constitution accorde à l'instance centrale un rôle subsidiaire (Belgique, Suisse). Les « autres pays », où nous comptons des pays comme la Bulgarie, L'Islande, la Pologne, le Portugal, la Lituanie ou le Luxembourg (soit des petits pays sans tradition décentralisatrice poussée) confirment cette prégnance à la fois territoriale et politique.

Ce qui, enfin, caractérise les interventions des différents niveaux, c'est leur plus ou moins grande homogénéité.

Le modèle du financement local repose sur l'idée de régularité, et l'on constate un écart limité entre moyenne et médiane.

Le modèle régional est encore plus homogène. Cela signifie que les financements régionaux ne sont pas influencés outre mesure par de très grosses subventions accordées à un petit nombre d'événements.

C'est exactement l'inverse pour les financements d'État, où un petit nombre de festivals bénéficient de soutiens parfois considérables. On peut ici évoquer de grands événements, comme le festival de Granada en Espagne, le Cork International Choral Festival en Irlande, le Lillehammer Jazz Festival en Norvège, le festival d'Estoril au Portugal ou celui de Saintes, en France. Mais il faut mentionner, au Danemark, le Spot Festival, le Festival en chanson de Petite-Vallée au Québec, le petit festival de musiques improvisées Manca en France, le Suvisoitto en Finlande, un relativement petit festival de musique classique... Bref, le haut niveau de soutien de l'État peut concerner de grosses machines comme de petites manifestations, dans tous les domaines musicaux. Mais ce qui le caractérise, c'est la sélectivité extrême de ses investissements.

Avec les subventions européennes, on atteint un tel niveau de rareté que le soutien confine à la loterie. Il est clair que l'Union européenne n'est pas un acteur des politiques festivalières, telles que nous les percevons ici sous l'angle financier.

### *La diversité festivalière à l'épreuve de la récession économique*

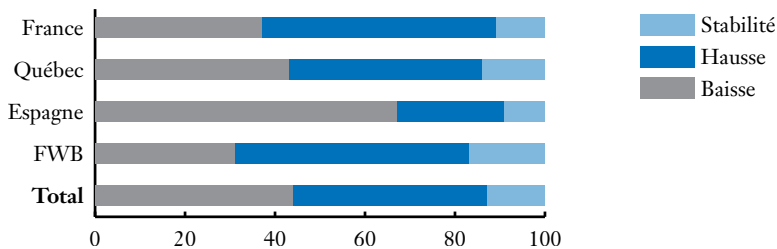
Au-delà de l'évidence selon laquelle les finances des festivals sont un enjeu majeur pour la dynamique et la diversité du monde musical, nous avons montré dans cette partie que l'économie festivalière reste structurellement mixte. Le contexte de crise qui frappe les sociétés occidentales depuis 2008 ne s'est pas traduit par un changement de paradigme à ce sujet. La recherche d'une diversification des ressources va de pair avec le maintien d'une pression sur les soutiens publics. Ceux-ci diffèrent d'un genre musical à l'autre. Les festivals Classiques,

Jazz & Blues et World & Trad sont en général plus soutenus par les pouvoirs publics que leurs homologues dans les univers rock et pop. Mais ils diffèrent surtout d'un pays à l'autre, quand on s'intéresse au rôle des différents niveaux d'action publique. Ce sont d'abord les budgets locaux et régionaux qui dominent, à quelques exceptions près. Et les variations que nous constatons dans le soutien de l'État sont liées à trois facteurs : la taille du territoire ; son régime politique ; la sélectivité des soutiens en fonction de critères d'action publique qui sont détaillés dans la seconde partie, pays par pays.

En termes comparatifs, nous constatons donc que la variable nationale explique en partie l'origine des ressources festivalières. Mais nous avons montré qu'elle avait beaucoup moins d'impact sur les dynamiques de dépenses, qui sont davantage liées à des genres musicaux ou aux volumes budgétaires en général. Entrée nationale, sortie artistique, c'est la trajectoire économique des festivals. Une économie en question depuis 2008.

La crise économique fait sentir ses effets de façon différenciée selon les pays. La baisse des financements affecte un nombre de festivals beaucoup plus nombreux en Espagne et en Irlande, les pays les plus précoces à entrer dans la crise, dans notre échantillon. Lorsque l'on examine les chiffres 2012 des pays où l'on peut se baser sur un nombre suffisant d'informations actualisées, on peut constater que le mouvement de récession, que certains prophétisent comme généralisé, n'affecte pas l'ensemble du domaine, loin s'en faut.

Figure 29. Tendances budgétaires et pays (2008-2012)

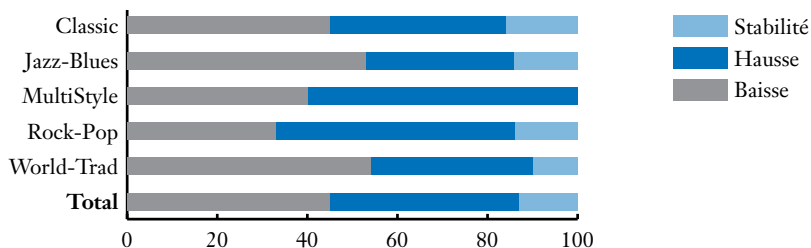


On voit sur le tableau ci-dessus trois situations possibles. La première est celle où une moitié des événements effectuent plus de dépenses en 2012 qu'en 2008, avec assez peu de situations stables. C'est le cas de la France et de la Fédération Wallonie-Bruxelles. La deuxième situation est celle de l'Espagne, où un fort contingent de festivals est à la baisse, et un quart à la hausse, là encore sans beaucoup de festivals stables. Enfin, le Québec illustre une troisième configuration, avec un peu plus de stabilité, et autant de festivals en hausse qu'en baisse.

Non seulement l'impact de la récession n'est pas le même selon les pays, mais encore la tendance est-elle contrastée dans toutes les catégories d'événement. Les festivals dont les budgets baissent appartiennent à tous les genres musicaux,

à toutes sortes de niveau budgétaire. Quelques tendances se dégagent cependant sur le groupe de festivals pour lesquels nous avons pu enquêter jusqu'en 2012 sur l'ensemble des données.

Figure 30. Tendance budgétaire et genres musicaux (2008-2012)

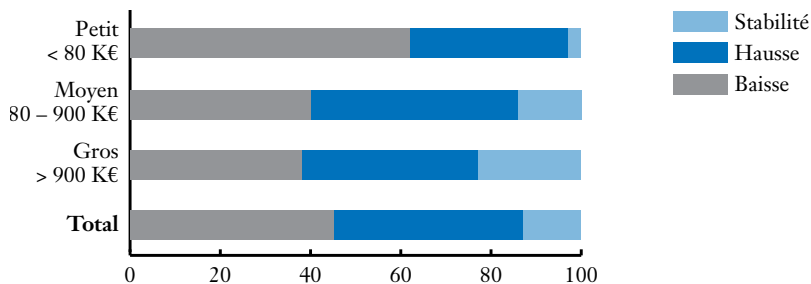


La première est que, pour une très grande majorité de festivals, la croissance des activités, des audiences et des budgets a été régulière jusqu'en 2011, soit bien au-delà du déclenchement de la crise de 2008. Dans cet intervalle de trois ans, les festivals qui ont subi des baisses ne le doivent donc pas au contexte économique général mais plutôt à des considérations qui touchent directement à l'environnement particulier de l'événement. Entre 2011 et 2012, en revanche, on observe un essoufflement des ressources. Les dépenses des festivals n'augmentent plus, lorsqu'on les apprécie globalement. Mais cette stagnation générale cache des évolutions différentes en fonction du type d'événement.

Le croisement des trajectoires festivalières (baisse, hausse, stabilité budgétaires) avec les genres musicaux permet de le montrer. On réalise en effet que les plus touchés sont les festivals de Jazz & Blues et World & Trad. Les festivals de musique classique sont à peu près autant à souffrir une baisse qu'à bénéficier d'une hausse. Les Multistyle et les festivals de Rock & Pop sont au contraire plus nombreux à progresser encore en 2012.

Le croisement avec les volumes budgétaires permet de répondre à la question de savoir si ce sont plutôt les grands événements qui marquent le pas, ou bien les petits.

Figure 31. Tendance budgétaire et niveaux de budget (2008-2012)





Si, en termes de budgets comme à propos des genres musicaux, il n'y a pas de mouvement unilatéral, la tendance est intéressante à observer. Les petits festivals, d'une part, subissent le plus les retournements de conjoncture. 62 % des événements dont le budget est inférieur à 80 000 euros sont en baisse. De l'autre côté, les festivals les plus importants (au-delà de budgets de 900 000 euros) sont certes moins nombreux à baisser (39 %) mais ils sont par contre plus nombreux (23 %) à marquer le pas. Autrement dit, l'essoufflement se produit aux deux extrêmes, tandis que les autres, qui forment la majorité, sont à peu près autant à croître encore qu'à baisser. On peut dès lors penser que, pour les grands événements, l'essoufflement peut être géré par un ajustement qui ne mettra pas en péril le festival lui-même. La même situation constitue une menace autrement plus claire pour les petits, qui n'ont pas les mêmes ressources d'adaptation. Il est tout de même à noter que dans cette période 2008-2012, les festivals stables sont rares. C'est l'évolution (positive ou négative) qui domine. Elle donne l'image d'un secteur soumis à une logique « darwinienne », de lutte pour la survie sans véritable régulation, en dépit de l'importance – comme nous l'avons noté – des financements publics.

La lecture des chapitres nationaux, en seconde partie, permettra d'aborder ces enjeux dans leur environnement propre. En définitive, l'absence de règle générale au reflux des festivals laisse penser à un impact différencié des tendances macro-économiques. Cela est lié au fait que leurs conséquences sont amplifiées ou amorties au sein de configurations locales particulières, y compris dans les pays (Espagne, Irlande) où les difficultés sont les plus manifestes.

### CHAPITRE 3

## LE PROJET CULTUREL DES FESTIVALS ET LEUR PROGRAMMATION

Un festival (de musique) est, par définition « idéale », une manifestation artistique qui se déploie dans le cadre d'un projet culturel. Ce dernier intègre plusieurs types d'objectifs généraux que nous caractérisons de la manière suivante : soit des objectifs artistiques tels que découvrir de nouveaux répertoires, soutenir l'émergence ou développer un style artistique singulier, soit des objectifs culturels tels que rendre la culture plus accessible, encourager et renforcer le dialogue interculturel, soit encore des objectifs orientés vers le territoire et son développement comme accroître l'attractivité touristique ou soutenir la production locale.

L'augmentation importante de cette modalité de diffusion durant ces 15 dernières années a créé une forte concurrence entre organisateurs pour proposer une affiche toujours renouvelée, capter les publics et mobiliser les financements nécessaires. Cette évolution met-elle à mal cette approche « idéale » dans les objectifs poursuivis par les festivals ? Quelles sont les principales caractéristiques de l'offre festivalière au travers des programmations ? Quels sont les principaux enjeux auxquels sont aujourd'hui confrontés les organisateurs et quelles stratégies développent-ils pour y répondre ?

Ce chapitre proposera un certain nombre de réponses à ces questions, posant l'hypothèse que cette concurrence, parfois même qualifiée d'effrénée, n'altère pas fondamentalement aujourd'hui l'ambition et le projet culturel mais conduit plutôt ses acteurs à réaffirmer celui-ci, cherchant l'innovation et la singularité pour se distinguer dans l'offre festivalière.

### *Les objectifs des festivals*

Nous avons demandé aux festivals d'indiquer, sur une liste de 17 objectifs possibles, quels étaient les quatre principaux ; puis, dans un second temps, nous leur avons demandé de pointer, sur la même liste, les quatre objectifs de second rang qu'ils estimaient poursuivre. De manière générale pour l'ensemble des festivals interrogés, ce sont d'abord les objectifs artistiques qui priment (49 %), pointant en particulier la découverte de nouvelles œuvres et le soutien à l'émergence artistique. Ces principaux objectifs correspondent d'abord à une mission que se donnent prioritairement les festivals vis-à-vis du monde artistique et de leurs publics. Ils répondent également à la nécessité permanente de se singulariser dans un contexte de concurrence forte, tendant à renouveler l'inédit à chaque édition.

L'objectif culturel vient en deuxième position (31 %) cherchant prioritairement à rendre la culture plus accessible en encourageant l'éducation et les connaissances des publics. Pour l'ensemble des festivals interrogés, cet enjeu de démocratisation

de la culture apparaît de manière constante. Il se concrétise à la fois dans les politiques tarifaires et dans l'offre culturelle. Ainsi, nombre de festivals s'ouvrent à d'autres disciplines artistiques et développent, tant en amont qu'en aval du moment fort du festival, des collaborations avec le monde associatif et éducatif (cf. tableaux suivants).

Les objectifs orientés vers le territoire (21 %) témoignent du souci qu'ont les organisateurs d'ancrer l'activité festivalière dans un environnement socio-économique local et de contribuer à l'image d'une région, voire à son « identité » ou à sa régénération économique. Les objectifs spécifiques de développement d'une région par la culture et de développement de son attractivité touristique forment ce troisième pôle significatif d'objectifs. Dans une telle perspective, certains festivals cherchent à mobiliser le commerce, l'emploi et le bénévolat de manière à en faire bénéficier les populations locales. Dans certains cas, cette retombée économique locale visera également à compenser les éventuelles nuisances provoquées par l'organisation de l'évènement (nuisances sonores, arrivée massive de festivaliers, encombrement du voisinage...)

La comparaison entre genres de musique fait apparaître la même hiérarchisation globale de ces catégories d'objectifs. On constate toutefois, pour les croisements les plus significatifs (surlignés orange), que la poursuite d'objectifs artistiques est plus marquée en musique classique (découvertes de nouveaux répertoires et célébrer ou redécouvrir un patrimoine musical) alors qu'en Rock & Pop, la priorité sera plutôt le soutien aux artistes émergents. L'enjeu culturel est plus prégnant dans les musiques du monde et traditionnelles (51 % pour le renforcement du dialogue interculturel) et l'objectif de divertissement se marque davantage en Rock & Pop (43 %). L'objectif territorial caractérisera plus fortement le Rock & Pop au travers du soutien à la production locale. Cette caractéristique est probablement la conséquence de festivals importants qui organisent sur site le camping et mobilisent le commerce local (magasins d'alimentation, débits de boisson, restaurants, etc.) pour subvenir aux besoins des festivaliers.

L'examen des objectifs secondaires fait ressortir d'autres tendances par genre musical. En quelque sorte, cela équilibre le choix principal et démontre que tous les genres sont sensibles à ces catégories d'objectifs. Ainsi, le second objectif significatif pour la musique classique est culturel (encourager l'éducation et les connaissances du public : 46 %). Le Jazz & Blues survalorise le développement de la région par la culture (23 %) et le Rock & Pop la découverte de nouvelles œuvres (35 %). Le World & Trad reste prioritairement culturel, cherchant à rendre la culture plus accessible (28 %) alors que le Multi-style, artistique dans son second choix, s'attache à la découverte ou la célébration d'un patrimoine.

Figure 32. Principaux objectifs des festivals et genre musical (%)

Objectifs	Classic	Jazz-Blues	Rock-Pop	World-Trad	Multi-style
Découvrir de nouveaux répertoires et œuvres	45	11	22	15	6
Développer un style ou un champ artistique	45	13	21	18	3
Célébrer ou redécouvrir un patrimoine musical	64	6	7	18	4
Offrir une plateforme pour les échanges professionnels	25	4	38	29	4
Promouvoir la collaboration entre disciplines artistiques	43	6	23	23	6
Soutenir des artistes aux projets innovants	38	19	26	15	2
Soutenir des artistes émergents	28	17	37	16	1
<b>Artistiques</b>	<b>49 %</b>				
Encourager et renforcer le dialogue interculturel	29	8	7	51	5
Stimuler les échanges entre professionnels et amateurs	32	18	26	15	9
Encourager l'éducation du public	41	17	17	20	5
Rendre la culture plus accessible	40	16	26	12	6
Donner aux gens l'occasion de se distraire	21	12	43	20	4
<b>Culturels</b>	<b>31 %</b>				
Soutenir la production locale	16	16	42	20	5
Développer l'attractivité touristique	35	12	28	17	9
Encourager la régénération économique d'une région	31	25	19	19	6
Développer une région par la culture	45	10	23	15	6
Renforcer l'identité territoriale	39	11	21	18	11
<b>Territoriaux</b>	<b>21 %</b>				

Les pays expriment-ils des priorités originales, par rapport à ces constats? Tout d'abord, on retrouve globalement la même hiérarchisation (artistique, puis

culturel, puis territorial). On notera ensuite que l'Espagne et le Québec se distinguent par l'importance supérieure qu'ils accordent aux objectifs liés au territoire. Ils viennent d'ailleurs en seconde position après les objectifs artistiques. Pour l'Espagne, cette sensibilité au territoire (développer l'attractivité touristique, développer une région par la culture et renforcer l'identité territoriale) s'explique notamment par le fait qu'un bon nombre de festivals se déroulent dans des villes touristiques moyennes et que, selon le statut juridique du festival, l'organisateur et le bailleur de fonds publics seront « politiquement » attentifs aux retombées économiques locales. Au Québec, les objectifs de régénération économique d'une zone en difficulté (31 %) et le développement de l'attractivité touristique (22 %) s'imposent également comme objectifs importants pour une partie des festivals. À titre d'exemple, on peut citer pour le développement économique et touristique, le « Festival des guitares du monde » à Rouyn-Noranda (Abitibi-Témiscamingue), ville minière éloignée des grands pôles urbains, qui a favorisé, à partir des années 2000, l'émergence d'une dynamique festivalière (plusieurs festivals durant l'année, en musique et cinéma) en association avec l'industrie locale. Elle connaît aujourd'hui un regain d'attractivité et en mesure les retombées économiques locales, notamment par le développement du tourisme. De manière plus générale, l'articulation au territoire s'illustre encore au travers des coopérations qui se construisent avec des associations et institutions locales dans les champs éducatifs, culturels et sociaux (cf. chapitre « Coopérations »). La Flandre et la Norvège bousculent également cet ordre en posant en choix principal et premier des objectifs culturels, comme l'élargissement de l'accès à la culture, le divertissement (pour la Flandre) ou l'éducation des publics (en Norvège). Bien qu'il soit ainsi possible d'attribuer des tendances générales plus marquées par pays, il importe surtout de retenir que les festivals inscrivent leurs projets dans une approche combinée d'objectifs où les composantes artistiques, culturelles et territoriales sont toujours représentées, mais pondérées différemment. Il n'y a donc pas de festivals que l'on pourrait qualifier de strictement artistique, culturel ou territorial, mais de festivals qui composent toujours avec l'ancrage local, la qualité artistique et l'attention soutenue aux publics.

Ces objectifs et missions poursuivis par les festivals présentent d'ailleurs une stabilité relativement forte. Près de 70 % d'entre eux déclarent en effet que ces objectifs n'ont pas changé (40 %) ou seulement un peu (24 %) sur ces quatre dernières années (2008-2011). Leur maintien ne semble pas menacé dans un contexte concurrentiel plus fort. Il produit même l'effet inverse, amenant l'organisateur à réaffirmer sa spécificité pour se distinguer des concurrents. Il importe en effet, entre styles musicaux de la même catégorie qui se voient dans des moyens et petits territoires, de marquer la différence en se distinguant de l'autre. Cette distinction se trouvera nécessairement dans l'affiche proposée mais aussi notamment dans l'animation et l'ambiance que souhaite créer l'organisateur. À titre d'exemples, des festivals valorisent la dimension familiale et intergénérationnelle par l'organisation d'activités

ciblées pour ces publics. D'autres insistent sur les valeurs éthiques en ouvrant l'espace aux « villages associatifs » ou encore, insèrent le festival dans une perspective de durabilité. Ils organisent le recyclage, proposent des produits issus de l'agriculture biologique, contrôlent le niveau du bruit, fixent une jauge maximale pour les festivaliers, etc.

### *Sources d'inspiration et programmation musicale*

Le choix de programmation musicale crée l'affiche du festival. Si un certain nombre d'entre eux sont aussi fréquentés en raison du cadre de vie dans lequel ils se produisent et pour l'atmosphère du lieu, les festivaliers se déplacent d'abord pour l'offre musicale.

Celle-ci ne s'effectue pas au hasard. Au travers de la figure de l'artiste émergent, de la qualité de l'œuvre originale ou de l'interprétation singulière, elle est affaire de professionnels guidés par un certain nombre d'impératifs stratégiques, financiers et logistiques. La programmation d'un festival est généralement le résultat de longs mois, voire d'années de travail combinant notamment une connaissance affinée de l'actualité musicale, des recherches personnelles, des participations à d'autres festivals et l'activation de réseaux professionnels. L'affiche est la résultante de ce processus dans lequel la capacité financière est certes un élément important mais pas le seul ! Nous avons vu en effet que la découverte d'un artiste émergent ou d'une nouvelle œuvre constitue un vrai challenge pour l'organisateur. C'est certes un enjeu financier, puisque la programmation d'un jeune artiste coûte moins cher. Mais c'est également un enjeu symbolique : ce choix peut contribuer, par la suite, à la notoriété du festival qui s'enorgueillira d'avoir contribué à la découverte et au lancement d'un artiste. Enfin, selon les pays, le soutien à l'émergence peut représenter un critère de soutien du point de vue des politiques culturelles.

Les trois principales sources d'inspiration les plus souvent citées pour décider de cette programmation, pour tous genres de musiques confondus, sont dans l'ordre, l'accueil de propositions venant de groupes artistiques (17 %), les collaborations et contacts antérieurs (13 %) et les discussions avec les autres professionnels (11 %). Regroupées entre elles, ces principales sources d'inspiration forment trois catégories qui caractérisent chacune un mode de fonctionnement particulier. Nous distinguons ainsi le mode de fonctionnement en « réseau », marqué notamment par les contacts professionnels et le conseil de directeurs artistiques, qui représente 40 % des sources d'inspiration. Il est suivi du mode « réception » (37 %) qui renvoie essentiellement aux propositions venant des groupes artistiques eux-mêmes et à la demande des publics. Enfin, le mode « recherche » (23 %) illustre une attitude proactive et s'explique surtout par la participation à d'autres festivals ainsi qu'à des concerts dans l'année.

Croisés par genres musicaux, ces regroupements d'inspirations pèsent de manière contrastée. Le mode « réseau » domine dans les musiques classiques

alors que le mode « réception » s'impose dans le Rock & Pop. Les groupes Jazz & Blues, World & Trad et Multi-style pratiquent l'équilibre entre les modes « réception et « réseau », le mode « recherche » restant en troisième position pour tous les genres.

Figure 33. Sources d'inspiration et genre musicaux (%)

Principales sources extérieures d'inspiration	Classic	Jazz-Blues	Multi-style	Rock-Pop	World-Trad	Total
Conseils d'autres directeurs et critiques d'art	10	10	9	7	5	8
Programmes des réseaux partenaires	3	6	5	3	6	4
Collaborations ou Contacts antérieurs	17	10	18	7	14	13
Discussion avec d'autres professionnels	13	10	5	12	11	11
<b>Réseau</b>						<b>40 %</b>
Accueil de propositions de groupes artistiques	19	17	20	13	19	17
Information via des agents de distribution	6	14	9	13	11	10
Retours de la part du public	4	5	7	12	7	7
<b>Réception</b>						<b>37 %</b>
Participation à un autre festival	5	9	7	8	8	7
Participation à des concerts dans l'année	7	8	4	10	9	8
Examen des programmes d'autres festivals	4	2	9	3	1	3
Surf sur Internet	2	5	4	5	4	4
<b>Recherche</b>						<b>23 %</b>

L'examen par genre musical laisse apparaître des sensibilités plus marquées en musique classique pour l'utilisation de collaborations et contacts antérieurs, les conseils d'autres directeurs artistiques et critiques ainsi que d'autres sources d'inspiration. Celles-ci renvoient pour l'essentiel à une thématique particulière, à un concept qui donne sens au festival ou encore à une scénographie d'ensemble choisie par l'organisateur. La catégorie Rock & Pop privilégie davantage une démarche proactive par la participation à des concerts dans l'année, combinée

à une attitude réceptive, attentive au retour des publics. À cet effet, certains festivals de rock entretiennent avec leurs publics, via leur site web et les réseaux sociaux, une discussion sous forme de sondage et collecte d'avis portant sur la programmation et la sélection des groupes. Organisateur et publics ont ainsi la possibilité de proposer des artistes qui seront soumis au vote des festivaliers « branchés ». La démarche a pour effet de susciter l'adhésion et garantit, d'une certaine manière, la participation des publics au festival. Cette forme d'interactivité peut également être reliée au fait que notre groupe de festivals Rock & Pop concentre une part importante de festivals privés à but lucratif (35 %), dont le management est plus clairement influencé par un modèle marchand. Il s'agit dès lors aussi d'une démarche « marketing » cherchant à proposer un produit qui soit aussi rentable.

La ventilation de ces modes d'inspiration par pays dévoile toutefois des sensibilités différentes dans cette hiérarchie générale qui place le réseau en première position, le mode « réception » en deuxième place et la recherche en troisième position. Ainsi, c'est le mode « réception » qui prime sur le réseau et la recherche en Espagne, au Québec, en Flandre et en Fédération Wallonie-Bruxelles essentiellement pour l'accueil de proposition de groupes artistiques, la Flandre y ajoutant le retour du public. En Irlande et en Norvège, le réseau est premier mais c'est le mode recherche qui vient en seconde position et s'explique pour l'essentiel par la participation à d'autres festivals.

En confrontant ces différentes sources d'inspiration, on s'aperçoit cependant que la caractéristique dominante qui synthétise ces modes d'approches, largement partagés d'ailleurs entre genres de musique et pays, est finalement celle de l'échange. Entre professionnels du secteur d'abord, avec les artistes ensuite et les publics. La programmation n'est pas le fait d'un individu isolé. L'examen des programmes des autres festivals et la recherche sur Internet, comme sources d'inspiration, n'obtiennent d'ailleurs qu'un faible score (3 % et 4 %). Et si le festival dispose d'une direction de la programmation, celle-ci est souvent entourée d'un comité de programmation ou d'un réseau proche plus ou moins structuré qui contribue à l'élaboration de l'affiche du festival. Une programmation est dès lors le résultat de rencontres, de participations et de contacts à l'intérieur de réseaux, formels ou informels, que les individus et équipes organisatrices construisent et entretiennent parfois depuis longtemps.

### *Genres musicaux dominants et de second rang dans les festivals*

Nous avons vu que pour les besoins de l'analyse, les genres musicaux avaient été regroupés en 5 catégories principales, chaque festival étant classé en fonction de sa dominante musicale. Ces grandes catégories ont cependant été construites à partir de 13 options possibles qui se déclinaient en choix principaux et secondaires. Ces catégories masquent dès lors de nombreuses déclinaisons et sous-styles spécifiques internes.



Figure 34. Genres dominants et de second rang en festivals Classic et Rock & Pop

	Classic 1	Classic 2	Rock-Pop 1	Rock-Pop 2
Médiévale, renaissance	7	14		1
Traditionnelle, Folk	3	8	8	9
Baroque	22	12		1
Classique (xviii <sup>e</sup> à 1950)	32	6	1	2
Lyrique	10	10		
Contemporaine	16	19	2	3
Metal, hardcore			7	12
Reggae, ska			4	13
Musiques du Monde	4	12	7	12
Pop, Rock	1	2	34	4
Jazz, Blues	3	12	3	11
Techno, Electro		2	15	12
Rap, hip-hop			9	13
Autres	2	3	9	9

Sans surprise, tous les genres de musiques concentrent leurs choix principaux et secondaires dans un même environnement esthétique. Le second choix vient souvent compléter le premier pour composer et consolider le style principal. Les programmations entre styles principaux restent relativement cloisonnées, comme le montre le tableau ci-dessus. Les genres classique et Rock & Pop s'excluent pratiquement, si ce n'est une ouverture en second choix du classique aux musiques du monde et au Jazz & Blues et une légère programmation des musiques folk et traditionnelles en Rock & Pop. Le Jazz & Blues reste essentiellement dans sa « dominante » pour le premier choix et s'ouvre en second choix aux musiques du monde (22 %), au rap et hip-hop (16 %) ainsi qu'au Rock & Pop (13 %). Les festivals World & Trad se positionnent dans leur genre en optant pour le techno-électro (16 %) et le Rock & Pop (13 %) dans un second choix. Quant aux festivals Multi-style, ils reflètent assez bien l'image d'une combinaison de styles particuliers sans véritable dominante, bien que les registres classiques et jazz y soient un peu plus fréquents.

Si cette description donne l'impression de figer les styles entre eux, il faut néanmoins souligner qu'un certain nombre d'organisateur·s semblent intéressés par le mélange des genres, en insérant dans leur programmation un concert qui sort de la dominante et certains artistes Rock & Pop intègrent de plus en plus des artistes classiques contemporains dans leurs concerts. C'est ainsi que l'on pourra découvrir dans un festival classique un concert de rock ou encore un concert classique dans un festival de rock. Il reste difficile de dire aujourd'hui s'il s'agit de « coups » sans lendemain ou de l'amorce d'une tendance plus durable des stratégies de programmation. À titre d'exemple, on peut citer le festival « Les

Nuits Botaniques » (FWB), festival Rock & Pop, qui met à l’affiche un concert classique de piano ou encore le « Mondial Loto-Québec », festival Multistyle qui propose une mixité des genres en concert et dans sa programmation en associant le Rock & Pop, l’orchestre symphonique et les chœurs.

Figure 35. Diversité de répertoire et genre musical

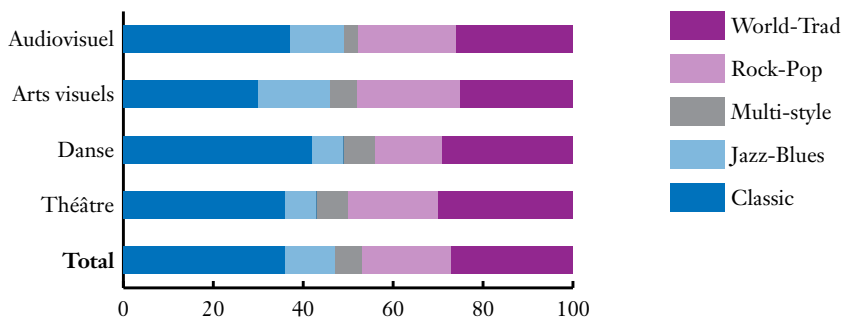
	Classic	Jazz-Blues	Multi-style	Rock-Pop	World-Trad	Total
Médiévale, renaissance	7	1	4		1	3
Traditionnelle, Folk	3	2	11	8	26	8
Baroque	22		11		1	9
Classique (xviii <sup>e</sup> à 1950)	32		26	1	3	15
Lyrique	10		2			4
Contemporaine	16	2	5	2	4	8
Metal, hardcore				7	1	2
Reggae, ska		2		4	7	3
Musiques du Monde	4	12	9	7	35	11
Pop, Rock	1	11	7	34	8	13
Jazz, Blues	3	61	18	3	8	10
Techno, Electro		1	2	15	1	5
Rap, hip-hop				9	1	3
Autres	2	6	7	9	4	5
<b>Total</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>

C’est au sein même des genres dominants que l’on observe la plus large combinaison de styles particuliers. Outre le Multi-style dont c’est la caractéristique principale, les festivals regroupés dans le genre classique, caractérisé principalement par la musique classique (xviii<sup>e</sup> à 1950), la musique baroque et contemporaine, proposent des programmations qui mêlent ces différents styles particuliers. De la même manière, les festivals Rock & Pop présentent dans leur programmation des combinaisons de styles spécifiques qui associent la techno et l’électro, le rap et hip-hop avec le métal. Quant aux festivals World & Trad, ils programment en même temps du ska, du rock et du reggae.

Cette diversification des styles musicaux s’accompagne encore d’une offre culturelle multidisciplinaire dans plus de 63 % des festivals. En effet, les objectifs culturels et artistiques exposés plus haut ne limitent pas leur périmètre à l’offre musicale. Ainsi, promouvoir la collaboration entre disciplines artistiques est un objectif retenu, en choix principal, par près de 9 % des festivals et 15 % en choix secondaire. Il s’agit dès lors d’une réelle volonté qui croise le soutien aux artistes émergents et l’élargissement des connaissances du public. Elle se concrétise

principalement en danse (30 %), arts visuels (26 %), audiovisuel, cinéma (26 %) et théâtre (18 %).

Figure 36. Autres disciplines et genre musical



Croisés par genre musical, ce sont les festivals classiques (36 %), de Worl & Trad (27 %) et de Rock & Pop (20 %) qui réservent un accueil plus prononcé à ces disciplines. Pour beaucoup de festivals, l'usage du multimédia et la projection sur écrans géants (l'audiovisuel) s'installent en toile de fond de nombreux concerts. En revanche, c'est plutôt dans les festivals classiques que le spectacle de danse, le théâtre et les arts visuels occupent une place significative. Le lieu patrimonial, espace privilégié pour 64 % de ces derniers, explique sans doute la présence plus forte de ces disciplines, qui y trouvent un cadre propice à leur expression. Le genre World & Trad se distingue également par une présence forte de la danse et du théâtre. Cela renvoie, pour la danse, à la composante traditionnelle de ce genre qui fait la part belle au folklore et à des musiques du monde où la dimension d'expression du corps est plus manifeste que pour d'autres registres musicaux. La place du théâtre est notamment due aux nombreuses animations et activités à l'adresse des enfants et jeunes publics, mais aussi au-delà. Bon nombre de festivals repérés dans ce genre, la ventilation de ces disciplines par pays montre que cette diversification de l'offre existe partout à des degrés divers. Les deux disciplines les plus présentes sont, pour l'Espagne, la France et la Fédération Wallonie-Bruxelles, l'audiovisuel et la danse. Les arts visuels et la danse viennent en tête pour tous les autres pays de l'échantillon (Québec, Suède, Irlande, Finlande, Flandre, Norvège, Suisse), dans des proportions moyennes qui varient de 23 à 37 %.

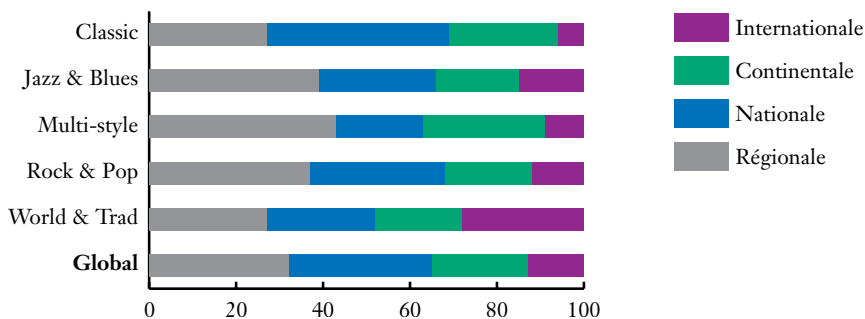
### *L'origine géographique des artistes*

La diversité dans l'offre musicale se rencontre bien évidemment aussi dans l'origine géographique des artistes. Les données qui suivent dressent le portrait assez surprenant d'une répartition qui s'équilibre globalement pour tous les genres musicaux en deux blocs. Le premier est constitué des artistes d'origine régionale ou nationale; le second de ceux d'origine européenne et

extra-européenne. Cette répartition géographique semble témoigner d'un subtil dosage entre les objectifs et enjeux que nous avons vus plus haut : objectifs artistiques et culturels, enjeux de territorialisation, de financement des festivals. Le dilemme programmatique des festivals se traduit ici par des choix qui mêlent à la fois l'enracinement (régional et national) et le rayonnement (continental et international). L'effet en est que la proportion moyenne d'artistes régionaux et nationaux est relativement stable. Elle s'élève globalement à 65 % pour tous les genres de musique, et gravite autour du même chiffre dans le classique (69 %), le Jazz & Blues (66 %), le Multi-style (63 %), le Worl & Trad (65 %) et 71 % pour le Rock & Pop qui s'en démarque un peu. L'origine non-nationale (35 %) suit logiquement la même tendance, et représente autour du tiers des artistes. Évidemment ici, le groupe Worl & Trad se démarque, puisque sa vocation est, du côté des musiques du monde notamment, d'accueillir des artistes d'origine extra-européenne ; ou extra-continente pour le Québec.

Ces grands équilibres présentent néanmoins des variations internes aux différents genres. Le Jazz & Blues, le Multi-style et le Rock & Pop présentent majoritairement une participation d'origine régionale. Cela donne de ces festivals une image singulièrement différente de celle qu'on a souvent en tête : celle de grands événements dominés par des têtes d'affiches internationales. Si celles-ci occupent une place importante dans les dépenses artistiques des festivals de rock, la part des artistes locaux et régionaux, en nombre de personnes, est très significative. Nous retrouvons d'ailleurs ici l'importance que les festivals de Rock & Pop accordent à la production locale, au titre de leurs objectifs. Le groupe Classic recrute, quant à lui, une plus forte proportion d'artistes au plan national (42 %). L'origine continentale obtient son plus haut pourcentage dans le Multi-style et s'équilibre dans les autres genres (20 %) avec toutefois une présence légèrement plus marquée en Classic (25 %). L'origine extra-européenne domine forcément dans le Worl & Trad et prend une part légèrement plus forte que la moyenne dans le Jazz & Blues.

Figure 37. Origine des artistes et genres musicaux (%)



Ces proportions moyennes générales entre le niveau régional-national (2/3) et le niveau Européen-Monde (1/3) sont donc d'abord liées à des différences de genre

musical. Cependant, la dimension territoriale impacte aussi ces données. Par exemple, 70 % des artistes des festivals québécois sont « régionaux ». Mais en l'occurrence, il s'agit de l'ensemble de la Province, et donc d'une entité « nationale ». Une autre influence du territoire se lit au travers de l'importance démographique des pays. Plus ceux-ci sont petits, plus leur marché intérieur d'offre artistique est limité, et donc ouvert à la participation d'artistes internationaux.

Les quelques caractéristiques principales des festivals brièvement présentées ci-dessus démontrent que « l'évènement » festival n'est pas une organisation limitée à un moment fort, s'imposant sans lien avec son territoire et ses publics. Nous avons vu au contraire, que les préoccupations en termes de qualité artistique, de prise en compte des publics et d'ancrage local sont réelles et se formulent dans un projet culturel. Les chapitres qui suivent démontreront d'ailleurs que cette action peut s'inscrire dans le long terme au travers de partenariats qui se nouent avec des associations éducatives, sociales et culturelles locales. Un certain nombre de festivals ont d'ailleurs pour organisatrice(s) des structures culturelles locales ou régionales permanentes. La mise au point d'une affiche est encore une pratique sociale d'échanges. En équipe et entre professionnels du réseau d'abord, en connexion avec les publics aussi. L'enjeu principal reste celui de la découverte et de l'innovation, sans pour autant écarter systématiquement la « tête d'affiche » pour sa fonction d'appel. Un festival est aussi un espace-temps où l'offre artistique est à la fois concentrée dans un genre musical et, nous l'avons vu, ouverte à d'autres styles mais également à d'autres disciplines. Enfin, cette diversité s'accompagne encore d'une pluralité d'origine géographique, qui tend plutôt à prioriser la création régionale et nationale. L'organisation d'un festival, son affiche et ses activités parallèles sont finalement le résultat de subtiles combinaisons cherchant l'équilibre entre une identité à affirmer, une originalité à cultiver pour se démarquer des concurrents et la nécessaire prise en compte de l'enjeu économique. Ce dernier pèsera notamment sur les choix artistiques et guidera des stratégies vis-à-vis des publics. L'accroissement de la concurrence entre festivals ne semble pas, pour la grande majorité d'entre eux, les transformer en purs produits « commerciaux » mais conduirait plutôt les organisateurs à affiner le projet pour mieux l'inscrire dans une dynamique culturelle et artistique.

## CHAPITRE 4 LES ACTIVITÉS FESTIVALIÈRES

Examinons l'image qui est souvent donnée des festivals, et notamment par les médias. À grands renforts de publicités et de promotions, la saison des festivals arrive avec l'été. Concentrés sur quelques jours et affichant une liste impressionnante de concerts, ils se succèdent à un rythme soutenu de la fin du mois de juin jusqu'au début septembre. Ils s'offrent en programme de vacances pour les jeunes qui choisissent de « faire » quelques festivals. L'été, les vacances, les grands rassemblements et de nombreux concerts, c'est généralement l'image que l'on prête aux festivals. Nous verrons pourtant ici qu'elle ne correspond plus tout à fait à la réalité. Ainsi, si le concert forme bien sûr le noyau dur de l'activité festivalière, il est entouré d'autres opérations, souvent occultées par l'affiche, qui participent pourtant pleinement à la dynamique festivalière. Moins médiatisées, ces activités se développent selon un autre rythme et contribuent souvent à inscrire le festival dans une autre temporalité, généralement ancrée dans un tissu local et régional.

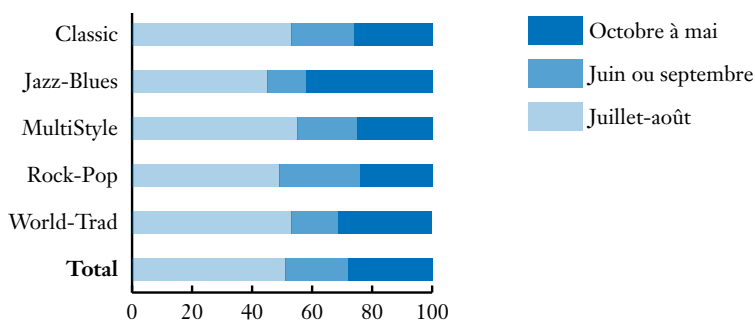
Nous avons présenté précédemment l'intensité d'ouverture aux autres disciplines artistiques durant le festival : le théâtre, la danse, l'audiovisuel, ... l'activité ne se limite donc pas à la prestation musicale. En effet, d'autres initiatives visant à rencontrer les objectifs culturels poursuivis par les festivals se prennent au-delà du temps fort du festival. Les masterclasses, conférences, résidences d'artistes et partenariats éducatifs locaux figurent aussi au programme des festivals et s'échelonnent durant toute l'année. Dans cette partie, nous rendons compte de cette activité et examinons, en conclusion, son évolution générale en vérifiant notamment si celle-ci est affectée par les effets des restrictions budgétaires qui touchent les financements publics après 2008.

### *Y a-t-il une saison pour les festivals ?*

Nous le savons déjà, la moitié des événements se déroulent durant la période d'été (51 %). La période « hivernale » regroupe tout de même 28 % des festivals. Le reste (21 %), se déroule en juin ou en septembre. Une telle concentration est bien compréhensible dans la mesure où cette période est celle des vacances pour bon nombre d'Européens et qu'elle est a priori la période la plus clémente pour l'organisation d'événements en plein air ou sous chapiteaux. On remarque deux choses à propos de cette tendance estivale. La première est que le pourcentage ne varie pas beaucoup selon le genre musical. Partout, un peu plus ou à peine moins de la moitié des événements se situe dans ce créneau. La seconde, c'est que l'été, que l'on aurait pu croire le moment par excellence de l'activité festivalière, ne regroupe que la moitié des événements. Qu'est-ce qui caractérise les festivals d'été ? D'une part, ce sont des festivals qui disposent d'un budget considérable. Leur moyenne dépasse le million d'euros, alors que les festivals « hors-saison » n'atteignent pas 500 000 euros. Ce sont aussi des festivals plus anciens (23 ans de moyenne

d'âge contre 19 ans pour les festivals programmés entre octobre et mai). Cela nous conduit à une triple explication. La première laisse penser que la programmation estivale continue d'être très attractive, mais son relatif encombrement fait que ce sont les événements bien installés, plus âgés, qui tiennent les créneaux. La deuxième explication met en relation les volumes financiers. Ce sont les festivals d'été qui sont les plus dotés car la programmation en extérieur, qui les caractérise le plus souvent, est également plus onéreuse ; on peut aussi remarquer que les festivals de jazz, qui sont plus présents « hors-saison » (42 %) ont en général des jauges plus limitées.

Figure 38. Saisons et genres musicaux



Les quatre mois concernés par le cadre festival (de juin à septembre), On trouve plus des deux tiers des festivals. Mais c'est encore plus le cas pour les pays qui connaissent de longs hivers rigoureux tels que la Finlande (95 %), le Québec (86 %), et la Suède (82 %). Très proche de ces pourcentages, on trouve la Flandre (84 %). A contrario, l'Espagne est le pays où le plus grand nombre de festivals (39 %) se situent durant la période hivernale, tous styles confondus. Le choix des dates est donc un choix stratégique qui tient compte de l'offre générale et de la concurrence entre festivals. Aux événements légitimes et anciens qui campent sur leurs créneaux estivaux, on peut opposer les « aspirants », légèrement plus jeunes, mais presque aussi puissants en termes budgétaires, qui ont dû opter pour les marches de l'été (juin ou septembre), et les « outsiders », qui ont délibérément opté pour une autre temporalité, mais aussi pour des univers plus urbains, qui s'inscrivent aux côtés des offres des lieux permanents, ou qui compensent l'absence de ces derniers.

### *Une programmation limitée ?*

L'autre image traditionnelle du festival est celle de son déroulement dans un temps limité. Cet élément de son identité renvoie à deux questions distinctes. La première est celle de la durée du festival, et de l'évolution de cette donnée depuis 2008. La seconde est celle du nombre de concerts, soit l'intensité de cette programmation. Elle se décline de façon différente selon plusieurs variables, parmi

lesquelles le genre musical ou le pays peuvent être mentionnés. Elle est également soumise à des évolutions que nous analyserons, de 2008 à 2012.

*Pour quelques jours de plus...*

La durée des festivals est assez fortement liée au genre musical programmé. Ainsi que nous le voyons sur le tableau ci-après, les évolutions – du moins entre 2008 et 2011 – sont relativement faibles. Quand elles existent (en Jazz & Blues, en World & Trad), elles sont plutôt orientées à la hausse. En revanche, il est intéressant de noter que la durée est beaucoup plus importante pour les festivals de musique classique et Multi-style que pour le Rock & Pop ou le World & Trad. Cela correspond à un format très différent, entre la pratique d'un concert quotidien unique pour le classique, et la profusion de *sets* concentrés sur une seule journée dans le rock, par exemple.

Figure 39. Nombre de jours de programmation et genre musical

	2008		2011	
	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane
<b>Classic</b>	14	11	14	11
<b>Jazz-Blues</b>	8	6	9	6
<b>MultiStyle</b>	12	10	14	11
<b>Rock-Pop</b>	6	3	6	4
<b>World-Trad</b>	7	5	8	5
<b>Global</b>	<b>10</b>	<b>7</b>	<b>10</b>	<b>7</b>

Si l'on observe d'ailleurs l'écart entre les médianes et moyennes, on constate qu'il est assez modéré entre les deux informations pour la musique classique. Cela signifie qu'il n'y a pas beaucoup d'événements qui, dans ce genre, dépassent très largement la périodicité moyenne. On peut citer ici les Flâneries Musicales de Reims, en France, le Festival Van Vlaanderen Vlaams-Brabant, en Flandre, ou encore le Midis Minimes, à Bruxelles, le festival de musique des Canaries, en Espagne, qui s'échelonnent sur un mois ou plus.

Par contre, l'écart entre moyenne et médiane est plus fort dans le Rock & Pop, ce qui signale que le comportement central d'un tel festival, c'est la concentration sur 3 jours ou à peine plus. Le festival de rock de longue durée demeure exceptionnel, comme les Nuits de Fourvière en France ou le Festival du Mil. Lenni de Barcelone, qui font, un peu artificiellement, monter la moyenne à 6 jours.

La variable nationale n'est pas de grand recours sur cette donnée. Mais on remarque – toutes choses égales par ailleurs – que la durée des festivals tend à s'allonger avec la démographie des pays. En gros, moins un pays est peuplé, plus la programmation se concentre dans le temps, en Norvège, en Fédération Wallonie-Bruxelles ou encore en Irlande. Dans l'autre sens, les pays les plus vastes ont des

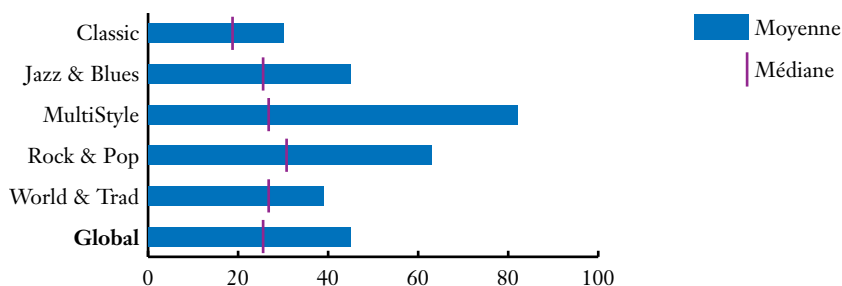


programmations plus étalées, comme en Espagne ou en France. Mais cette variable reste secondaire par rapport à l'influence des genres musicaux, qui fournissent des codes temporels assez partagés dans le monde.

### *Combien de concerts ?*

L'intensité de la programmation musicale, avec les têtes d'affiche, est souvent un élément de publicité pour les festivals. Comment les genres musicaux se distinguent-ils en nombre de concerts et est-ce systématiquement lié à leur fréquentation ?

Figure 40. Nombre de concerts en 2011 et genres musicaux



En 2011, le nombre moyen de concerts par festivals est de 45. L'écart important avec la médiane (25) montre à quel point la moyenne varie. Pour le classique, cet écart va de 7 concerts pour un festival jusqu'à 202 (Olavsfestdagene, Norvège) et pour le Pock & Pop, de quelques concerts également jusque 525 (Dublin Fringe Festival, Irlande). Mais en la matière, la diversité est assez forte. En Rock & Pop, de petits festivals de moins de 1 000 personnes peuvent programmer jusqu'à 90 concerts dans des entités rurales (Norbergfestival, Suède) et de plus grands festivals affichent 10 concerts (Festour, Espagne) pour plus de 80 000 entrées. On peut trouver les mêmes écarts en Classique avec le West Cork Chamber Music Festival en Irlande qui programme 44 concerts pour 1 000 entrées alors que les Chorégies d'Orange programment 7 concerts pour 30 000 entrées.

En observant la médiane, c'est en Rock & Pop que l'on programme le plus de concerts (32). Ce genre conserve ainsi cette figure emblématique du festival aux nombreux concerts concentrés en quelques jours. À l'autre extrémité, le Classique présente la médiane la moins élevée (19). La différence du classique avec les autres genres est propre au style et à son rythme : moins de concerts par jours mais aussi, comme nous le verrons après, plus d'artistes par concerts programmés.

Entre les deux, le Multistyle, le Jazz & Blues et le Worl & Trad sont proches en termes de médiane. Le Multistyle (26) pour lequel on trouve quelques festivals qui programment plus de 100 concerts (Kilkenny Arts Festival, 170 concerts, Irlande) et d'autres moins de 10 concerts (Terror Trumpet Festival ou Cantate Barcelona, Espagne). Dans le World & Trad (26 concerts en médiane), on repère

également quelques grandes programmations (Les Internationales de la Guitare, en France, 200 concerts ; ou Culturescapes en Suisse, 110 concerts) et de plus modestes tels que le Willie Clancy Festival, 7 concerts en Irlande. Mais de manière générale, la réalité de la programmation pour ce style est également plus proche de la médiane.

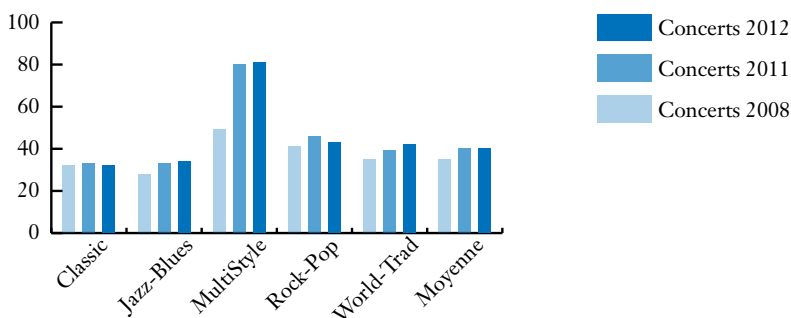
La Jazz & Blues suit avec 25 concerts en médiane (180 concerts au Gentse Feesten, Flandre) et une dizaine de concerts au Tampere Jazz Happening en Finlande.

Si la majorité des concerts (55 %) se déroulent sur un site unique, 45 % des festivals programment en dehors du lieu principal. La décentralisation de l'activité constitue même un principe d'organisation pour un certain nombre de festivals. Cette pratique se rencontre surtout en Classique (59 %) et en Jazz & Blues (51 %). Elle est moins courante en Multistyle (42 %), en Worl & Trad (39 %) et en Rock & Pop (26 %).

La programmation des festivals, dont on a vu qu'elle était le fruit de plusieurs influences, s'établit aussi sur un répertoire alternant valeurs sûres et risques artistiques. Parmi ces derniers, mais de façon très spécifique aux musiques savantes, on voit les festivals contribuer à la création musicale par la programmation d'une « Première », nationale ou mondiale. La première mondiale est plus fréquente que la première nationale. Ici, c'est le volume de budget qui fait nettement la différence. La pratique des premières est majoritairement le fait de festivals d'une envergure importante (au-delà de 900 000 €).

Un regard rapide sur l'évolution du nombre de concerts (2008 et 2012) nous renseigne sur la dynamique festivalière. Nous avons retenu pour le calcul de cette évolution les 193 festivals qui avaient complété la totalité des données.

Figure 41. Nombre moyen de concerts et genres musicaux (2008-2012)

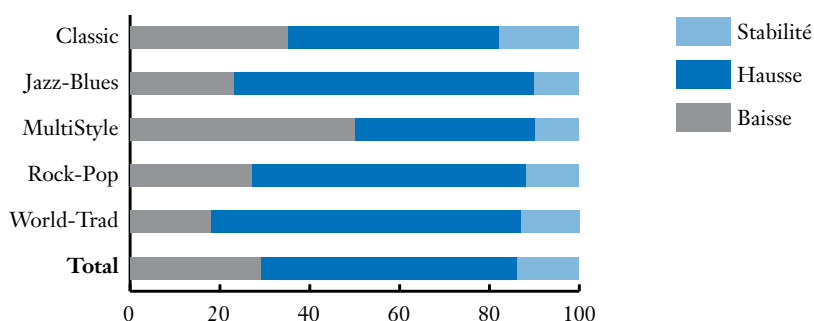


Si l'on s'en tient à la moyenne, on observe une évolution générale positive entre 2008 et 2012, passant de 35 concerts en 2008 à 40 concerts en 2012. Toutefois, cette évolution ne se marque pas dans tous les styles : c'est quasi un statut quo pour le

Classique, le Jazz & Blues et le Multistyle (entre 2011 et 2012 pour ces derniers) et c'est vraiment dans le Worl & Trad que la programmation s'étoffe encore au cours de la dernière année. Relativement plus récents sur la scène des festivals, plus fréquentés aussi, comme nous l'avons vu, ils tirent vers le haut le nombre de concerts.

Si l'on examine maintenant la même tendance, mais en prenant en considération le nombre de festivals qui augmentent, et ceux qui baissent ou stagnent en nombre de concerts, on obtient une image un peu différente.

Figure 42. Évolution du nombre de concerts et genres musicaux (2008-2012)

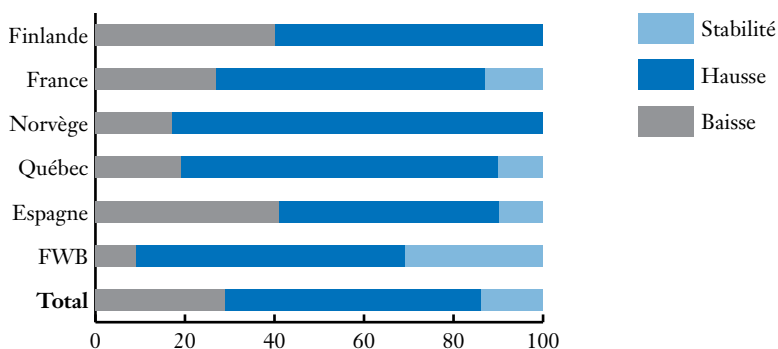


Sur le total de festivals observés ici, 57 % sont encore en hausse en 2012 par rapport à leur nombre de concerts 2008. 29 % sont en baisse et 14 % sont stables. Mais cette moyenne générale cache des contrastes, principalement entre Multistyle et Classique, d'un côté (plus de baisses, moins de hausses), et les autres genres. Ces évolutions globalement positives ne recourent pas exactement celles des dépenses sur la même période, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré aux finances : 42 % de festivals en hausse pour 44 % qui diminuent, et 13 % stables. On peut donc faire l'hypothèse qu'un certain nombre d'événements ont adopté des stratégies de contournement des difficultés, et ont fait rimer activités croissantes et ressources en baisse, en ne programmant pas, par exemple, des affiches aussi coûteuses que par le passé. Prenons l'exemple des festivals de World & Trad. On observe une grande cohérence dans l'évolution du nombre de concert et de celles des audiences. Lorsque le premier indicateur est en hausse, l'audience suit, ce qui est assez logique. En revanche, ces deux données sont parfois en discordance avec la troisième, celle des budgets. Neuf festivals de ce groupe voient les dépenses baisser entre 2008 et 2012 – et parfois assez significativement – tandis que le nombre de concerts a augmenté sur la même période. À l'inverse, deux autres ont connu une croissance budgétaire qui s'est accompagnée d'une baisse du nombre de concerts et de l'audience totale. Si, en majorité, ces trois indicateurs évoluent de façon à peu près identique, cela n'interdit pas les trajectoires dissidentes.

Ces données ne sont pas indifférentes aux pays concernés. On note ainsi une évolution commune à la Finlande, la France, la Norvège et au Québec, d'un côté, où

la dynamique est encore élevée, et où peu de festivals sont stables. À l’opposé se trouve l’Espagne, où la part des festivals en baisse est plus importante. Enfin, on constate le cas particulier de la Fédération Wallonie-Bruxelles, où l’on trouve un nombre très élevé (31 %) de festivals stables, mais peu de baisses.

Figure 43. Évolution du nombre de concerts par pays (2008-2012)



L’Espagne, où la crise économique est à la fois plus précoce et plus sévère qu’ailleurs, présente une situation paradoxale. Cela signale que les festivals sont extrêmement sensibles à l’évolution de la conjoncture plus globale et qu’ils en subissent la loi. Par ailleurs, la divergence d’impact nous renseigne aussi sur la façon dont les secteurs culturels et artistiques réagissent au nouveau contexte. Certains, pour des raisons stratégiques, ou de soutien politique, parviennent à tirer leur épingle du jeu, alors que d’autres sont précipités dans de dramatiques difficultés. Ainsi, les festivals qui dépendent le plus des financements publics, en dehors de certaines exceptions, subissent davantage la crise budgétaire des pouvoirs locaux. Ceux qui dépendent, plutôt dans les musiques actuelles, de la billetterie résistent globalement mieux.

C’est un phénomène que l’on retrouve dans plusieurs pays, où la crise semble épargner les festivals, alors que, dans les mêmes univers artistiques, les lieux permanents subissent davantage une baisse d’activité. C’est, par exemple, ce que l’on constate en France dans le secteur des musiques actuelles. La crise n’a donc pas d’impact unilatéral sur l’activité des opérateurs festivaliers, pas plus que dans l’ensemble des secteurs culturels.

### *Nombre de groupes artistiques et d’artistes programmés en 2011*

Le nombre de groupes, même s’il s’en rapproche, n’est pas nécessairement identique au nombre de concerts, un groupe pouvant jouer plusieurs concerts dans le même festival. Peuvent également être pris en compte des groupes ou formations qui ne se présentent pas nécessairement sur scène. Des festivals programment en effet des fanfares ou groupes musicaux, déambulant sur le site, qui ne sont pas nécessairement comptabilisés dans le nombre de concerts. Par nombre d’artistes

il faut entendre l'ensemble des artistes qui se présentent seuls ou en groupe et le nombre de groupes correspond au nombre de formations programmées.

Figure 44. Nombre moyen et médian de groupes programmés par genres musicaux

Moyenne (médiane)	Classic	Jazz & Blues	MultiStyle	Rock & Pop	World & Trad	Global
Nb de groupes	20 (11)	45 (26)	71 (26)	59 (34)	32 (26)	<b>38 (22)</b>
Nb d'artistes	348 (168)	254 (130)	2 058 (600)	280 (140)	265 (150)	<b>380 (160)</b>

En moyenne, un festival programme 38 groupes artistiques et 380 artistes, soit une moyenne de 10 artistes par groupe. La médiane est inférieure, ainsi que nous l'avons constaté pour le nombre de concerts, ce qui s'explique, ici encore, par le poids de quelques très grands événements qui dépassent allègrement ces chiffres. Comme pour d'autres caractéristiques, de grands contrastes apparaissent entre genres. C'est le Multistyle, catégorie hybride, qui affiche la moyenne la plus élevée en nombre de groupes et d'artistes. Deux festivals au Québec expliquent ces pourcentages forts élevés : le Mondial Loto-Québec de Laval qui rassemble des chorales et ensembles vocaux de l'Amérique du Nord et le festival des harmonies et orchestres symphoniques du Québec & Off festival. Ensemble, ils totalisent 28 500 artistes, ce qui fait bien évidemment grimper moyennes et médianes. Mais même en écartant ces festivals du calcul, nous aurions encore plus de 400 artistes en médiane puisqu'un festival tel que Musicoral en Espagne compte 911 artistes et le Helsinki Festival (Finlande) réunit plus de 1 000 artistes dans une programmation qui mêle concerts classiques, Rock, théâtre, danse et cinéma sur plus de deux semaines.

Comme pour le nombre de concerts, c'est le Rock & Pop qui présente le nombre médian de groupes le plus élevé (34) avec une médiane de 140 artistes, ce qui correspond bien à la succession rythmée des concerts Rock pour une moyenne de 4 à 5 artistes par groupes. Le contraste avec le classique se retrouve puisque ce dernier affiche le nombre médian le plus bas (11) pour les groupes mais, à l'inverse du Rock, pour un nombre supérieur d'artistes (168), soit une moyenne de 15 artistes par formation.

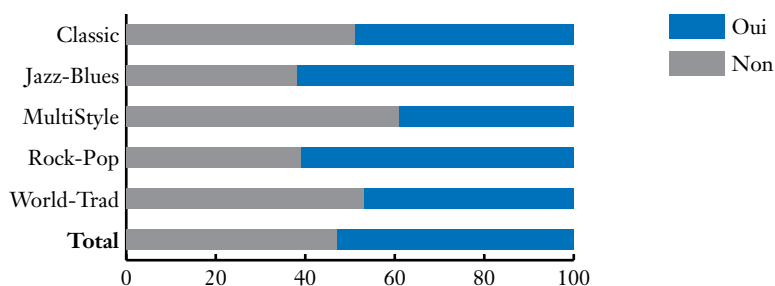
En médiane toujours, le Jazz & Blues (26), le World & Trad (26) présentent le même nombre de groupes mais différent en nombre d'artistes. 130 artistes (médiane) pour le Jazz & Blues, ce qui en fait le style qui présente le moins de musiciens (5 artistes par groupes) et 150 pour le Word & Trad (6 artistes par groupe).

Assez liée aux genres musicaux et à l'échantillon par pays, cette variable n'appelle pas de commentaire particulier du point de vue d'hypothétiques variations nationales, sans effet réel ici.

### *L'extension du domaine festivalier : le hors-programmation*

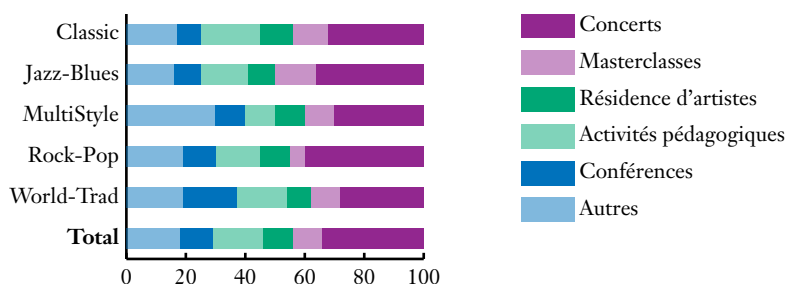
La vie et l'activité du festival ne se limitent pas à l'affiche annonçant les concerts, en effet, en dehors du temps de festival, le festival est de plus en plus... présent ! L'activité hors programmation concerne plus de la moitié de l'échantillon (53 %). C'est typiquement le genre d'activité qui cherche à entretenir le lien avec ses publics et les populations locales, à nouer des partenariats éducatifs locaux, à poursuivre des objectifs d'élargissement des connaissances des publics ainsi qu'à soutenir la création et la formation artistique. Il s'agit aussi, plus prosaïquement, de faire exister la « marque » du festival sur une durée plus importante, et créer ainsi de la valeur. Ces activités parallèles modifient l'image d'un festival réduit à un espace et un temps uniquement consacrés à la diffusion. Au travers de ces initiatives, le festival inscrit son action dans un autre registre, créant un amont et un aval « participatifs » à son action phare.

Figure 45. Activité hors dates des festivals et genres musicaux



L'organisation d'activités hors programmation varie selon les genres. Par genre musical, c'est le Jazz & Blues qui organise le plus d'activités (62 %), suivi du Rock & Pop (61 %), 49 % en Classique, 47 % en World & Trad et 39 % en Multistyle. Cette activité consiste d'abord dans l'organisation de concerts (34 %), des activités pédagogiques (17 %), des conférences (11 %), des Masterclass (10 %) et des résidences d'artistes (10 %). Les 18 % d'« autres activités » concernent plusieurs types d'initiatives où dominent les expositions, les actions culturelles, voyages et compétitions.

Figure 46. Types d'activité hors dates et genres musicaux



En croisant ces différentes activités par genres musicaux, on observe que les festivals ne déploient pas le même « panier d'activités ». Pour le Rock & Pop et le Jazz & Blues, le concert domine très largement (40 %), ce qui est moins vrai pour le Classique (32 %). Cette activité peut s'interpréter comme le souhait de conserver un lien avec les publics durant l'année dans une perspective de fidélisation ou de renouvellement ou encore de « retour » vers un public local. À titre d'exemple, certains festivals Rock & Pop (Dour, FWB) organisent des concerts gratuits dans l'année à l'adresse de leurs bénévoles et des populations locales et destinent les bénéfices à des organisations sociales.

Les activités pédagogiques singularisent surtout le Classique (20 %) et le World & Trad (17 %). Le classique est d'ailleurs le style qui coopère le plus avec les écoles de musique pendant et en dehors des dates de festival. À titre d'exemple, au Québec, un festival réunit plusieurs milliers de jeunes musiciens issus des académies et écoles de musiques, tous associés à l'évènement. La résidence pour artistes, moins répandue, concerne tous les styles, et pas uniquement les festivals classiques, où elle est plus particulièrement évoquée en général.

L'activité « conférence » se distingue surtout dans le World & Trad pour des raisons qui tiennent à ses objectifs culturels : soucieux du dialogue interculturel, l'engagement de beaucoup de ces festivals dans un projet politique et altermondialiste les conduit au-devant de leurs publics pour les sensibiliser à ces enjeux que l'on trouve souvent au centre de leurs préoccupations. Ce constat est renforcé par le fait que beaucoup d'activités « autres » sont ici associées à la prise de parole para- ou extra-musicale.

Ce sont les festivals âgés de plus de 10 ans qui organisent le plus grand nombre d'activités hors temps de festivals. On voit donc qu'ils doivent d'abord atteindre un rythme de croisière avant de se déployer. Ce serait un âge de « maturité » sans doute pour un certain nombre de festivals qui, d'une structure éphémère pensée uniquement pour l'évènement, évoluent vers une structure permanente qui prolonge son action au long de l'année. Par ailleurs, l'importance du budget global du festival semble liée à l'organisation d'activités hors temps de festival puisque ces activités se développent d'abord dans les grands festivals. Les festivals d'un budget de plus de 900 000 € ont près de deux fois plus d'action hors-programme que ceux disposant de moins de 80 000 €.

\* \*  
\*

L'analyse des activités festivalières vient profondément nuancer l'image habituelle qu'on s'en fait. Elle dévoile un certain nombre d'activités qui s'étalent parfois sur de longs mois avant et après le temps fort du festival. L'organisation de concerts hors périodes, les résidences d'artistes ou les partenariats avec des institutions artistiques, scolaires ou associatives mobilisent des ressources humaines

et financières qui nécessitent de plus en plus un encadrement permanent, même si bien souvent, l'organisation fait appel à de nombreux bénévoles qui restent actifs toute l'année. La dimension « éphémère » du festival est de plus en plus questionnée, et la qualité de son ancrage local devient probablement un gage d'accréditation auprès des différents types de partenaires et de reconnaissance par les publics, auxquels nous consacrons le chapitre suivant.



## CHAPITRE 5. LES PUBLICS DES FESTIVALS : ENJEUX, PRIORITÉS ET ACCESSIBILITÉ

Bien que centrale dans l'analyse des politiques culturelles, la question des publics, et singulièrement des publics de festivals, a relativement peu fait l'objet de travaux approfondis alors que de nombreux pays se dotent désormais d'observatoires ou d'enquêtes nationales sur les pratiques culturelles des habitants. Ces travaux tendent toutefois à se multiplier (cf. par exemple : Négrier, Djakouane, Jourda 2010 ; Négrier, Djakouane, Colin 2012 ; Ethis 2001 & 2002) depuis que la forme festivalière s'est imposée comme une modalité majeure de diffusion artistique. Ils démontrent notamment, au travers de l'étude du profil socio-économique des festivaliers, un renouvellement important et un certain élargissement social des publics en comparaison de la fréquentation des institutions culturelles classiques, sans pour autant régler la question de l'égalité d'accès des publics aux manifestations culturelles.

Cette question des publics est une préoccupation importante pour les organisateurs de festivals. Dans cette recherche, nous avons vu qu'elle se manifeste au travers d'objectifs tels que la démocratisation de la culture, l'éducation des publics ou encore la promotion du dialogue interculturel. Elle se concrétise, pour certains festivals, par une participation des publics via internet et au travers des coopérations et partenariats. Les enjeux de fidélisation, d'élargissement et de renouvellement sont bien présents, enjeux d'autant plus prégnants qu'ils se situent dans un contexte économique de plus en plus concurrentiel pour les festivals et critique pour les pouvoirs publics.

Les données dont nous disposons dans notre étude restent générales et portent essentiellement sur la place des publics dans les enjeux et priorités du festival, la fréquentation, l'âge et l'origine de ces publics. Si elles ne nous permettent pas de cerner qualitativement ce public, elles nous autorisent néanmoins à questionner et vérifier sur un large échantillon quelques considérations et questions communément partagées sur les caractéristiques de ces publics.

Ainsi, nous tâcherons de voir si certains styles ou genres musicaux sont plus sensibles attentifs que d'autres à l'augmentation et à l'élargissement de leur audience. On connaît, par exemple, l'importance du renouvellement générationnel des publics des musiques classiques. Nous venons également de voir comment la structure budgétaire des festivals influe sur la question des publics. On peut en effet penser que l'attention portée à la fréquentation, en nombre d'entrées, est plus importante pour les festivals les moins soutenus par les pouvoirs publics, et dès lors plus dépendants de leurs recettes de

billetterie. Ils seraient alors plus réactifs dans leurs stratégies et politiques tarifaires en raison d'un équilibre financier à assurer. À l'opposé, les festivals fortement soutenus par les pouvoirs publics seraient plus sensibles à l'idée de mettre en œuvre une politique d'accessibilité, voire de gratuité, en raison de la mission qui leur est confiée.

Par ailleurs, nous pourrions aussi vérifier sur pièce quelques évidences apparentes comme celles qui verrait les jeunes fréquenter massivement le Rock & Pop en délaissant d'autres styles tels que le classique, qui serait surtout caractérisé par un public plus âgé; ou encore que les festivals de Word & Trad, au travers de leur projet culturel, seraient plus enclins à réunir différentes générations ou à attirer un public d'origine étrangère plus important.

Après avoir vu les enjeux que représentent les publics pour les festivals, nous analyserons la fréquentation, l'origine et l'âge des publics pour terminer par les politiques de tarification développées par les festivals.

### *Les publics, quel enjeu ?*

D'une manière générale, les festivals comptent, plus que d'autres opérateurs du spectacle vivant, sur leurs ressources de billetterie. Par ailleurs, il est souvent indiqué à leur propos que la forme festivalière induit un rapport au public de nature différente: plus de renouvellement des spectateurs, pratique facilitée par le caractère plus festif et moins intimidant de l'accès au spectacle, frontière plus floue entre pratique de loisir et pratique culturelle, etc. La question des publics se pose donc de façon spécifique en la matière, puisqu'elle suscite une hypothèse stratégique (une prise en compte liée à l'importance de la ressource) et une hypothèse culturelle (un problème qui renvoie à des pratiques spécifiques des spectateurs). C'est si vrai que lorsque l'on demande aux festivals dans quels domaines des changements sont intervenus au cours des quatre dernières années, les deux tiers ciblent la stratégie de développement du public. C'est donc qu'il s'agit là d'une question clef, quel que soit le genre musical. Cependant, la perception des enjeux auxquels font face les festivals présente quelques contrastes intéressants.. Tous les festivals n'abordent pas de la même façon dans ces hypothèses stratégiques et culturelles, et n'apportent pas la même réponse aux enjeux contemporains.

Nous avons présenté une liste de six enjeux (augmentation ou élargissement des publics, augmentation du financement public, augmentation du partenariat privé, réduction du coût des spectacles, limitation de la concurrence entre les offres culturelles) que chaque festival devait hiérarchiser. Pour interpréter ces hiérarchies, nous avons reporté les positions sur une échelle de note sur 20, pour chaque enjeu. Nous aboutissons à la déclinaison suivante, intéressante car à la fois convergente et divergente en certains points, en fonction du genre musical, notamment.

Figure 47. Hiérarchie d'enjeux et genres musicaux (note/20)

	Classic	Jazz-Blues	Multi-Style	Rock-Pop	World-Trad	Moyenne
<b>Plus de soutien public</b>	14	14	14	13	14	<b>14</b>
<b>Plus de partenaires privés</b>	14	15	16	13	14	<b>14</b>
<b>Plus de public</b>	13	12	15	11	11	<b>12</b>
<b>Des publics diversifiés</b>	10	9	8	7	8	<b>8</b>
<b>Moins de coûts de programmation</b>	8	7	6	9	9	<b>8</b>
<b>Moins de compétition entre offres artistiques</b>	2	3	5	6	4	<b>4</b>

Commençons par les convergences. Il est clair que nous notons la même hiérarchie plaçant au sommet le maintien ou l'accroissement des ressources, de la part des soutiens institutionnels des festivals: les pouvoirs publics et les partenaires privés. Sans doute, la crise ayant transformé les horizons politiques des responsables de festivals, les seconds sont plus attendus que les premiers. Tout se passe comme si l'on ne croyait plus réellement que les fonds publics pouvaient, à court et moyen termes, croître en faveur des festivals. Mais ceux-ci rappellent pourtant que, sauf exception, les aides publiques font partie intégrante des conditions de vie des festivals. L'attente d'une plus forte implication des partenaires privés atteint des sommets pour ceux que nous avons considérés comme des festivals Multi-style. Souvent mieux dotés financièrement que la moyenne, étendant leurs programmations vers des cibles de public par définition plus diversifiés, ils estiment sans doute être bien placés pour attirer des mécènes ou sponsors aux exigences de retours d'image de plus en plus vives.

Toujours au titre des grandes convergences, on constate que l'augmentation des audiences constitue un enjeu assez important. Il vient partout en troisième rang. Là encore, il s'agit d'une acception très stratégique de la ressource que constitue l'audience, par opposition à la recherche d'un autre public que celui que l'on attire traditionnellement. Les festivals Multi-style y correspondent clairement, comme ceux de musique classique et de Jazz & Blues.

C'est sur d'autres enjeux qu'apparaissent certains contrastes entre genres musicaux. D'un côté, les festivals de Rock & Pop et de World & Trad considèrent que ce sont les enjeux de réduction des coûts de spectacle qui sont l'une des clefs de l'avenir. Il faut entendre cela dans deux directions. La première cible les coûts artistiques, pour des festivals qui vivent, plus que d'autres, la tendance à l'inflation des cachets – des têtes d'affiche difficilement substituables en particulier

– sans pouvoir offrir, à ce sujet, un front réellement uni, ni une régulation par la demande. La seconde direction cible les coûts techniques, pour deux styles qui ont recours à la musique amplifiée et à une panoplie fournie de technologies scéniques et sonores.

De leur côté, les festivals de jazz et classiques priorisent, à ce quatrième rang, les questions de diversification des publics. Là encore, rien que de très logique s’agissant de festivals qui, de manière diffuse, voient leurs publics se renouveler moins clairement que d’autres. Les festivals classiques identifient clairement ici une difficulté récurrente, même si la formule « festival » semble parfois y échapper (Négrier, Djakouane, Jourda 2010). Bon nombre d’études portant sur les pratiques culturelles font pourtant le constat d’un public qui vieillit tendanciellement (Donnat 2009, Garon 2004, Guérin 2009).

Les festivals de World & Trad et de Rock & Pop sont moins touchés par cet enjeu qualitatif des audiences, sans doute parce que la diversité des leurs est assez élevée. Mais ils ne négligent pas cet aspect et beaucoup cherchent d’ailleurs, par leur programmation, à sortir d’une identification trop stricte au rock, ou à la pop music. Ils prolongent ici cet enjeu de diversification artistique par celle des publics. Enfin, un dernier enjeu divise nos événements : il s’agit des limites à imposer à la concurrence entre offres artistiques. Deux commentaires s’imposent. Le premier est qu’il s’agit du dernier enjeu en termes d’importance. Ceci laisse penser que les festivals, opérateurs hybrides fondés sur des logiques majoritairement privées mais proches des soutiens et paradigmes des politiques culturelles, ne voient pas forcément de légitimité à une intervention directe dans le secteur. La régulation de l’offre reste une question relativement marginale, que les programmeurs eux-mêmes ont toutes les peines du monde à prendre en charge d’ailleurs. Il n’est pas rare de voir des festivals tenter de prendre leur place au soleil sur des territoires et dans des créneaux temporels déjà passablement occupés par d’autres événements proches. Les effets négatifs de cette concurrence croissante entre festivals sont cependant plus vivement ressentis dans les domaines eux-mêmes plus soumis que les autres aux logiques commerciales – parce que dépendant plus fortement de la billetterie – les Rock & Pop et les World & Trad.

En conclusion et, bien que les ordres de priorités et les intensités de réponses diffèrent entre les styles musicaux, tous les festivals attachent une importance majeure aux enjeux de publics. On pourrait s’étonner, dans ces conditions, du faible pourcentage moyen d’études récentes sur les publics : 34 % seulement des festivals de l’échantillon ont commandé un tel travail. Ce sont en général des festivals plus jeunes que la moyenne et mieux dotés financièrement. Au-delà de commandes à proprement parler, bon nombre de festivals collectent bien sûr des informations durant l’évènement, recueillent des réactions et commentaires par le Web et disposent également d’un certain nombre de données (notamment sur le genre, l’âge et l’origine des festivaliers) via les billetteries en ligne. Ce n’est

certaines qu'une partie de la connaissance des publics qui émerge de telles opérations, mais elles concourent à l'intelligibilité de la question des publics. À ce sujet, la variable nationale n'est pas sans impact : le Québec (72 %), la Finlande (65 %), la Suède (52 %) et la France (49 %) se situent en pointe des pays dont les festivals disposent d'études sur leurs publics. On voit par là que l'investissement dans la connaissance des publics n'est pas l'apanage d'une seule tradition d'action publique.

### *Fréquentation des festivals*

L'accroissement du nombre de festivals et leur décentralisation dans les territoires, qu'ils soient urbains, ruraux, intégrés aux grandes villes et métropoles ou plus éloignés, a rapproché l'offre festivalière des lieux de vie des populations. L'ancrage local du festival, son activité au-delà du temps fort, son caractère ouvert ont progressivement banalisé le terme et l'événement avec pour effet de réduire la distance symbolique pour accéder à un événement de nature culturelle. Les festivals sont aujourd'hui des événements ordinaires de proximité, à caractère festif susceptibles d'accueillir un très large public. Nous allons ici nous attacher à la fréquentation des festivals. Nous nous penchons sur leur nombre et la façon dont ces audiences sont constituées. Il s'agit de savoir si, en fonction des genres musicaux, on observe des variations significatives de volumes. La diversité de ceux-ci est-elle la règle pour tous les styles et tous les pays ? Enfin nous analyserons l'évolution de ces données depuis 2008, pour les festivals qui nous ont fourni les données complètes à ce sujet. Elle nous renseignera sur le fait de savoir si la crise économique de 2008-2009 qui a frappé tous les pays industrialisés a pesé sur la fréquentation des festivals.

La grande diversité des festivals de notre échantillon s'illustre une fois de plus au travers de leur fréquentation. Celle-ci s'étend sur un large spectre, qui va de quelques centaines à plus d'un million d'entrées. Le tableau ci-dessous (publics 2011) présente une classification qui permet de rendre compte de cette répartition.

Figure 48. Audiences et genres musicaux

Nombre d'entrées	Classic	Jazz-Blues	Multi-Style	Rock-Pop	World-Trad	Total
< 3 000	30	10	22	16	16	20
3 000 – 5 999	27	29	11	16	10	21
6 000 – 19 999	25	29	22	25	30	27
20 000 – 79 999	16	19	22	23	35	22
> 80 000	2	13	22	19	9	10
<b>Total</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>
<b>Médiane</b>	<b>5 050</b>	<b>7 818</b>	<b>17 547</b>	<b>10 379</b>	<b>15 000</b>	

De manière générale, les festivals se répartissent de façon quasi équilibrée sur ces différentes tranches sauf pour celle des 6 000 à 20 000 entrées qui concentre 27 % des festivals et celle des plus de 80 000 entrées qui ne concerne que 10 % de l'échantillon. Plus des deux tiers des festivals de notre échantillon se situent donc sous les 20 000 entrées. Ceci contraste d'abord avec l'image souvent médiatisée de grands festivals à portée nationale et internationale. Cela illustre surtout l'émergence significative de cette activité de taille moyenne à portée locale ou régionale.

En termes de genre musical, on constate de réels contrastes. 29 % des festivals classiques ont une audience de moins de 3 000 entrées (200 au Kalvfestivalen en Suède) contre 2 % seulement à plus de 80 000 entrées (l'Olavfestdagene en Norvège, 200 000). De tous les genres, le classique est le seul qui rassemble plus de la moitié de sa fréquentation totale dans des festivals de moins de 6 000 entrées. À ce constat, il faut ajouter, comme nous le verrons plus loin en détail, que ces festivals sont aussi ceux qui s'étendent sur le nombre le plus élevé de journées et, pour une partie d'entre eux, en décentralisation sur plusieurs sites. La fréquentation médiane du festival classique se chiffre à 5 050 entrées (fréquentation 2011), ce qui en fait le type de festivals le plus « confidentiel ». Considérant les objectifs artistiques poursuivis par le classique, et à l'inverse des musiques amplifiées, les fortes concentrations de public ne correspondent d'ailleurs pas à ce genre. Sauf exception, il privilégie plutôt d'abord la qualité de la réception d'une œuvre dans des espaces choisis et aux jauges assez modestes.

Les festivals de Jazz & Blues se situent dans la moyenne des catégories d'entrées, partagés entre 29 % de festivals de 3 000 à 6 000 entrées et 29 % entre 6 000 et 20 000 entrées par événements. En 2011, la médiane de fréquentation est de 7 818 entrées, situant le Jazz & Blues, juste après le classique. 13 % de ces festivals totalisent néanmoins plus de 80 000 entrées (250 000 pour le Brussels Jazz Marathon) démontrant par là qu'il peut aussi être le style de grands rassemblements, avec des formules qui privilégient également la délocalisation des concerts.

On ne sera par contre pas étonnés de constater qu'en Rock & Pop, 19 % des festivals font plus de 80 000 entrées (Rototom Sunsplash European Reggae Festival en Espagne, 230 000 entrées) et 16 %, moins de 3 000 entrées. Fidèles à leur image d'organisateur de grands rassemblements festifs qui l'ancrait dans la contre-culture des années 1960, le rock et la pop music se distinguent. Mais ces festivals ne sont plus seulement de grands événements à caractère national et international. On trouve maintenant une part non négligeable de plus petits festivals (40 % de moins de 6 000 entrées) à dimension locale et régionale. Pour ces derniers, certes, l'objectif reste toujours de grandir... Mais la présence importante de ces plus petits festivals et la grande diversité de taille qui caractérise le

genre fait que l'audience médiane est de 10379, soit en troisième position après le classique et le Jazz & Blues.

Le World & Trad se démarque quant à lui par les 35 % de festivals qui se situent entre 20 000 et 80 000 entrées. C'est le genre qui est en tête pour cette tranche de fréquentation. La médiane s'élève à 15 000 entrées par festivals en 2011. Bien que l'on dénombre quelques festivals comptant plus de 100 000 entrées, ce n'est pas un style qui se caractérise toujours par de grands rassemblements alors que les ressources propres comptent aussi de manière importante pour assurer l'équilibre budgétaire.

Avec une médiane du nombre d'entrées à 17 547, la plus élevée de tous les genres musicaux, le Multistyle expose ici encore sa grande hétérogénéité : il se démarque sur ses deux extrémités avec quelques petits festivals de moins de 3 000 entrées et quelques grands festivals. Ils sont soit très spécifiques pour publics amateurs (Harmoliège, festival de l'harmonica, 600 entrées), ou très composites dans leurs programmations, (festival de Carcassonne, 200 000 entrées). Mêlant styles musicaux, esthétiques artistiques et parfois fêtes populaires, cette dernière offre rencontre de manière assez large les goûts variés des publics.

Ainsi, les plus fortes fréquentations médianes sont dans l'ordre les festivals Multistyle, de Word & Trad et ensuite de Rock & Pop. Pourtant, ce sont bien ces derniers qui incarnent le plus souvent la logique des méga événements, avec ses 19 % de festivals de plus de 80 000 entrées. Mais le principal enseignement de ce traitement reste que, dans chaque genre musical, la forme festivalière se traduit de façon mixte : un petit groupe de grosses machines événementielles, et un groupe plus habituel de festivals de petite ou moyenne envergure. 57 % des festivals de Rock & Pop totalisent moins de 20 000 entrées.

La variable nationale a-t-elle, à ce propos, la moindre pertinence ? Certes, en observant ces données par pays, on remarque que plus de la moitié des festivals suédois (74 %), wallons-bruxellois (56 %) et espagnols (52 %) sont des festivals de moins de 6 000 entrées. La Flandre et le Québec se distinguent au contraire par un pourcentage élevé de festivals de plus de 80 000 entrées. Les autres pays se trouvent dans une situation intermédiaire : les entrées se ventilent dans l'ensemble des jauges avec une proportion plus forte pour les festivals de 6 000 à 20 000 entrées en Irlande et en Norvège. En Finlande, une plus grande concentration s'observe dans des festivals de 20 000 à 80 000 entrées. Mais il ne faut pas conclure à une influence forte du cadre national. Nous retrouverons de semblables contrastes en examinant les budgets. Les festivals québécois sont notablement plus puissants et fondés sur des dynamiques de grosses affluences, notamment à Montréal et Québec. La diffusion sur un territoire espagnol à la fois plus vaste et plus modeste en ressources, conduit inévitablement à des audiences plus limitées. Mais dans chaque pays, coexistent aussi les grandes et petites jauges ; les machines populaires et les

rendez-vous plus sélectifs. Il n’y a pas d’essence nationale conduisant, de façon déterministe, à telle ou telle envergure publique.

Sur un nombre plus limité d’événements et de pays (6) pour lesquels nous disposons de données actualisées en 2012, on constate une évolution globale moyenne de 16 % pour 2008-2011, avec des progressions remarquables en Norvège et au Québec. Il est clair ici que la crise qui s’amorce en 2008 n’est pas encore ressentie en 2011 par les festivals, contrairement à beaucoup d’acteurs culturels qui subissent, plus directement, l’impact des politiques de rigueur budgétaire des pouvoirs publics. Ce sont les données 2012 qui font apparaître un essoufflement dans la fréquentation des festivals. À l’exception de la Norvège qui ralentit mais reste en croissance positive et du Québec qui visiblement ne connaît pas la crise, on constate partout un coup de frein à cette évolution et une diminution, parfois fort importante, ramenant la croissance globale de la fréquentation des publics à 1 % seulement.

Figure 49. Évolution de l’audience et genres musicaux (2008-2012)

	Finlande	France	Norvège	Québec	FWB	Espagne	Global
<b>Moyenne</b>							
<b>Audience 2008</b>	29 489	21 092	24 354	37 782	24 994	12 713	<b>22 314</b>
<b>Évolution 2008-2011</b>	4 %	8 %	35 %	38 %	10 %	7 %	<b>16 %</b>
<b>Évolution 2011-2012</b>	-7 %	-7 %	2 %	33 %	-19 %	-9 %	<b>1 %</b>
<b>Médiane</b>							
<b>Audience 2008</b>	9 634	7 382	5 827	22 250	3 700	4 372	<b>6 500</b>
<b>Évolution 2008-2011</b>	55 %	11 %	34 %	0 %	23 %	-2 %	<b>15 %</b>
<b>Évolution 2011-2012</b>	-18 %	11 %	28 %	53 %	10 %	0 %	<b>5 %</b>

Les évolutions moyennes doivent, une fois encore, être prises avec précaution. Elles sont fortement influencées par un certain nombre de « gros chiffres » qui donnent l’image d’une moindre dynamique. Et lorsque l’on croise ces évolutions avec la taille des audiences, on se rend compte que ce sont plutôt les gros festivals, ainsi que les très petits, qui subissent le plus de baisses. C’est la raison pour laquelle, si la moyenne des audiences recule dans beaucoup de pays, la médiane est plus stable, voir encore en croissance. Mais pour un nombre important de festivals, les publics ont bien ressenti les effets de la crise et de la perte du pouvoir d’achat. Le fait que la médiane évolue positivement, à des degrés divers selon les pays, montre clairement que tous les festivals ne sont pas touchés de la même



manière. C'est particulièrement vrai en Fédération Wallonie-Bruxelles qui accuse une diminution moyenne de 19 % de fréquentation entre 2011 et 2012 mais qui augmente en médiane. 54 % des festivals connaissent, entre 2008 et 2012, une croissance de leur audience, contre 37 % une baisse et 10 % une stabilité. Ces évolutions ne sont pas toujours corrélées avec celles qui touchent aux budgets ou à l'activité. Pour la même période, en effet, nous savons à propos de l'activité festivalière que le nombre moyen de concerts est stable, voire en légère augmentation pour la médiane, comme nous l'avons constaté aussi pour les budgets. Ainsi, la croissance de l'offre n'entraîne pas pour autant une augmentation proportionnelle des audiences. Ces évolutions contrastées font partie des dynamiques festivalières. Elles signalent leur sensibilité aux contextes globaux, mais aussi à des publics dont la mobilité est elle-même croissante. Une partie des baisses d'audience est ainsi moins due à une crise de la participation culturelle qu'à un transfert des publics vers d'autres événements. Prenons le cas de l'Espagne : c'est l'un des pays qui subit le plus durement ce contexte de récession, et dont les audiences globales baissent depuis plus longtemps que les autres pays. Mais l'Espagne est aussi un pays où se créent chaque semaine de nouveaux événements.

### *Origine des publics*

Autrefois considérés comme exceptionnels, les grands festivals « nationaux » captaient des publics aux provenances diverses, qui voulaient saisir l'opportunité d'entendre les artistes, orchestres et formations d'une programmation souvent tournée vers l'international. Pour ces artistes, les possibilités de se produire sur scène étaient aussi moins fréquentes qu'aujourd'hui, à la fois pour des raisons de mobilité, de coût et d'opportunité d'accueil. Le classique a tracé la voie et les grands rassemblements de Rock & Pop qui ont suivi offraient toujours ce caractère unique qui attirait des publics de toutes origines souvent éloignées du lieu du festival. L'exceptionnalité et la rareté du phénomène produisaient forcément une forte sélectivité des publics qui devaient disposer des ressources suffisantes pour participer à un festival.

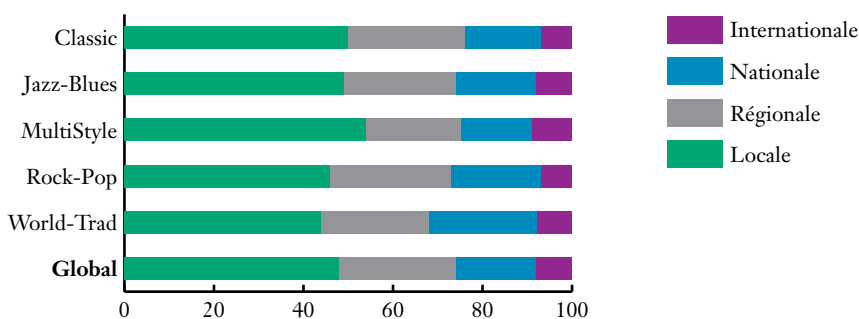
Cette époque est définitivement révolue et la démultiplication des festivals dans les territoires offre pratiquement à toute personne aujourd'hui en Europe, la possibilité de rejoindre un festival à proximité de chez lui. Par ailleurs, le type de programmation a aussi changé. Nous avons vu dans le chapitre concernant le projet culturel que l'origine des artistes est majoritairement locale et régionale. Nous savons aussi que cette offre est de plus en plus abondante. On pourrait dès lors supposer que la promotion des artistes locaux et régionaux, devenue d'ailleurs un critère de sélection dans un certain nombre de pays pour bénéficier d'un financement public, peut avoir pour effet de drainer également un public local et régional qui viendrait ainsi soutenir « ses » artistes.

On découvrira donc sans surprise que le public des festivals est en majorité un public de proximité. Ils composent à 48 % en moyenne le public de tous les styles musicaux. L'ancrage du festival dans le territoire et l'attention particulière aux

populations et publics locaux trouve ici sa pleine justification. L'origine des autres publics est naturellement dégressive, selon l'éloignement du lieu où s'organise la manifestation, en relevant toutefois quelques variations en raison sans doute des pays de moindre dimension favorisant une plus forte mobilité interne et des festivals situés en zones transfrontalières. Le public régional représente un quart de cette fréquentation (26 %). Le public d'origine nationale est de 19 % et les publics non-nationaux représentent 8 %.

On constate peu de différences majeures entre les différents styles de musique, l'essentiel des publics, soit près des trois quarts (74 %), est d'origine locale et régionale. En soi, ce chiffre est déjà remarquable. Il démontre que la régionalisation de l'offre est en cohérence avec une certaine régionalisation des pratiques des publics. Ici, ce sont les festivals Multistyle qui attirent un public local en plus forte proportion que les autres. Mixtes dans leur programmation, ils sont sans doute en mesure d'attirer une audience locale plus diversifiée. Mais les festivals de musique classique ne sont pas en reste, dont la moitié du public est également local. Ce sont d'ailleurs ces festivals dont les activités « territoriales » (action pédagogique, programmation hors dates, etc.) sont les plus développées. Finalement, il faut aborder les festivals World & Trad pour observer une légère différence, avec un peu plus de public national (24 %) et international (9 %). Mais la faiblesse de l'écart, y compris dans ce genre musical dont on pouvait penser qu'il attirait au-delà des proximités spatiales, montre à quel point la forme festivalière est devenue une affaire régionale.

Figure 50. Origine des publics et genres musicaux



Si l'on groupe les origines locales et régionales, l'observation par pays ne diffère pas sensiblement du constat général établi pour les styles musicaux. Les festivals français, norvégiens, espagnols, suisses et québécois attirent plus de deux tiers de publics locaux et régionaux. Au Québec, le public local et régional renvoie à la totalité de la Province, donnant un pourcentage cumulé fort élevé (90 %) pour ces deux types d'origine. En raison d'une taille plus petite et dès lors d'une mobilité plus facile, la Flandre et la FWB, situées au-dessus de la moyenne « nationale » de 19 % attirent un peu plus de publics nationaux. La Suède (26 %) mais

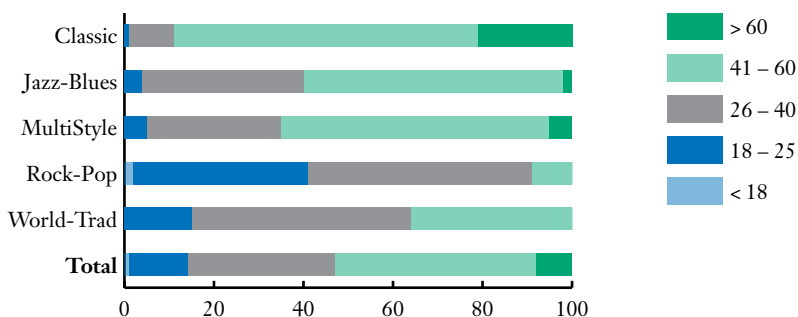
surtout la Finlande (42 %) se démarquent en y puisant une partie importante de leurs publics dans l'origine nationale. Mais ce sont des pays où l'identité régionale, voire la notion même de région reste largement artificielle. Au-delà du comté, le public devient national, ce qui n'est pas le cas des autres pays.

### *L'âge des publics*

Des travaux sur les publics de la culture (Donnat 2009 ; Ariño 2010 ; Caillier, Hanquinet, Guérin, Genard 2012) montrent que l'âge des individus, avec le niveau d'éducation, est devenu l'une des variables les plus importantes pour déterminer la consommation culturelle. Elles n'évacuent évidemment pas la question de l'appartenance sociale qui reste très discriminante, mais c'est bien l'âge qui met aujourd'hui en évidence les plus grands écarts entre les pratiques culturelles. Nous verrons quels écarts nous pouvons observer dans l'âge des publics des festivals et notamment, au travers de représentations communes comme celles qui supposent que le public des festivals classiques est majoritairement âgé ou à l'inverse que celui du Rock & Pop est naturellement jeune. La réalité n'est sans doute pas aussi caricaturale et cette analyse nous permettra de mesurer le caractère intergénérationnel des festivals. Par ailleurs, l'âge des publics est aussi une donnée stratégique pour les festivals qui doivent non seulement « accrocher » un public mais aussi le fidéliser et le renouveler. Nous avons vu plus haut que cette préoccupation est bien présente à l'esprit des organisateurs. Nos données sont ici déclaratives, ce qui implique une certaine prudence dans l'interprétation des résultats, si l'on les compare avec les enquêtes réalisées sur cette question précise des publics des festivals (Négrier, Djakouane, Jourda 2010). Pour déterminer l'âge des publics, les répondants devaient fournir deux indications : une estimation de l'âge moyen du public majoritaire et l'âge moyen du public secondaire. Nous nous attacherons ici à l'examen du public majoritaire.

En considérant les moyennes globales pour tous les festivals, c'est la catégorie des 41-60 ans qui s'impose (45 %), suivie des 26-40 qui représentent 33 %. Les catégories les moins représentées sont les moins de 18 ans et les plus de 60 ans.

Figure 51. Âge dominant des publics et genres musicaux (%)



Ces répartitions globales sont nettement affectées par les genres musicaux. Ainsi, le classique conforte la moyenne majoritaire en réunissant 68 % de son public dans la tranche des 41-60. Il puise encore 21 % dans les plus de 60 ans, catégorie dont la moyenne générale est une des plus faibles. Il laisse une très faible part aux plus jeunes (10 % de 26-40) et infime aux 18-25 (1 %). À vrai dire, il est même assez surprenant qu'un festival de musique classique considère que son public dominant est la tranche des 18-25 ans. Cela concerne en réalité des événements qui sont très articulés à des cibles jeunes, et notamment des structures pédagogiques. Comme attendu, le classique est le genre musical qui concentre le public le plus âgé. La forme festivalière intègre cette caractéristique sans renverser la tendance générale qui affecte, au-delà des événements, la pratique du classique en général. Ces festivals n'ignorent pas cette caractéristique qui peut, à terme, menacer le renouvellement des publics. Cela permet d'ailleurs d'expliquer la pratique de certaines stratégies, en particulier en matière de tarification, que nous examinerons plus loin.

À l'autre extrémité, c'est sous la barre des 40 ans que le Rock & Pop va chercher l'essentiel de ses publics : la moitié entre 26 et 40 ans ; et quatre festivaliers sur 10 entre 18 et 25 ans. On s'écarte ici largement de la moyenne. C'est en effet le seul genre dont certains événements attirent en majorité des jeunes de moins de 18 ans et qui n'identifie pas de public dominant âgé de plus de 60 ans. Le clivage entre classique et Rock & Pop est patent.

Le Jazz & Blues et le Multistyle occupent une position intermédiaire en attirant un public majoritairement composé des 41-60 ans. Le second public en nombre est composé des 26-40 avec toutefois une présence plus significative de cette catégorie d'âge en Jazz & Blues (36 %). Pour ces deux genres, on relève encore une faible présence des 18-25 et des plus de 60 ans. Ces deux tranches d'âges rassemblent les générations intermédiaires pour composer les 9/10<sup>e</sup> de leurs publics. C'est sans doute que les festivals de Jazz & Blues et Multistyle ont des points communs : les premiers peuvent être à la fois exigeants et populaires et les seconds qui empruntent à une grande variété de registres.

Le Worl & Trad présente une situation singulière en trouvant ses publics dans trois tranches d'âges dont la plus significative est celle des 26-40 (49 %), suivie des 41-60 (36 %) et des 18-25 (15 %). Ce style apparaît, comme nous le posions en hypothèse, le plus intergénérationnel avec une dominante jeune un peu plus marquée que dans les autres styles, à l'exception du Rock & Pop. Cette composition reste par ailleurs cohérente avec les objectifs et projets culturels de ces festivals qui cherchent à créer des dynamiques d'échanges entre les festivaliers.

L'examen par pays donne globalement une répartition comparable à celle qui vient d'être examinée en laissant cependant apparaître quelques écarts qui

renvoient notamment à la composition de l'échantillon. Ces écarts sont plus forts en France et en Suède où la catégorie des plus de 60 ans est plus importante que la moyenne et, en Fédération Wallonie-Bruxelles, où c'est la population jeune qui est mieux représentée.

### *Tarifification et gratuité*

Aborder la question de la tarification et de la gratuité dans les festivals touche à plusieurs dimensions: la première est économique. Le chapitre relatif au financement montre l'importance cruciale que la billetterie revêt pour les festivals. C'est ensuite une variable stratégique pour l'organisateur qui s'adresse à un public qui peut choisir entre plusieurs offres festivalières. Le prix doit rester attractif et correspondre à l'offre présentée, même si de nombreux chercheurs ont montré que le sens accordé par les publics à une offre particulière dépend de beaucoup de facteurs sociaux et psychologiques (Throsby 2003). En la matière, on trouve de nombreuses combinaisons que nous avons essayé de cerner. Les festivals développent en effet des politiques tarifaires qui s'échelonnent du prix pour un concert à l'abonnement pour tous les concerts en passant par le ticket d'entrée pour une journée. A cela peuvent encore s'ajouter des tarifs spéciaux visant des catégories particulières de la population (étudiants, sans emplois, pensionnés, etc.). Selon le type de festivals, l'une ou l'autre formule est privilégiée. Par exemple, la pratique du prix d'entrée par concert est plus fréquente dans les festivals classiques alors que beaucoup de festivals Rock privilégient le pass pour un jour ou pour tout le festival.

Dans cette politique d'accès intervient également celle de la gratuité. Un certain nombre de festivals la pratiquent, soit en totalité, soit partiellement. Elle ne peut se comprendre qu'en regard des modes de financement du festival et des objectifs poursuivis par l'organisateur. Elle s'inscrit, quoique de manière discutable et différenciée, dans une perspective de démocratisation culturelle: c'est le cas de festivals fortement soutenus par les pouvoirs publics, qui « offrent » à leurs populations des spectacles sans barrière d'entrée. Cette pratique de la gratuité totale, qui devient rare, est paradoxalement assez comparable aux stratégies de marketing de sponsors qui programment gratuitement des affiches, mais le plus souvent sous la forme de tournées que de festivals. L'autre pratique, plus sélective, consiste à réserver la gratuité à certaines programmations (les plus « difficiles », les plus « émergentes », un grand concert d'ouverture, etc.) pour populariser un style musical – une création contemporaine par exemple – ou l'événement lui-même.

Le débat sur la gratuité est ancien et confronte, pour rester schématique, ses partisans qui la considèrent comme un idéal à atteindre et les autres pour qui la gratuité a de toute manière un coût et dévalorise symboliquement l'œuvre d'art ou la prestation quand elle est gratuite.

Dans l'analyse qui suit, nous présentons les caractéristiques principales de ces politiques de tarification par genre musical en caractérisant aussi festivals qui pratiquent la gratuité.

Pour déterminer la politique de tarification des festivals, nous avons demandé d'une part quel était le prix d'entrée au festival quand il est fixe et, d'autre part, lorsque plusieurs tarifs coexistent, les prix maximum, minimum et moyen, ainsi que celui du « Pass » quand il est pratiqué. Un nombre peu élevé de festivals (12 %) proposent un prix fixe à leurs publics. Ce prix est en moyenne de 26 €. Mais il varie selon les styles : aux extrémités, il est de 10 € pour le classique et 41 € pour le Rock & Pop.

Figure 52. Prix moyen (€) et genres musicaux

Average	Classic	Jazz-Blues	Multi-Style	Rock-Pop	World-Trad	Global (Médian)
Prix maximum	43	47	61	59	38	47 (35)
Prix minimum	10	10	11	21	12	13 (10)
Prix moyen	23	20	33	28	20	24 (20)
Prix d'un pass	34	39	27	44	36	38 (27)

Les prix moyens les plus hauts se pratiquent dans le Multistyle (61 €) et le Pop & Rock (59 €), prix assez éloignés de la moyenne générale de 47 €. Ces chiffres élevés doivent être pris avec précaution. On peut les comprendre de deux manières.

La première correspond à l'importance, bien plus élevée, de la billetterie dans les ressources de ces festivals par rapport à ce qu'elle est, par exemple, pour les festivals de musique classique. L'importance des coûts supportés en Rock & Pop, notamment sur les plans technique et artistique, et la moindre part des financements publics, expliquerait les prix plus élevés. À l'inverse, les tarifs les plus bas se trouvent en Classique et en Jazz & Blues (10 €). Ces festivals, mieux soutenus par les pouvoirs publics, développent une politique d'accessibilité plus volontaire et pratiquent davantage de tarifications spéciales comme nous le verrons ci-après.

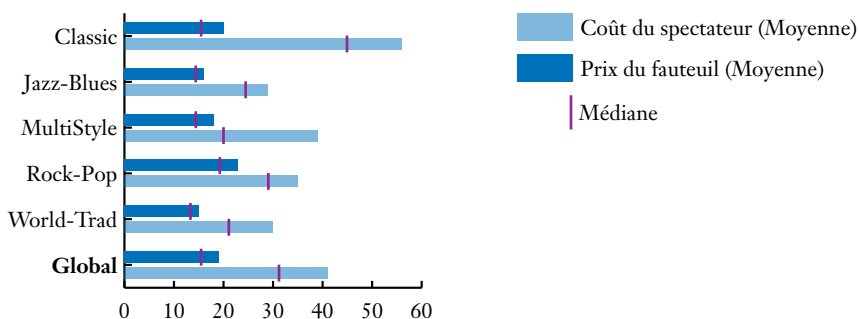
En World & Trad, les tarifs se situent systématiquement en deçà des moyennes générales. Ici aussi, on peut penser que cette politique tarifaire poursuit un objectif d'accessibilité pour ses différentes catégories de publics qui présentent plus qu'ailleurs un profil intergénérationnel.

Le « Pass price », ticket d'entrée par journée ou pour plusieurs concerts (43 % des festivals ont fourni une réponse) se chiffre en moyenne globale à 38 €. Son prix est plus élevé, en Rock & Pop, même si la moyenne de 44 euros est très souvent allègrement dépassée – voire doublée ou triplée – notamment dans les très grands rassemblements musicaux tels que Le Primavera Sound System de Barcelone, le Paléofestival de Nyons ou les Eurockéennes de Belfort.

Cette première vision des choses nous donne un aperçu de la façon dont varient les tarifs proposés aux spectateurs. Mais il est difficile d'en tirer des leçons plus générales sur l'accessibilité, ou sur le rapport entre les ressources des festivals et les publics. En effet, les différences de modalité d'entrée sont

telles que le risque est d'en faire une interprétation erronée. Prenons un exemple, pour commenter la différence (de 50 %) entre le rock et le classique. L'accès à un festival de rock se fait, pour une part importante des événements, pour une pluralité de concerts, tandis que pour un festival classique, l'entrée pour un concert unique est plus fréquente. Il est donc artificiel de comparer deux prix d'entrée, s'ils ne correspondent pas exactement au même « produit » : un concert unique dans un cas, une série de sets dans l'autre ; deux heures de musique ici ; jusqu'à dix heures là. Pour avoir une vision plus claire des coûts d'accès et du rapport qu'entretient le festival avec son public, nous proposons de passer par une autre comparaison, à notre avis plus fiable. Il s'agit de deux variables. La première est le coût du fauteuil (Seat cost) et la seconde le coût du spectateur (Spectator cost). Le coût du fauteuil est le fruit du rapport entre le montant total de la billetterie et le nombre total de billets vendus. Il ne tient aucun compte de la gratuité et exprime finalement le prix moyen d'entrée payante qui résulte de l'affluence réelle. Le coût du spectateur est le fruit du rapport entre le montant total des dépenses du festival et le nombre total d'entrées, gratuites ou payantes. Il indique donc ce que « coûte » un spectateur pour le festival.

Figure 53. Prix du fauteuil, coût du spectateur et genres musicaux (€)



Avec cette nouvelle grille de lecture, on voit que les écarts entre genres de festivals sont beaucoup plus réduits. En termes de coût de fauteuil, les festivals de Rock & Pop reste plus élevés que les classiques, mais l'écart n'est plus que de 15 %. Ce sont les festivals de World & Trad et Jazz & Blues qui s'illustrent par les pratiques les plus accessibles.

Quant au coût du spectateur, qui intègre tous les publics gratuits, il offre un visage différent. Ici, ce sont les musiques classiques qui sont nettement en tête, devant les festivals Multistyle. Cela s'explique par le fait que, d'une part, les festivals classiques ont une moindre pratique de la gratuité et des publics généralement moins nombreux. Leurs budgets, même quand ils sont modestes, sont donc « supportés » par moins de spectateurs. À l'inverse, les festivals de rock, même lorsque leurs budgets dépassent le million d'euros,

s'appuient sur un nombre considérable de spectateurs. Chacun d'entre eux pèse donc moins dans la balance.

C'est en manipulant ces deux indicateurs, plutôt qu'en se limitant aux tarifs affichés, que l'on peut comprendre la relation qui noue les festivals à leurs publics en termes d'accessibilité. Il reste, évidemment, à observer la façon dont les événements tiennent compte de l'identité – sociale notamment – de leurs publics pour pratiquer des tarifs spéciaux.

Figure 54. Politique tarifaire et genres musicaux

Politique de tarification	Classic	Jazz-Blues	Multi-Style	Rock-Pop	World-Trad	Global
Prix étudiant	80	82	53	33	61	65
Prix chômeurs	47	54	36	19	43	39
Prix pour retraités	41	32	43	17	26	31
Autres prix spéciaux	64	56	45	61	58	61
Promotions spéciales	60	47	47	36	46	49
Abonnement	53	66	29	67	50	56
Pass pour groupe de spectacle	40	48	50	47	44	44
Promotion réservation anticipée	20	33	21	56	33	34

Des tarifs spéciaux existent dans tous les genres musicaux. Ils se rapportent à l'identité sociale des publics, ou bien à leur comportement d'achat. Il est intéressant de constater que le Classique et le Jazz & Blues se situent au-dessus de la moyenne générale dans leur offre de tarification spéciale, et en particulier vers les publics jeunes. Bien qu'affichant des prix moyens inférieurs à ceux pratiqués dans le Rock & Pop (prix pour plusieurs concerts), le classique et le Jazz & Blues déploient des efforts plus significatifs que les autres styles en vue d'abaisser l'obstacle financier que pourraient rencontrer ses publics. Il s'agit pour ces genres musicaux parmi d'autres stratégies (communication, marketing, programmation) de concrétiser l'intérêt prioritaire qu'ils expriment pour l'augmentation et l'élargissement du public.

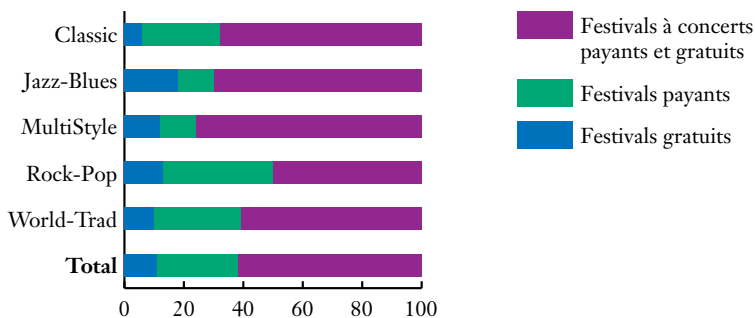
À l'inverse, le Rock & Pop développe peu la tarification sociale alors que les entrées sont plus élevées que chez les autres. Les modalités dominantes concernent plutôt les comportements d'achat : offre promotionnelle liée à l'anticipation, et abonnement forfaitaire pour plusieurs spectacles ou plusieurs jours. Pour ce genre de festivals, il importe davantage de « faire le plein » de manière à



assurer l'équilibre financier du festival. Fréquentés essentiellement par un public jeune, ces festivals n'ont pas les mêmes motivations pour pratiquer une tarification préférentielle à leur égard.

En termes de gratuité, la majorité des festivals proposent une formule mixte (62 %), soit un certain nombre de concerts gratuits dans un festival payant. Cette offre de gratuité peut se comprendre comme une stratégie visant à la fois à accrocher de nouveaux publics ou encore à faire un « cadeau » aux publics habituels. Elle se pratique avec plus d'intensité dans le Multistyle (76 %) qui, nous avons vu, brasse un très large public aux goûts diversifiés, en Jazz & Blues (70 %) et en Classique (68 %). On peut penser, pour ces derniers styles, qu'il s'agit ici d'une volonté de s'ouvrir à de nouveaux publics. Pour les raisons évoquées plus haut, le Rock & Pop pratique moyennement cette politique (50 %).

Figure 55. Pratique de la gratuité et genres musicaux



La pratique de la gratuité totale ne représente que 11 % de l'ensemble des festivals. Elle est présente dans tous les genres, avec une plus grande fréquence en Jazz & Blues, et une moindre en Classique. On peut s'étonner ici de ce faible pourcentage chez ces derniers. On pourrait en effet considérer que pour ces festivals mieux soutenus par les subventions publiques, avec une part des frais artistiques certes élevée, mais des coûts techniques moindres, la gratuité puisse apparaître comme une stratégie de développement des publics. C'est faire l'économie des valeurs qui circulent dans ces milieux, des perceptions qu'ils ont du rapport entre une œuvre et le public. Plus que dans d'autres milieux festivaliers, la gratuité totale est perçue, dans le genre Classique, comme une menace pour la valeur artistique et culturelle d'une œuvre. Ici domine ici l'idée que la prestation artistique doit rester payante, même si cette contribution est symbolique. Et nous avons vu aussi que les festivals Classiques affichent le prix de concert le plus bas et qu'ils offrent également la gamme la plus étalée de tarifications spéciales. C'est donc bien une politique d'accessibilité qui est développée, contre la gratuité

totale. Cependant, nous constatons ici une vision qui est presque généralisée dans le secteur classique, mais qui est aussi dominante ailleurs.

Les festivals entièrement payants représentent 27 % en moyenne et c'est en Rock & Pop que l'on trouve assez logiquement le plus haut pourcentage (37 %). Le Worl & Trad (29 %) est légèrement au-dessus de la moyenne, mais nous avons vu aussi que ce genre se situe systématiquement en dessous des tarifs moyens d'entrée. Pour l'ensemble des paramètres examinés (prix, politiques tarifaires et gratuité), ce genre est un des plus proches des moyennes générales observées.

Lorsque l'on ventile ces différentes formules par pays, c'est en Flandre, au Québec et en Espagne que l'on trouve le plus de festivals gratuits. Les festivals entièrement payants se retrouvent en très forte proportion en Suède et en Fédération Wallonie-Bruxelles et la formule mixte « payants-gratuits », est la seule formule en vigueur en Norvège (100 %). L'approche qualitative par pays qui suivra apportera quelques éléments d'explication, notamment en matière de politiques publiques.

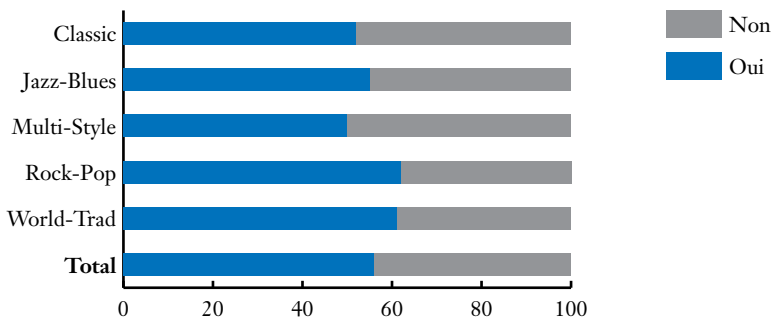
Selon des modalités en partie distinctes, tous les festivals accordent donc une importance forte aux publics. Selon le genre musical, l'intensité du soutien public et le type de rapport à l'œuvre, les festivals développent des stratégies spécifiques. Il est probable, pour des raisons qui tiennent au contexte macro-économique (la raréfaction des fonds publics) mais aussi aux enjeux sociaux et culturels, que la gratuité devienne un instrument de moins en moins généralisé. En dehors de circonstances spécifiques, liées à un sponsor ou, comme à Montpellier, à la couverture de la totalité d'un festival par une radio spécialisée, la gratuité soit considérée comme un outil subsidiaire. En termes de démocratisation culturelle, elle ne traite que la dimension monétaire d'un rapport au spectacle qui met en jeu, on le sait bien, des barrières sociales et symboliques autrement plus complexes.

## CHAPITRE 6. LES STRATÉGIES DE COOPÉRATION ARTISTIQUE ET AVEC LE TERRITOIRE

La coopération est souvent considérée comme une dimension essentielle au sein du monde de la culture. Qu'il s'agisse des enjeux de gouvernance entre niveaux de collectivité, des relations public-privé, de l'association des organismes non lucratifs aux enjeux de politiques publiques, c'est très souvent en termes de coopération que l'on parle. Ce n'est pourtant pas toujours le cas à propos des festivals. En effet, ceux-ci ont longtemps été considérés comme des exceptions dans le champ des coopérations culturelles, et ceci pour deux raisons principales. La première, c'est que les festivals se définissent souvent par leur caractère temporaire, et ne sont donc pas en situation de mettre en œuvre des coopérations au sein d'un espace local qu'ils n'habitent que pour un temps limité. La seconde raison, c'est que les festivals sont souvent perçus comme des organisations très liées à la personnalité de leurs dirigeants, lesquels dirigeants auraient une difficulté structurelle à coopérer entre eux, jaloux de leur indépendance artistique et fonctionnelle. Cette image est aujourd'hui en partie dépassée. Nous constatons en effet que le principe de la coopération entre festivals et avec les acteurs sociaux et culturels locaux est aujourd'hui une valeur majoritaire (56 %). Nous allons cependant voir que ce développement de l'esprit coopératif ne se fait pas de la même façon selon les genres de musique, ni selon les types de partenaires (autres festivals ou acteurs territoriaux).

### *La coopération entre festivals : du projet aux fédérations*

Figure 56. Coopération entre festivals et genres musicaux



La pratique de la coopération entre festivals est majoritaire quel que soit le style musical. Toutefois, certains secteurs musicaux comme le rock ou les musiques du monde apparaissent plus coopératifs que les festivals classiques. Cette tendance est d'abord liée à l'âge, avec un résultat qui pourrait passer pour paradoxal. En effet, on aurait pu imaginer que les festivals les plus

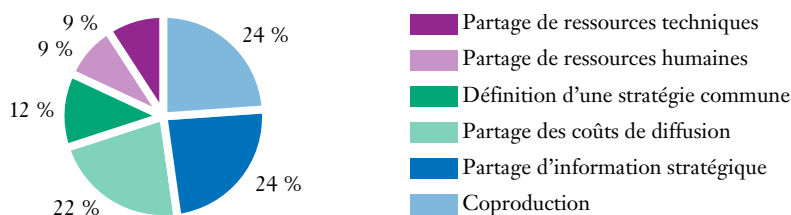
anciens disposent d'une plus grande expérience de la coopération, étant intégrés depuis longtemps dans un système d'échange ou d'entraide. Il n'en est rien. On constate que les festivals qui ont moins de 20 ans sont, en général, plus coopératifs que les autres. Tout se passe comme si les festivals aînés demeuraient marqués par le caractère assez singulier de leur fondation, disposant d'une surface sociale certes importante, mais qu'ils développent davantage, on le verra, au sein d'un partenariat social et culturel, qu'avec un autre événement. De leur côté, les festivals plus récents sont sans doute davantage intégrés dans un milieu artistique où les festivals sont à la fois plus nombreux et davantage conscients d'une identité commune. Mais il y a aussi, comme on le voit sur le tableau, des dynamiques propres aux genres de musique et aux caractéristiques propres des sous-secteurs du rock & pop et de la world music. Leurs dirigeants ne sont pas seulement plus jeunes que les autres. Ils font face à un environnement davantage marqué par les logiques marchandes et commerciales. Ils sont d'ailleurs plus nombreux à considérer que la concurrence entre les offres et la croissance des coûts artistiques sont des enjeux clefs pour l'avenir des festivals. Le paradoxe apparent, c'est que la coopération entre festivals est d'autant plus forte que la sensation de concurrence entre eux est également élevée. Concurrence et coopération ne sont donc pas antagoniques mais complémentaires, dans un environnement marqué, on l'a vu, par un moindre soutien public, un milieu où le marché joue un rôle majeur, où le risque artistique est intrinsèquement lié au risque commercial. La coopération peut donc être vue comme une forme de régulation de ce qui serait, sinon, une compétition effrénée.

Bien sûr, la coopération est aussi une affaire de moyens. Le budget moyen du groupe de festivals qui coopèrent dépasse 1 million d'euros, contre moins de 500 000 euros pour ceux qui ne coopèrent pas. Ceux qui disposent d'importants moyens sont en même temps ceux qui ont la possibilité d'organiser des coopérations avec d'autres événements, ne serait-ce que parce qu'ils peuvent disposer de personnels spécialisés sur ces types d'activité. Mais ce critère financier peut être trompeur pour deux raisons. D'une part, les gros festivals sont souvent des festivals de musiques actuelles, et c'est donc le style qui importe. D'autre part, certains festivals de petit budget (entre 200 000 et 400 000 euros) ont des pratiques de coopération élevée. Et ici, ce sont les variables de genre musical et d'âge qui jouent le plus. Pour confirmer cela, nous avons demandé ce qui avait changé dans la période récente, à ce sujet. 62 % des festivals de Rock & Pop constatent une augmentation de la coopération, et seulement 4 % voient une baisse. Pour les festivals de world & trad., la tendance est la même, un peu moins intense. Ces chiffres sont respectivement de 45 % et 3 % pour les festivals classiques, où la stabilité est plus répandue.

Phénomène croissant, orienté par les budgets et le style de musique, la coopération ne se pratique pas de façon identique – en fréquence et en intensité – selon

le domaine concerné. Nous faisons ici référence aux six objets de coopération possible entre festivals: coproduction d'un œuvre; diffusion commune; emploi partagé; coopération technique; échange d'information stratégique; définition d'une stratégie commune. Voici un tableau qui recense l'ensemble des 626 coopérations obtenues en fonction de ces objets respectifs.

Figure 57. Domaines de coopération



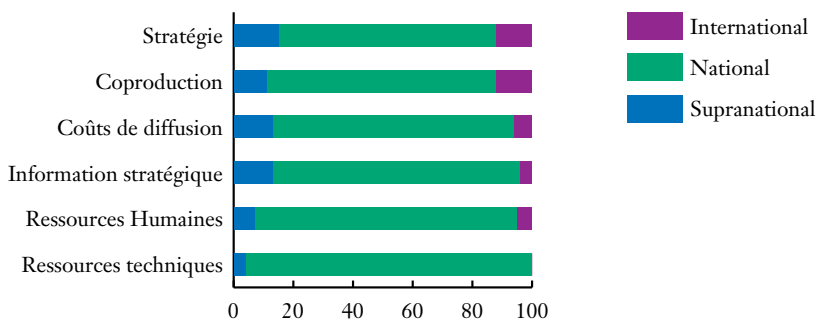
On remarque que les domaines de coopération les plus répandus sont assez différents. La coproduction d'une œuvre et l'accord de partage des coûts de diffusion sont de nature relativement ponctuelle, et très opérationnelle. Les partenaires choisissent un échange ciblé, en dehors duquel chacun conserve sa propre autonomie. Le troisième domaine souvent mentionné (24 % des réponses) est le partage d'informations stratégiques. Ceci concerne notamment les associations thématiques et nationales de festivals, au sein desquelles ces derniers accèdent à des données (études, statistiques) à des formations opérationnelles ou aux tendances qui affectent plus largement l'économie du secteur ou les politiques publiques. Nous y reviendrons plus loin.

La particularité de ces trois domaines à forte coopération, c'est qu'ils représentent un engagement limité pour le festival, soit dans le temps (diffusion, production) soit par l'activité (échange d'information). En revanche, ce sont les trois domaines qui impliqueraient davantage les festivals qui restent assez marginaux. Le partage d'emploi, de ressources techniques suppose en effet une relation assez intégrée entre les événements, et une excellente coordination des interventions, ce qui est rare. Le partage d'une stratégie commune est également très impliquant pour un festival, car cette stratégie peut conditionner une partie des choix les plus importants pour un événement. Et c'est sans doute là que se situe la limite de la capacité coopérative des festivals. Prenons l'exemple des stratégies de programmation dans les festivals de rock et pop. Le contexte actuel est, depuis quelques années, celui d'une inflation des coûts artistiques pour les grandes têtes d'affiche, pour un nombre croissant de festivals, en situation de plus en plus aiguë de concurrence. L'association De Concert s'est créée, en Europe, afin de partager des enjeux communs au sein des musiques actuelles, et notamment de se positionner face aux risques de commercialisation du secteur. Les festivals y échangent des informations,

développent une interconnaissance qui peut les amener à coproduire une œuvre, coordonner une diffusion. On pourrait imaginer qu'ils s'investissent là où, précisément, leur défi est le plus crucial : l'inflation des rémunérations artistiques les plus élevées. On pourrait imaginer qu'ils tentent de constituer une plateforme pour négocier collectivement les cachets des grandes affiches, et renverser ainsi le rapport de force avec les tourneurs et producteurs de groupes. Mais de l'aveu même de ses dirigeants, une telle plateforme serait considérée comme trop contraignante pour les festivals, qui restent des acteurs portant un projet singulier, même s'ils coopèrent entre eux. Le paradoxe des festivals, c'est que ce sont des *free riders coopératifs*. Coopératifs, certes. Mais *free riders* tout de même.

Dans tous les pays, la tendance est plutôt à la coopération entre opérateurs du même pays. Plus de 80 % se limitent à des partenariats nationaux. La définition d'une stratégie commune, dont nous avons vu qu'elle était rare, est plus internationale que les autres. Les coproductions sont également plus ouvertes que les autres domaines de coopération. De ce point de vue, il n'y a pas de véritable variation en fonction des pays ou des styles de musique.

Figure 58. Échelles spatiales des domaines de coopération



\* Continental = Europe, ou Amérique du Nord pour le Québec

La participation aux fédérations et associations de festivals est une pratique majoritaire des festivals. Le tiers seulement des événements n'est membre d'aucune fédération. Un autre tiers participe à une seule association, qui est souvent une fédération nationale, généraliste. On peut ici nommer la structure québécoise : *Festivals et Événements du Québec*, *France Festivals*, ou *Festival de Wallonie*, par exemple. Le plus souvent, ces associations ne sont pas de vraies généralistes en musique, mais ont une dominante au sein des musiques, comme *Festlásica* en Espagne, ou *Svenska Musikfestivaler* en Suède.

Figure 59. La participation à des associations de festivals

Festivals	Nombre d'affiliations				Total	Moyenne par festival	
	Aucune	Une	Deux	Trois			
Finlande	20	2	6	9	3	33	1.7
Flandre	18	1	12	4	1	23	1.3
France	92	16	47	20	9	114	1.2
Irlande	21	4	14	3	0	20	1.0
Norvège	10	0	1	6	3	22	2.2
Québec	43	12	7	10	14	69	1.6
Espagne	97	59	25	7	6	57	0.6
Suède	23	6	6	8	3	31	1.3
Suisse	7	1	2	4	0	10	1.4
FWB	52	33	16	3	0	22	0.4
Autre	7	0	3	4	0	11	1.6
<b>Total</b>	<b>390</b>	<b>134</b>	<b>139</b>	<b>78</b>	<b>39</b>		
<b>Total affiliations</b>						<b>412</b>	<b>1.1</b>

Pour les festivals adhérant à une ou deux autres fédérations supplémentaires, on rencontre alors une structure plus thématique, comme le *Réseau Européen des Musiques Anciennes* (REMA), ou bien une organisation à l'échelle internationale, comme l'*European Festival Association* ou l'*European Forum of Worldwide Festivals*. On trouve encore des festivals qui se rassemblent autour de causes spécifiques, comme la *Asociación Profesional de Festivales por la Diversidad*, en Espagne, ou De Concert pour le rock en Europe.

D'une manière générale, on constate que ce sont les pays dont les festivals disposent des ressources les plus élevées (Québec, Norvège, Finlande ou Suisse) qui ont les pratiques les plus intensives en matière de participation aux associations de festivals.

L'examen des différences entre styles de musique ne permet pas de faire des constats spectaculaires. Les plus coopératifs sont les festivals de jazz et blues, contrairement au rock et pop, dont 45 % n'ont aucune participation associative.

Pour le rock, c'est le cumul de trois facteurs. Le premier est d'ordre institutionnel : les fédérations sont mieux implantées et plus nombreuses dans les domaines des musiques traditionnelles et de la world music, du jazz et du classique, car elles sont en même temps en contact plus suivi avec les pouvoirs publics, qui les soutiennent davantage. La seconde explication est liée à l'âge des festivals. Pour faire partie d'un réseau d'organismes, il faut souvent avoir stabilisé un projet artistique et culturel sur une période assez longue. Or les festivals de rock sont parmi les

plus jeunes de l'échantillon. Leur associationnisme est donc en retrait, mais c'est, même pour eux, un phénomène croissant. Enfin, on remarquera que ces mêmes festivals, qui sont ici en retrait, sont plutôt en tête pour la pratique de la coopération entre événements. Sans doute est-ce aussi le signe d'un style coopératif plus occasionnel, d'une logique plus proche du « club » ponctuel que de la fédération stable.

Figure 60. Nombre d'affiliations et genres musicaux

Nombre d'affiliations	Aucune	Une	Deux	Trois	Total	Moyenne par festival
Classic	35	62	33	11	141	1.1
Jazz & Blues	20	11	15	7	53	1.2
Rock & Pop	46	32	19	7	104	0.9
World & Trad	25	30	6	11	72	1.0
Multi-style	8	6	3	3	20	1.0
<b>Total</b>	<b>134</b>	<b>142</b>	<b>78</b>	<b>41</b>	<b>390</b>	

On constate enfin que les regroupements constitués sur une base régionale restent très rares. On n'en trouve que 28 sur l'ensemble de l'échantillon. Cela pourrait surprendre, dans la mesure où, presque partout, le soutien public aux festivals est d'abord le fait des pouvoirs locaux et régionaux. Mais précisément, les centres décisionnels régionaux sont peut-être trop proches des opérateurs pour favoriser la coopération entre eux. Sur leurs territoires, ils restent plus des concurrents que des partenaires d'un même projet.

### *Le partenariat territorial*

Ce n'est pas parce que les festivals n'ont que rarement une pratique associative à l'échelle régionale qu'ils ne cultivent pas des relations avec les structures sociales, culturelles et éducatives locales. Nous avons demandé aux festivals s'ils coopéraient avec les cinq grands types d'organismes : lieux de spectacles, écoles de musiques, institutions éducatives, sociales, culturelles. Le résultat est très globalement majoritaire, mais assez contrasté entre styles de musique. Quelques constats peuvent également surprendre.

Figure 61. Coopération entre festivals et organismes socio-culturels locaux (%)

	Classic	Jazz-Blues	Multi-Style	Rock-Pop	World-Trad	Total
Institution culturelle	57	55	56	62	60	58
Lieu de spectacle	50	64	61	51	49	52
Institution éducative	54	49	61	31	41	45
École de musique	54	57	50	16	31	40
Organisation civique	31	30	22	37	29	32



Le volume de coopération territoriale offre un démenti à l'image pourtant souvent diffusée de festivals peu enracinés sur leurs territoires, par opposition aux structures permanentes. L'importance des coopérations que les événements nouent avec les acteurs sociaux, éducatifs et culturels locaux en est la preuve : les festivals sont, en majorité, devenus des acteurs territoriaux à leur manière. Mais chaque style présente ses tendances dominantes. Ainsi, les festivals de musique classique développent davantage leurs réseaux vers les structures éducatives généralistes et les écoles de musique. C'est assez logique, puisque celles-ci sont encore largement dominées par des apprentissages classiques, avec une ouverture au jazz. Ces institutions représentent souvent – du point de vue des opérateurs – le public de demain, ou un partenariat essentiel dans l'animation locale du festival. La situation du rock, de ce point de vue, est totalement inverse : ils se tournent beaucoup plus souvent vers les organisations civiques, dans les domaines de la santé, du secteur social, notamment. On les trouve aussi plus souvent en partenariat avec les institutions culturelles. Les festivals de world music et de musiques traditionnelles se situent à un niveau moyen sur tous les critères. Quant aux événements multi-style, c'est vers le secteur éducatif qu'ils coopèrent le plus.

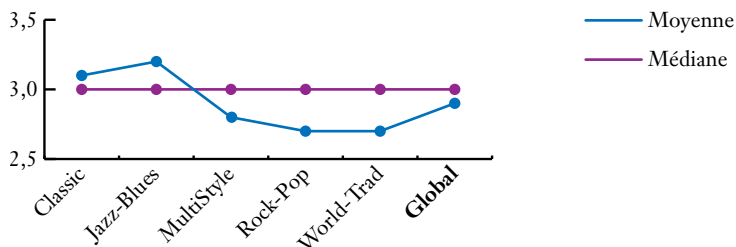
D'une manière générale, et sans surprise, ce sont les acteurs professionnels du secteur culturel – et du spectacle vivant en particulier – qui attirent le plus les coopérations festivalières. On peut le comprendre dans un système d'échange, où les lieux, équipements et partenaires permanents constituent des ressources qui peuvent être mises au service des festivals. La chose est déjà plus délicate en ce qui concerne les lieux d'enseignement musical. Ici, plusieurs exemples témoignent des difficultés particulières à attirer – paradoxalement – les apprentis musiciens et surtout leurs enseignants dans le projet de l'événement : susceptibilité d'egos qui s'affrontent sur le territoire ; jalousies dans les relations respectives avec les pouvoirs locaux, les artistes, etc. Telles sont les contraintes qualitatives qui pèsent sur les coopérations de certains festivals avec leurs interlocuteurs les plus « naturels » a priori.

Le secteur social est plus rarement invité dans les logiques coopératives des festivals. Pour ceux qui s'investissent dans ce secteur, c'est la perspective de renouvellement des publics qui est visée, ainsi qu'un nouveau moyen de démocratisation.

Enfin, Si l'on regroupe l'ensemble des coopérations possibles des festivals (entre eux et avec les différentes possibilités avec les acteurs territoriaux), on peut constater que la moyenne coopérative (le nombre moyen de participation à des coopérations) est assez proche d'un style musical à l'autre. Le jazz et le classique viennent en tête, en fonction de toutes les leçons que nous venons d'apprendre sur les logiques institutionnelles, territoriales et d'ancienneté. Mais les autres styles, certes en retrait, n'en ont pas moins développé ces tendances. Le modèle

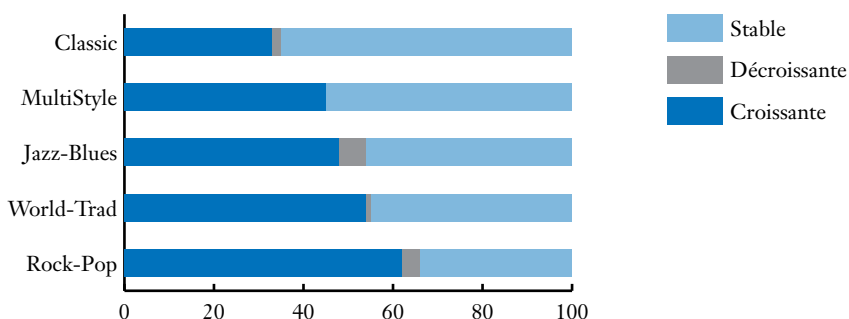
du festival individuel et « off shore » vis-à-vis de son lieu n'a certes pas totalement disparu. Mais il n'est plus dans la tendance majoritaire.

Figure 62. Nombre moyen de liens de coopération et genres musicaux



Et d'ailleurs, lorsque nous interrogeons les festivals sur ces logiques coopératives, afin de savoir si elles sont plutôt stables, croissantes ou en déclin, la stabilité vaut pour autant que la croissance. Ce qui n'arrive presque jamais, en revanche, c'est le constat d'un déclin de ces stratégies coopératives.

Figure 63. La coopération comme tendance croissante



Dans ce tableau ci-dessus, on peut constater que ce sont précisément les genres légèrement en retrait sur la coopération qui sont les plus convaincus d'une tendance croissante à l'avenir.

La perspective est donc celle de l'extension et de la banalisation de la coopération de la part de tous les types de musique, à toutes les échelles de coopération possible. Cela étant, d'importantes barrières semblent toujours bien présentes : tous les acteurs des territoires ne sont pas considérés de façon équivalente comme des interlocuteurs pertinents par les festivals ; et le cadre national continue de jouer un rôle clef pour les partenariats territoriaux, bien sûr, mais aussi pour les pratiques fédératives. Nous allons maintenant voir que ce même regard sensible aux dynamiques mais aussi aux contraintes et limites est valable pour l'analyse des stratégies de communication des festivals.

## CHAPITRE 7. LES STRATÉGIES DE COMMUNICATION

Le succès d'un festival dépend de sa capacité à se faire connaître, à maintenir son image de marque et à faire partager sa programmation à un public potentiel. La concentration temporelle de l'événement permet un plus grand impact médiatique, mais rend du même coup plus difficile le maintien de cette image tout au long de l'année. Le genre musical dominant, ainsi que le type de public et la localisation géographique d'un festival conditionnent les stratégies et le style de communication choisis. Comment susciter un niveau suffisant d'enthousiasme et d'empathie pour que plusieurs milliers de spectateurs décident de dépenser leur temps et leur argent pour assister à un festival ? La croissance continue du nombre d'événements avive la concurrence entre eux pour attirer un public chaque fois plus exigeant. Il ne s'agit donc pas seulement de planifier la meilleure sélection possible d'artistes, mais aussi de pouvoir communiquer le plus efficacement possible.

Les stratégies de communication évoluent rapidement et il est nécessaire de savoir combiner un budget serré avec une présence constante et innovatrice. Pour conquérir de nouveaux publics tout en fidélisant ceux qui existent déjà, les équipes doivent réinventer et combiner les différentes technologies et les outils qui sont à leur portée. Les technologies de la communication numérique ont transformé les stratégies de diffusion culturelle, et en particulier celles des festivals. Cependant, les différents types de publics ainsi que le secteur de référence du festival déterminent les utilisations de ces technologies. Dans les événements plus classiques, avec un public plus âgé, l'utilisation des réseaux sociaux (notamment Facebook™) est beaucoup moins importante que pour les festivals de musiques actuelles qui ont un public beaucoup plus jeune.

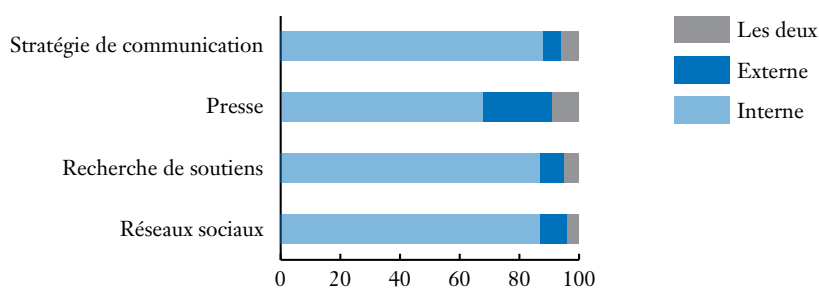
Le volume et la structure des dépenses en communication ont considérablement évolué ces dernières années. D'une part, les dépenses d'affichage et de courrier postal ont décliné, mais pas disparu. D'un autre côté, les réseaux sociaux sont devenus indispensables, mais nécessitent d'une activité permanente, tout au long de l'année. Maintenir un flux constant de communication, – même s'il est bien dosé – implique de disposer d'une équipe capable de sélectionner l'information et les formats correspondants à chaque période : non seulement au fur et à mesure que l'événement approche mais aussi pendant le festival et aussi juste après son achèvement. Il est indispensable de bien connaître son audience afin d'ajuster le type d'information, le mode de transmission et d'interaction avec le public. Celle-ci ne se fait plus seulement, comme auparavant, de façon empirique à la sortie des concerts, mais surtout par le déploiement d'outils spécifiques de gestion de clientèle. En tout cas, il est intéressant de constater que les dépenses en communication se maintiennent de façon pratiquement constante autour de 12 % du total du budget

du festival, indépendamment du chiffre d'affaires ou du volume d'audience de ce dernier.

Dans ce contexte, il s'agit ici de connaître la façon dont les différents festivals définissent leurs stratégies de communication, les ressources qu'ils y affectent, l'usage qu'ils ont des médias nationaux ou internationaux, les journalistes accrédités qu'ils accueillent, leurs pratiques en matière de diffusion de leur programmation, ou de mise en vente leurs billets, entre autres questions.

Une question aussi fondamentale que la stratégie de communication est presque toujours prise en charge par l'organisation elle-même, quel que soit le style ou la taille de l'événement. Elle est très rarement externalisée. De même, la recherche de sponsors et l'activité des réseaux sociaux sont principalement assurées par l'équipe de gestion en interne, avec une très forte implication de la direction et un très faible recours à des prestataires extérieurs. C'est ce qui explique la présence d'au moins une personne en charge du département de communication, avec une moyenne de 3 professionnels de la communication au sein de la structure.

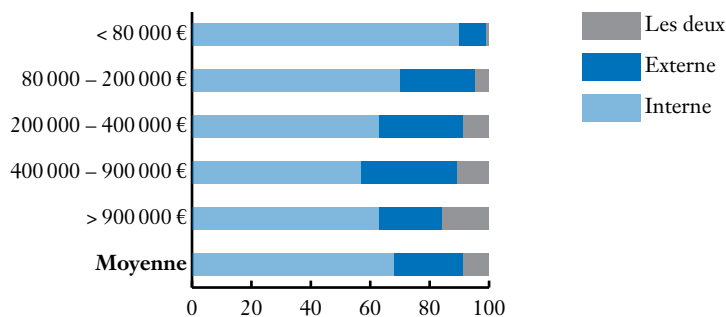
Figure 64. Gestion interne/externe des tâches de communication



Seules les relations avec la presse ont tendance à être externalisées, mais toujours dans des proportions relativement faibles. Deux raisons peuvent expliquer une plus grande utilisation de telles ressources externes : une meilleure connaissance des moyens de communication de la part des professionnels et entreprises spécialisées, et les besoins de renfort. Dans les organisations qui disposent de plus ressources financières, se combinent un bureau de presse spécifique et le recrutement d'équipes externes. Dans les festivals qui ont un budget entre 400 000 et 900 000 euros, l'externalisation de la totalité de l'activité de la presse atteint 32 % des festivals. C'est un pourcentage proche de celui des événements à budget moyen (entre 200 000 et 400 000 euros). En revanche, les petits festivals ne peuvent se permettre de payer cette fonction externe, et la personne qui est chargée

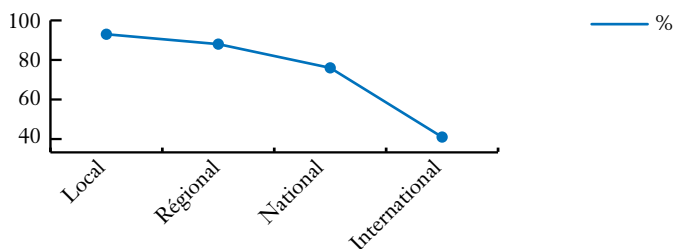
de la conception et la coordination de la stratégie de communication est aussi responsable des relations médias.

Figure 65. Gestion interne/externe des relations avec la presse



Les médias de référence pour la diffusion de la marque du festival et sa programmation sont dans presque tous les cas ceux de niveau local et régional, en cohérence avec nos constats sur la provenance des publics. Seuls 7 % des festivals analysés, en particulier ceux qui ont des programmes très particuliers ou pour des publics très spécifiques – les tribus urbaines transnationales ou les audiences très touristiques – n’envisagent pas les médias locaux dans leurs stratégies. Mais à l’inverse, seuls 6 % des festivals se font connaître exclusivement par les médias locaux.

Figure 66. Rayonnement territorial des médias de référence



La plus grande ou moins grande présence dans les médias nationaux ne dépend pas seulement de l’intérêt national d’un festival, mais aussi de l’emplacement de l’événement, près des grandes métropoles (zone d’influence des grands médias nationaux). D’un autre côté, le terme « régional » a des connotations différentes selon la taille et l’homogénéité culturelle du pays. En effet, dans certains cas, il s’agit de très petits territoires, comme par exemple dans les pays scandinaves. Dans d’autres cas, nous trouvons des extensions géographiques et démographiques beaucoup plus importantes qui constituent des systèmes culturels presque indépendants : c’est par exemple le cas du Québec vis-à-vis de l’ensemble

du Canada, des communautés linguistiques en Belgique, ou de certaines communautés autonomes dans le cas espagnol. La notion de « média régional » n'a alors pas le même sens.

Il convient de noter que la motivation de diffuser dans un grand média – national ou international – peut avoir plusieurs sources : le besoin de renforcer l'image de marque (parfois seulement aux yeux des mécènes – publics ou privées – et des critiques spécialisés) mais aussi la volonté d'élargir l'audience au niveau géographique, la première raison étant souvent la plus fréquente. Dans beaucoup de situations, le concept de communication internationale se limite à la diffusion dans des magazines spécialisés, en termes de musique ou de tendance. Mais le fait que 41 % des festivals se déclarent actifs dans la presse internationale est le reflet de la volonté de transcender les frontières nationales, et ce quel que soit le volume d'audiences étrangères réellement attirées. Bien évidemment, plus le budget et le volume d'audience sont élevés, plus l'impact national et international est important. Les données obtenues sont particulièrement pertinentes à cet égard : alors que les plus petits festivals sont 47 % à agir dans la presse nationale et 22 % seulement dans l'internationale, ceux dont le budget dépasse 900 000 € y agissent respectivement à 95 % et 67 %.

Figure 67. Rayonnement territorial des médias et budget du festival

	Régional	National	International
< 80 000 €	78 %	47 %	22 %
80 000 – 200 000 €	85 %	70 %	24 %
200 000 – 400 000 €	89 %	77 %	37 %
400 000 – 900 000 €	97 %	90 %	52 %
> 900 000 €	95 %	95 %	67 %
<b>Total</b>	<b>88 %</b>	<b>76 %</b>	<b>41 %</b>

La communication internationale emprunte à différents instruments. La simple publication du site web dans une langue étrangère, que pratiquent 71 % des festivals, ne permet pas nécessairement de communiquer avec le public ou professionnels du monde entier. 64 % des événements disent avoir une communication internationale. Dans 53 % des cas, il s'agit d'actions précises de communication avec la presse étrangère, en général spécialisée. D'autre part, 42 % des festivals affirment faire des annonces publicitaires dans des médias étrangers, et 14 % organisent des présentations publiques ou des conférences de presse au-delà du territoire national. Il n'y a pas d'énormes différences selon le style musical dominant, mais les festivals qui ont une plus grande audience et un budget plus élevé ont, logiquement, une présence

beaucoup plus active dans les médias internationaux. Ainsi, plus de la moitié des festivals de plus de 20 000 spectateurs investissent dans les médias internationaux, alors que ce pourcentage se réduit à 40 % pour les événements qui ont moins d'audience.

Figure 68. Outils de communication internationale et volumes d'audience

Spectateurs	Publicité dans les médias étrangers	Présentation ou conférence de presse à l'étranger
< 2 999	29 %	6 %
3 000 – 5 999	39 %	16 %
6 000 – 19 999	35 %	2 %
20 000 – 79 999	63 %	23 %
> 80 000	50 %	17 %
<b>Total</b>	<b>42 %</b>	<b>14 %</b>

Un autre moyen de communication passe par l'accréditation de journalistes invités par le festival. La moyenne se situe à 56 journalistes, avec une médiane de seulement 13, ce qui décrit bien la variété considérable de situations entre événements. 28 % d'entre eux ne parviennent à attirer qu'un minimum de cinq journalistes, tandis que les grands festivals, par leur taille et leur réputation, comme le Osheaga festival Musique et Arts, le Festival International Nuits d'Afrique ou Les Nuits de Fourvière atteignent les 500 journalistes accrédités. Seuls quelques méga-festivals, comme le Primavera Sound, surpassent encore ce niveau.

Dans ce domaine, les différences sont à la fois fonction du style de musique dominant, du pays, et aussi du nombre de spectateurs et du budget du festival. Les événements de musique classique ont en moyenne 17 journalistes accrédités. Cette moyenne est notamment due au fait que 20 % d'entre eux ne parviennent à attirer aucun journaliste. La médiane est même de 6,5 journalistes. À l'autre extrême nous trouvons les festivals Rock & Pop avec une moyenne de 121 journalistes. Quoi qu'il en soit, derrière ces données il existe une grande variété de configurations, comme nous pouvons le constater en observant l'écart spectaculaire entre la moyenne et la médiane. D'autre part et comme on pouvait le prévoir, la quantité de journalistes accrédités est proportionnelle aux ressources dont le festival dispose et au volume de son audience. Pour les festivals qui ont un budget supérieur à 900 000 €, le chiffre s'élève à 187 professionnels de la communication avec une médiane de 100. Pour les audiences supérieures à 80 000 spectateurs, la moyenne atteint 239 journalistes.

Enfin, la prévalence des grands festivals du Québec explique non seulement une moyenne de 77 journalistes, mais aussi la médiane de 16,5. De son côté, la moins

grande proportion en Suède répond aux caractéristiques du système médias suédois et au type de festivals de l'échantillon suédois, avec une plus grande présence de manifestations axées sur la musique classique et la moindre représentation de Rock-Pop. Il ne faut donc pas sur-interpréter les différences nationales qui apparaissent ici.

Figure 69. Nombre moyen et médian de journalistes accrédités, genres musicaux, pays et budget

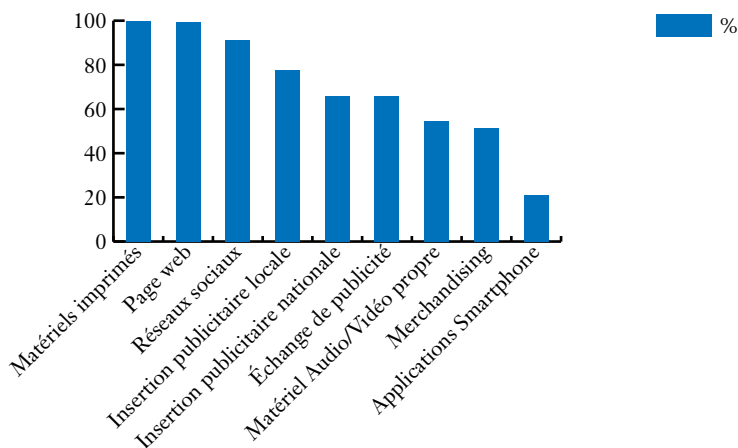
	Moyenne	Médiane
<b>Classic</b>	17	6,5
<b>Jazz &amp; Blues</b>	40	12
<b>MultiStyle</b>	37	20
<b>Rock &amp; Pop</b>	121	34
<b>World &amp; Trad</b>	45	15
<b>&lt; 80 000 €</b>	7	3,5
<b>80 000 – 200 000 €</b>	14	10
<b>200 000 – 400 000 €</b>	19	10
<b>400 000 – 900 000 €</b>	34	18
<b>&gt; 900 000 €</b>	187	100
<b>France</b>	51	12
<b>Espagne</b>	55	10
<b>FWB</b>	53	11
<b>Québec</b>	77	16,5
<b>Suède</b>	34	5
<b>&lt; 2 999 spectateurs</b>	11	5
<b>3 000 – 5 999 spectateurs</b>	18	10
<b>6 000 – 19 999 spectateurs</b>	34	20
<b>20 000 – 79 999 spectateurs</b>	108	50
<b>&gt;80 000 spectateurs</b>	239	122
<b>Total</b>	<b>56</b>	<b>13</b>

Pour attirer l'attention de l'auditoire, les festivals ont recours à toutes sortes d'outils de communication, depuis les matériaux imprimés (affiches, brochures, dépliants, prospectus ou banderoles) ou de la publicité dans les médias, jusqu'à l'utilisation des médias numériques. Pratiquement tous les festivals impriment du matériel publicitaire, disposent d'un site web et utilisent les réseaux sociaux. Plus des deux tiers s'annoncent dans les médias locaux ou nationaux et échangent des billets et autres services avec les médias. La moitié des festivals étudiés éditent eux-mêmes leurs matériels audio ou vidéo, et offrent des produits de



merchandising (tee-shirts, casquettes, pins, etc.). En revanche, seulement 21 % d'entre eux ont développé des applications pour smartphone pour faire connaître leur programmation et s'approcher du public par le biais du téléphone ou des tablettes numériques.

Figure 70. Outils de communication externe



L'utilisation plus limitée des trois derniers instruments permet d'analyser les différences en fonction du genre artistique, de l'âge et de la taille de l'auditoire ou de l'enveloppe budgétaire. Comme attendu, les festivals les plus actifs dans le domaine du merchandising, la production de matériel audio ou vidéo ou le développement d'applications pour Smartphone sont les festivals de Rock & Pop, qui comptent un important contingent de publics de moins de 25 ans. À l'autre extrême, les festivals de musique classique (principalement dominés par un public plus âgé), se situent 30 % en dessous du pourcentage du Rock & Pop dans le développement d'applications pour smartphones ou de leur propre production audiovisuelle. En outre, 15 % des festivals classiques ne disposent même pas d'un compte sur les réseaux sociaux.

Une bonne façon de se rendre compte des caractéristiques de la politique de communication d'un festival est d'analyser leur site web. D'emblée, le fait de disposer d'un domaine propre est une condition indispensable pour être en mesure de développer l'image et l'accès aux services tout au long de l'année. 11 % des festivals analysés ne disposent pas de site web propre. Cela peut être dû au fait que l'institution dont ils dépendent (administration publique ou entreprise) les oblige à faire partie d'un site web institutionnel plus large. Il en découle une perte d'autonomie et de capacité de fournir des services spécifiques, et parfois d'être seulement visible pendant une courte période de l'année. L'absence de site propre peut être également due au fait que les festivals en question n'attachent

pas encore d'importance à leur présence dans le monde virtuel – une situation désormais exceptionnelle, propre à de très petits festivals, à l'audience très réduite et exclusivement locale.

Figure 71. Nouveaux outils de communication et types de festival

	Réseaux sociaux	Applications Smartphone	Matériel Audio/Vidéo propre	Merchan-dising
Classic	85 %	8 %	44 %	60 %
Jazz & Blues	91 %	21 %	45 %	74 %
MultiStyle	83 %	33 %	50 %	50 %
Rock & Pop	100 %	38 %	73 %	74 %
World & Trad	94 %	20 %	57 %	63 %
< 80 000 €	88 %	6 %	38 %	29 %
80 000 – 200 000 €	88 %	3 %	44 %	41 %
200 000 – 400 000 €	86 %	19 %	51 %	55 %
400 000 – 900 000 €	97 %	26 %	60 %	54 %
> 900 000 €	99 %	48 %	73 %	75 %
< 2 999 spectateurs	84 %	4 %	45 %	40 %
3 000 – 5 999 spectateurs	89 %	19 %	41 %	43 %
6 000 – 19 999 spectateurs	94 %	16 %	62 %	56 %
20 000 – 79 999 spectateurs	100 %	41 %	65 %	65 %
> 80 000 spectateurs	97 %	55 %	79 %	76 %
< 25 ans	98 %	41 %	76 %	69 %
26 – 40 ans	96 %	28 %	65 %	49 %
41 – 60 ans	88 %	11 %	44 %	47 %
> 60 ans	87 %	3 %	33 %	40 %
<b>Total</b>	<b>91 %</b>	<b>21 %</b>	<b>55 %</b>	<b>51 %</b>

Quel que soit le domaine, la gamme de formats, de contenus et de services accessibles varie autant que l'esthétique du site. Alors que certains l'utilisent presque exclusivement pour diffuser leurs programmes, d'autres y projettent des intentions de programmation, dialoguent avec les utilisateurs et facilitent l'accès à d'autres services touristiques, ou à des informations pratiques et culturelles de la région. Par exemple, 37 % des événements analysés intègrent des liens avec d'autres festivals sur leur site.

Un premier niveau de sophistication technique consiste à faciliter la réservation des billets et l'achat en ligne, soit à travers des mécanismes propres, ou bien des

services externes de billetterie. 67 % des sites de festivals permettent cet accès, mais la réalité est très variée. Alors que seuls 28 % des festivals au budget inférieur à 80 000 € offrent ce service, c'est le cas de la quasi-totalité de ceux qui ont un budget supérieur à 400 000 €. La situation est en quelque sorte plus homogène pour ce qui concerne le genre musical ou l'âge de l'audience du festival (curieusement, ce service atteint 86 % dans les festivals qui ont une audience de plus de 60 ans), alors qu'on aurait pu s'attendre à une plus grande importance de ces billetteries par internet pour les festivals dont les audiences sont plus jeunes. On peut y voir une nouvelle preuve des mutations très rapides qui affectent ce secteur de la communication et des capacités d'adaptation des festivals, quel que soit leurs orientations artistiques ou générationnelles.

Figure 72. Services web, genre, budget, et type d'audience

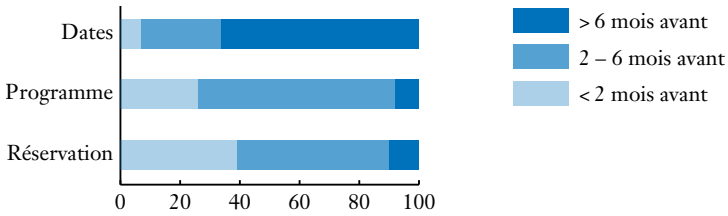
	Incorporation de flux RSS	Ouverture aux commentaires d'utilisateurs	Liens avec la billetterie
Classic	14 %	21 %	65 %
Jazz & Blues	31 %	27 %	62 %
MultiStyle	28 %	33 %	72 %
Rock & Pop	38 %	39 %	73 %
World & Trad	21 %	41 %	61 %
< 80 000 €	11 %	25 %	28 %
80 000 – 200 000 €	16 %	23 %	59 %
200 000 – 400 000 €	27 %	31 %	70 %
400 000 – 900 000 €	26 %	32 %	87 %
> 900 000 €	43 %	43 %	89 %
< 2 999 spectateurs	13 %	27 %	50 %
3 000 – 5 999 spectateurs	24 %	27 %	63 %
6 000 – 19 999 spectateurs	25 %	27 %	79 %
20 000 – 79 999 spectateurs	33 %	44 %	82 %
> 80 000 spectateurs	50 %	36 %	82 %
< 25 ans	30 %	41 %	76 %
26 – 40 ans	35 %	40 %	66 %
41 – 60 ans	17 %	24 %	61 %
> 60 ans	21 %	17 %	86 %
<b>Total</b>	<b>25 %</b>	<b>31 %</b>	<b>67 %</b>

Les différences persistent sur d'autres plans. En règle générale, plus la qualité du site s'intensifie, plus les services qu'il offre sont nombreux. Par

exemple, un quart des sites incorporent un service RSS qui permet de recevoir automatiquement l'information choisie par l'utilisateur. En réalité, la plupart des sites des petits festivals, soit par volume d'audience ou de budget, ne disposent pas de ces services. Et sur ce plan, l'offre est beaucoup plus intense dans les festivals Rock-Pop (38 %), dont les publics sont des utilisateurs quotidiens de ces technologies, alors qu'elle ne touche que 14 % des festivals classiques. Un autre service disponible dans près d'un tiers des festivals est la possibilité d'interaction avec les utilisateurs avec des questions ou des domaines ouverts à la discussion. S'illustre ici une autre forme de communication, plus interactive, parfois plus critique aussi, avec les publics. Les festivals qui sont les plus ouverts à ces outils sont ceux de World & Trad, ceux qui disposent de budget élevé ou dont l'audience est majoritairement jeune. Dans ce cas, comme dans tant d'autres semblables, les univers classiques montrent un intérêt plus faible pour l'interaction numérique avec leurs publics.

Dans la communication festivalière, l'annonce de la programmation est devenue un domaine stratégique. Le choix du moment où s'annonce la prochaine édition du festival, où se fait la diffusion du programme et où l'on peut réserver les billets, est hautement significatif de la typologie et des stratégies de communication de l'événement. Pourquoi certains festivals ayant déjà bouclé leur programmation ne la font-ils connaître entièrement qu'au dernier moment, et parfois même après l'ouverture des guichets ? Il est évident que tout le monde ne peut pas se permettre le luxe de vendre des billets sans dévoiler le détail de la programmation. Il entre dans cette stratégie l'enjeu de confiance entre les publics (et notamment les plus fidèles) et les programmeurs. Divers facteurs entrent en ligne de compte. D'une part, il s'agit de moduler le facteur surprise pour obtenir un plus grand impact médiatique et susciter l'enthousiasme. La stratégie de communication peut jouer avec une certaine gestion de l'information et des attentes du public. Par exemple, les grands festivals prestigieux tels que Primavera Sound, mettent à la vente les billets de l'édition suivante juste après la fermeture de l'édition en cours, bien avant d'en connaître la programmation. D'autres festivals procèdent par dévoilements successifs des affiches artistiques dans le but de maintenir un certain suspense, d'animer leurs propres sites et milieux de fidèles, et créer l'événement dans la presse afin de favoriser la vente de billets. Toutefois ces possibilités sont beaucoup plus ouvertes dans les festivals intensifs de très courte durée, où la vente de billets par concert est remplacée par la commercialisation de forfaits journaliers ou pour l'ensemble du festival. Au-delà de la stratégie de chaque festival, on constate que les deux tiers des événements révèlent les dates au moins six mois à l'avance. Ce n'est pas le cas du programme, ni de l'ouverture des réservations, qui sont révélés plus tard.

Figure 73. Moment où sont disponibles les dates, programmes, et la réservation des billets



En général, plus le budget d'un événement est élevé, plus grande est la période d'anticipation pour la planification de l'audience potentielle des concerts. Ici, le facteur de l'envergure et le facteur national, tous deux imbriqués, donnent lieu à de grandes différences de comportement. Les festivals qui ont une plus grande taille ont l'habitude d'annoncer leurs dates et leur programmation et permettent la réservation des billets avec beaucoup plus de temps à l'avance que les petits festivals. Ils ne prennent pas de risques inutiles pour organiser l'événement, ce qui facilite également son organisation.

Mais la variable culturelle est en elle-même importante. Les festivals situés dans des pays de culture et climat méditerranéens – illustrés dans le cas espagnol dans cette recherche – ont l'habitude d'une diffusion plus tardive de leur programmation que dans les latitudes plus septentrionales. 40 % des festivals espagnols (contre 18 % des français) annoncent ainsi leur programmation avec moins de deux mois d'avance, et 61 % ne peuvent offrir la possibilité de réserver les billets avant cette date (face au 33 % des français). La plus grande proportion de petits événements de type local parmi les festivals espagnols ne justifie que de manière partielle ce comportement, car à dimension égale, le comportement des audiences et des organisateurs méridionaux est nettement différent.

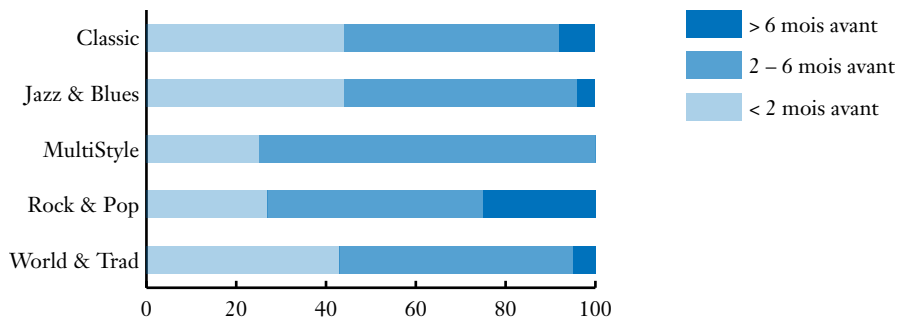
Figure 74. Diffusion du programme et ouverture des réservations par pays

	< 2 mois avant		2 - 6 mois avant		> 6 mois avant	
	Programme	Réserveation	Programme	Réserveation	Programme	Réserveation
<b>France</b>	18 %	33 %	78 %	59 %	4 %	8 %
<b>Espagne</b>	40 %	61 %	54 %	32 %	5 %	7 %
<b>FWB</b>	27 %	36 %	65 %	53 %	8 %	11 %
<b>Québec</b>	35 %	42 %	56 %	50 %	9 %	8 %
<b>Suède</b>	26 %	35 %	65 %	48 %	9 %	17 %

Les différences induites par le genre artistique sont beaucoup plus limitées que celles dues à la nationalité. Dans tous les cas, les festivals qui font connaître leur programmation le plus tôt sont ceux du Rock & Pop, alors que la proportion des

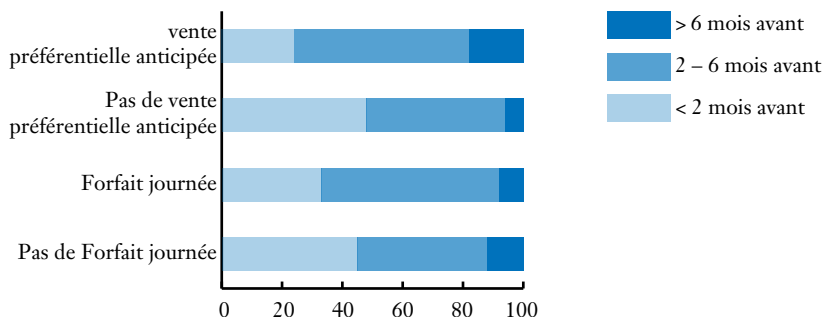
festivals classiques, de Jazz & Blues ou de World-Trad se comportent de manière très homogène.

Figure 75. Diffusion des programmes et genres musicaux



On remarquera enfin la corrélation élevée entre l'existence d'une réduction pour l'achat de billets ou de forfaits à l'avance, et la date à partir de laquelle il est possible d'effectuer une réservation ou d'acheter les billets. De manière similaire, les festivals qui pratiquent le forfait à la journée commencent leur période de réservation et de vente plus tôt que le reste des événements.

Figure 76. Période de vente des tickets, de vente préférentielle anticipée & forfait journée



Les politiques de communication varient donc selon les festivals, mais présentent certaines tendances homogènes. Les événements qui disposent d'une plus grande audience et enveloppe budgétaire, bien qu'ils destinent la même part que les autres à de leur budget de communication, peuvent développer des stratégies plus diversifiées et complexes, car les coûts qu'elles induisent bénéficient d'économies d'échelles plus importantes.

Comme pour beaucoup d'autres aspects étudiés, les festivals de Rock-Pop se différencient de ceux de musique classique par une utilisation plus intense des différents outils disponibles, et en particulier des technologies de pointe, à l'exception de la réservation et de la vente anticipée des billets. La variable de l'âge,

qui est en étroite relation avec le genre musical dominant, joue un rôle important dans le recours à certains outils de diffusion et d'interaction avec l'audience. En somme, le succès d'un festival dépend en grande partie de la capacité de ses organisateurs à faire parvenir un message approprié à son public, conforter le prestige de la marque et adapter ses relations avec le milieu professionnel et les audiences tout au long de l'année. Les mutations qui affectent ce secteur, sans pour autant démultiplier les coûts, sont à la fois l'extension des activités dans le temps et l'individualisation de la communication, tous deux rendus possibles par les innovations numériques.

## CHAPITRE 8.

### LES RESSOURCES HUMAINES DES FESTIVALS

La gestion des ressources humaines est essentielle dans toute institution ou projet culturel, surtout lorsque la plupart des collaborateurs qui y travaillent ne s'impliquent que dans la phase finale, soit quelques semaines avant ou seulement pendant quelques jours. Quelle est la raison pour laquelle la plupart des collaborateurs clés reviennent année après année et pourquoi s'y impliquent-ils si activement ? Est-ce seulement la magie de la fête et la séduction de l'équipe de direction ? Le fait qu'il n'existe guère de possibilité d'une formation préalable du personnel, et qu'il est très difficile de revenir au dernier moment sur une erreur d'embauche pose de façon spécifique la question des risques encourus par les équipes, et celle de la manière dont elles s'assurent de la qualité des recrutements.

Il y a probablement autant de réponses à ces questions que de types de festival. Il est très différent d'organiser un événement intensif de trois jours sous les auspices d'une entreprise à but lucratif, et de mettre en place un événement participatif avec le soutien d'un grand nombre de bénévoles qui se développe sur une plage de programmation plus extensive.

Le nombre de personnes qui travaillent dans l'organisation d'un festival peut être très élevé. Dans des cas exceptionnels, on peut même dépasser les 2000 collaborateurs. C'est le cas, par exemple, du Primavera Sound, du Sweden Rock, du festival Esperanzah ou encore du Dour Festival en Fédération Wallonie-Bruxelles). Cependant, l'examen général des données donne une moyenne de 180 personnes et une médiane de 51. Cela signifie qu'en dehors de très grandes structures, c'est plutôt autour d'une cinquantaine d'employés que se situe le standard le plus répandu pour mettre en œuvre un projet. Mais au-delà de l'envergure de l'événement et de son style musical (deux caractéristiques essentielles pour la compréhension des ressources humaines utilisées), il faut – pour interpréter correctement les chiffres – considérer le volume total de bénévoles. En effet, c'est un facteur à la fois majeur et qui varie beaucoup selon le pays et le moment de l'année où se déroule l'événement.

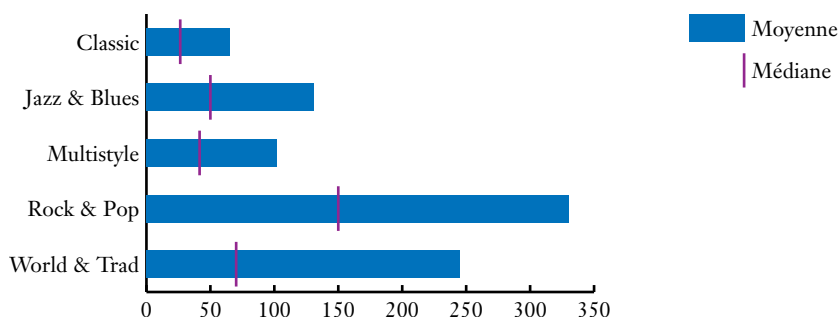
Bien évidemment, le nombre de professionnels qui travaillent à la production d'un événement est proportionnel à la taille de celui-ci. Cela se mesure en termes de budget et de nombre de spectateurs. Ainsi, les festivals de moins de 3 000 entrées comptent en moyenne 45 collaborateurs, alors que ceux de plus de 80 000 spectateurs en ont 466. Avec un budget inférieur à 80 000 euros, un festival emploie 35 personnes, tandis que ceux qui ont un budget supérieur à 900 000 euros se situent à 500 personnes, en moyenne.

Le style musical est également décisif. Il existe une forte corrélation entre le nombre des collaborateurs et le style musical dominant de l'événement. Alors



que la musique classique se situe à une moyenne de 65 personnes, les événements de type World-Trad atteignent 245 personnes et ceux de Rock & Pop 330. Au sein de chacun de ces groupes, il y a cependant une grande dispersion, et l'on observe que la médiane se situe pour presque tous les genres à moins de la moitié de la moyenne. Cela veut dire que dans chaque genre, un petit nombre de gros événements oriente, un peu artificiellement, la moyenne vers le haut. La médiane, elle, correspond à un niveau plus « standard » partagé par un grand nombre de festivals.

Figure 77. Nombre moyen de collaborateurs et genres musicaux



Les festivals estivaux, au sens littéral de l'été, mais incluant les mois de juin et septembre, recourent à une proportion significativement plus élevée de ressources humaines. Alors que pour les festivals d'hiver, la moyenne est de 110 personnes, ceux d'été dépassent deux cents. Cette relation ne s'explique ni par l'envergure ni par le genre musical du festival. Il n'existe pas de corrélation significative entre ces variables et la saison de l'événement. La vraie raison réside dans la plus grande participation des bénévoles en été.

Par contre, la durée du festival n'implique pas nécessairement un personnel plus nombreux dans l'organisation. Cela est d'autant plus logique que l'on sait que les festivals Rock & Pop ont tendance à concentrer leur offre dans un nombre assez limité de jours, alors que les événements classiques s'étendent souvent largement plus dans le calendrier, bien qu'avec un volume d'activité quotidienne bien plus limité (souvent un seul concert par jour d'activité).

Une grande majorité du personnel ne participe à l'organisation que pendant la durée de l'événement. De manière générale, sur 180 collaborateurs qui participent, en moyenne à la mise en œuvre d'un festival, seuls 31 (17 %) commencent à travailler avant le début de l'événement; et 16 d'entre eux s'y impliquent seulement pendant le mois précédant l'inauguration. En réalité, seules 5 personnes (3 % du total) constituent le cœur même du personnel permanent, à l'année. Encore convient-il d'ajouter qu'ils n'y travaillent pas toujours à temps plein, dans

la mesure où nous considérons ici les personnes, et non les équivalents temps plein. Or, dans la période creuse de l'année, l'activité des équipes permanentes est, elle aussi, réduite, même lorsque le festival prend en charge d'autres actions au-delà des dates, ainsi qu'on l'a observé dans le chapitre concernant les activités festivières. Nous nous trouvons donc devant un emploi structurellement intermittent et saisonnier, pour lequel l'organisation n'est en mesure de garantir un travail continu qu'à un nombre très réduit de professionnels. Malgré cela, de nombreux festivals parviennent à ce que beaucoup de leurs collaborateurs reviennent travailler année après année. Ceci est lié à l'enthousiasme et l'implication de ces mêmes personnes pour des organisations qui mobilisent certes des qualifications professionnelles, mais aussi à un projet, des valeurs, des goûts qui vont bien au-delà de l'entreprise au sein d'un marché. C'est également le fruit d'un travail de fidélisation et d'empathie que la direction établit avec beaucoup d'entre eux, en particulier avec ceux qui développent des fonctions clés. On doit ici distinguer la problématique des secteurs de la sécurité ou du nettoyage, et celui de la prise en charge des artistes ou des problèmes techniques.

Figure 78. Les étapes d'embauche des collaborateurs d'un festival

	Nombre	Cumulé	% Δ
<b>Travaillent toute l'année</b>	5,4	5,4	
<b>Travaillent entre 5 et 10 mois avant</b>	3,1	8,5	<b>57 %</b>
<b>Travaillent entre 1 et 4 mois avant</b>	6	15	<b>71 %</b>
<b>Travaillent le mois d'avant the festival</b>	16	31	<b>110 %</b>
<b>Travaillent seulement pendant le festival</b>	150	180	<b>490 %</b>

Pour un festival, il est fondamental de fidéliser les collaborateurs les plus directs et les plus stratégiques. Il est en effet risqué de confier les tâches principales à des personnes qui auraient des connaissances ou une expérience limitée quant au lieu ou à des méthodes de travail qui sont souvent construits de façon empirique, et restent assez spécifiques à chaque festival. L'immédiateté de l'événement autorise rarement la période de formation préalable, ni le remplacement facile d'un personnel qui se révélerait inadapté à la tâche. Pendant le festival, chaque collaborateur doit être en mesure de pouvoir agir avec un degré élevé d'autonomie et pouvoir ainsi répondre à n'importe quelle circonstance sans avoir à recourir au consentement de responsables eux-mêmes sous la pression d'autres tâches. Il ne s'agit donc pas seulement de disposer d'une planification bien définie de toutes ces tâches et des réponses pertinentes en cas de crise. Il convient aussi de choisir le personnel de telle façon qu'il soit capable d'une assez grande autonomie.

Il est, en ce sens, extrêmement intéressant d'analyser les typologies de collaborateurs et la nature plus ou moins professionnelle que l'organisation établit avec

eux. Il existe de grandes différences entre les pays, compte tenu des traditions qui entourent la culture du bénévolat, et des différences en termes de réglementation du travail. Globalement, sur 180 collaborateurs, 121 sont bénévoles, 25 salariés, 19 externalisés ou mis à disposition par d'autres organisations, 12 sont freelance et 2 stagiaires. Ces chiffres sont beaucoup plus élevés que leur médiane respective, ce qui confirme l'extrême hétérogénéité des situations, que ce soit au niveau individuel des festivals qu'à l'échelle des pays ou des genres musicaux.

Figure 79. Types de collaborateurs du festival

	Moyenne	%	Médiane
<b>Salariés</b>	25	14 %	<b>5</b>
<b>Indépendants</b>	13	7 %	<b>2</b>
<b>Stagiaires</b>	2	1 %	<b>0</b>
<b>Bénévoles</b>	121	67 %	<b>23</b>
<b>Mis à disposition</b>	19	11 %	<b>0</b>
<b>Total</b>	<b>180</b>	<b>100 %</b>	<b>51,5</b>

Cette répartition varie considérablement en fonction du pays. Alors que les festivals espagnols disposent seulement en moyenne de 19 bénévoles (21 % du total des salariés) et les français de 83 (56 % du total), les festivals flamands comptent en moyenne 377 bénévoles (97 % de son personnel total) et les wallons 209 (92 % du total). Plusieurs raisons expliquent ce comportement diversifié, au-delà de la saison – il y a moins d'événements en été en Espagne – ou du genre artistique dominant dans chaque pays. La forme de participation aux événements est indissociable de l'histoire politique des pays et de sa répercussion contemporaine dans la vie associative et l'engagement civique des populations.

Figure 80. Types d'emploi et pays

	France		Espagne		FWB		Québec		Suède	
<b>Salariés</b>	36	25 %	20	22 %	5	3 %	55	30 %	6	3 %
<b>Indépendants</b>	17	11 %	9	10 %	12	5 %	17	9 %	6	2 %
<b>Stagiaires</b>	3	2 %	1	1 %	1	0 %	2	1 %	0	0 %
<b>Bénévoles</b>	83	56 %	19	21 %	209	91 %	102	55 %	189	90 %
<b>Mis à disposition</b>	9	6 %	41	46 %	3	1 %	9	5 %	10	5 %
<b>Total</b>	<b>148</b>	<b>100 %</b>	<b>90</b>	<b>100 %</b>	<b>230</b>	<b>100 %</b>	<b>185</b>	<b>100 %</b>	<b>211</b>	<b>100 %</b>

Les pays qui ont connu de longues périodes de dictature ont des sociétés civiles beaucoup plus faibles que ceux qui ont une longue tradition démocratique. Les régimes dictatoriaux ont en effet pour principe de contraindre toute organisation sociale qui échapperait à leur contrôle. Dans le cas espagnol, l'explosion du phénomène des festivals pendant les années 1980 et 1990 coïncide avec deux phénomènes très spécifiques. Le premier est l'affaiblissement et la perte de légitimité sociale de l'Église catholique, qui était le seul cadre de mobilisation et de participation autorisé pendant le franquisme, au-delà du parti unique et de ses organisations, naturellement. Le second phénomène est, de la part des citoyens, un comportement général de délégation, au bénéfice des nouvelles administrations démocratiques, de la responsabilité d'organisation, de l'État-providence et du bien-être culturel. Ces deux phénomènes coïncident avec un modèle social et des valeurs plus individualistes, qui ne mettent pas en valeur l'effort et les aptitudes du bénévolat. Ils induisent d'avantage une relation plus commerciale entre offre et demande de prestation, particulièrement dans les grandes associations de services. La plupart des tâches qui, dans d'autres pays, sont effectuées par des bénévoles sont couvertes par des salaires, souvent misérables, dans les pays où, en outre, les taux de chômage sont élevés. Cela n'empêche pas l'existence de quelques festivals qui s'appuient au contraire, dans un contexte socioculturel spécifique, sur beaucoup de bénévoles. Ils sont le fruit d'un effort particulier de mobilisation sociale de la part de leurs promoteurs. On peut, ici, citer l'exemple du Festival de Cantonigròs. Ces exceptions sont là pour affirmer qu'une culture historique n'est pas une fatalité, bien qu'elle explique certaines contraintes qui affectent le plus grand nombre. D'ailleurs, cette réalité espagnole trouve un écho dans d'autres pays d'Europe du sud et de l'est, qui ont eux aussi un passé autoritaire récent.

Les bénévoles sont beaucoup plus nombreux dans les festivals qui ont lieu l'été, coïncidant avec la disponibilité accrue de la part des participants. Alors qu'en été, d'une part pendant les mois de juillet et août et de l'autre en juin et septembre, la moyenne est de respectivement 147 et 152 bénévoles, les festivals qui ont lieu entre Octobre et Mai en comptent en moyenne seulement 55. Le bénévolat, notamment dans les festivals de Rock & Pop et de World & Trad, n'est plus seulement l'expression d'une pratique altruiste et désintéressée. Pour une partie notable des gros contingents de bénévoles, il s'agit aussi d'une autre forme de participation à un événement, une autre manière de faire partie du public, sans avoir à subir des coûts d'entrées parfois rédhibitoires pour des populations jeunes et précaires.

La contrepartie du grand nombre de bénévoles – dont la valeur civique et sociale est incontestable – est le faible impact des festivals sur le marché du travail rémunéré. Chaque événement embauche, directement ou indirectement une moyenne de 61 professionnels rémunérés, dont la plupart ne travaillent que pendant le festival. Indirectement veut souvent dire un emploi par le biais d'entreprises

sous-traitantes ou par du personnel mis à disposition par la ville ou les organisations partenaires. Ces chiffres varient non seulement en termes absolus, mais aussi en termes relatifs en fonction du genre musical. Les travailleurs rémunérés représentent ainsi seulement 12 % dans les festivals de Jazz & Blues, alors que pour ceux de Rock & Pop et classique, ils représentent respectivement 48 % et 49 %.

La répartition du personnel non bénévole voit dominer les activités de services (principalement dans les activités de nettoyage et sécurité) et de production technique (montage et démontage, lumières, son...), avec respectivement 24 et 15 employés en moyenne. Les tâches qui ont une valeur ajoutée et requièrent une certaine expertise occupent en moyenne très peu d'effectifs, mais avec des périodes plus longues de recrutement : 9 personnes dans la gestion, la production et l'administration, 3 dans la communication et le marketing, et 2 dans la programmation artistique. Les 7 travailleurs restants sont employés dans d'autres secteurs de responsabilité. Les différences sont à nouveau prononcées en fonction du genre musical du festival. Pour les festivals de Rock & Pop, la proportion d'employés recrutés pour le secteur de services est de 51 % des travailleurs rémunérés, tandis que pour la musique classique ce chiffre se réduit à 9 %. Derrière cette disparité de chiffres, en valeur absolue et relative, se cachent de grandes différences en termes de complexité organisationnelle.

Figure 81. Collaborateurs, secteur d'emploi et genres musicaux

Secteur	Classic		Jazz & Blues		MultiStyle		Rock & Pop		World & Trad	
	Moy.	%	Moy.	%	Moy.	%	Moy.	%	Moy.	%
<b>Programmation artistique</b>	1	4 %	2	4 %	1	4 %	2	2 %	2	4 %
<b>Management/ Administration/ Production</b>	7	22 %	9	21 %	6	20 %	11	9 %	6	18 %
<b>Communication</b>	2	6 %	4	9 %	1	4 %	4	3 %	2	5 %
<b>Technique</b>	12	37 %	14	35 %	10	38 %	22	18 %	13	37 %
<b>Services</b>	3	9 %	10	26 %	7	25 %	60	52 %	10	29 %
<b>Autres</b>	7	22 %	2	6 %	3	10 %	19	16 %	2	7 %
<b>Collaborateurs rémunérés</b>	<b>32</b>	<b>100 %</b>	<b>41</b>	<b>100 %</b>	<b>27</b>	<b>100 %</b>	<b>118</b>	<b>100 %</b>	<b>36</b>	<b>100 %</b>
<b>% personnes rémunérées/ total emploi</b>		<b>49 %</b>		<b>12 %</b>		<b>21 %</b>		<b>48 %</b>		<b>35 %</b>

Le personnel d'un festival présente des compétences professionnelles spécifiques selon le département ou le secteur où il travaille. Ces compétences sont

extrêmement importantes étant donné le degré d'autonomie qui est exigé du personnel, comme nous l'avons vu. Ce sont donc elles qui sont cruciales à l'heure de la sélection des collaborateurs. Nous avons donc demandé quelles étaient les compétences professionnelles requises (certaines plus transversales, d'autres plus explicites et ciblées) pour les responsables des différents domaines de responsabilité d'organisation. Sur une liste de 15 compétences, nos interlocuteurs pouvaient en signaler un maximum de 4 par secteur. Il en ressort que la capacité de travail en équipe est de loin la plus importante, ainsi que celle de planification. Elles sont suivies par la possession de bons contacts professionnels, la capacité d'empathie et la compétence en matière de communication. De toute évidence, ces compétences varient considérablement selon le domaine d'activité de chaque responsable. Savoir travailler en équipe est essentiel pour les tâches techniques et celles qui touchent au management et la production, alors que disposer d'un réseau de contacts professionnels est considéré comme beaucoup plus important pour le responsable du secteur artistique ou celui des médias. Il est logique de supposer que la sensibilité artistique est essentielle pour travailler dans le domaine artistique, que la planification est fondamentale pour la gestion et la production, et qu'avoir des capacités d'empathie et de communication est essentiel pour le secteur de... la communication ! Les autres compétences ou qualités qui ressortent également chez bon nombre de festivals sont, d'une part, le leadership interne, qui peut être rapproché de la capacité de travail en équipe, et la qualité de visionnaire, notamment dans le secteur artistique. Nous retrouvons ici une caractéristique de l'environnement du travail festivalier : à la fois organisé en termes professionnels « objectifs » et porté par des dimensions plus subjectives, liées à des qualités personnelles (inspiration, charisme, vision). Selon les fonctions, on trouve d'autres compétences secondaires comme la maîtrise des langues étrangères pour les responsables de la communication, notamment pour les festivals qui prétendent avoir un rayonnement international. Par contre il est surprenant de voir le manque d'importance accordée au leadership externe, au niveau social et professionnel, ainsi que la participation active à des réseaux internationaux.

L'une des questions qui suscitent en général un grand intérêt dans le domaine des ressources humaines, c'est celle du genre. La direction des festivals suit certaines tendances assez évidentes, comme la proportion plus élevée d'hommes que de femmes dans les postes de responsabilité. La direction générale des festivals comprend 63 % d'hommes, proportion qui atteint 76 % dans les secteurs techniques et de production et 68 % dans la direction artistique. En revanche, les femmes dominent les responsabilités de communication (58 %) et d'administration (52 %). Dans un certain nombre de festivals, les fonctions de responsabilité sont partagées entre plusieurs personnes. Par exemple, la moyenne des directeurs est de 1,5 par festival, mais seuls 9 % des festivals ont une direction paritaire (homme-femme).

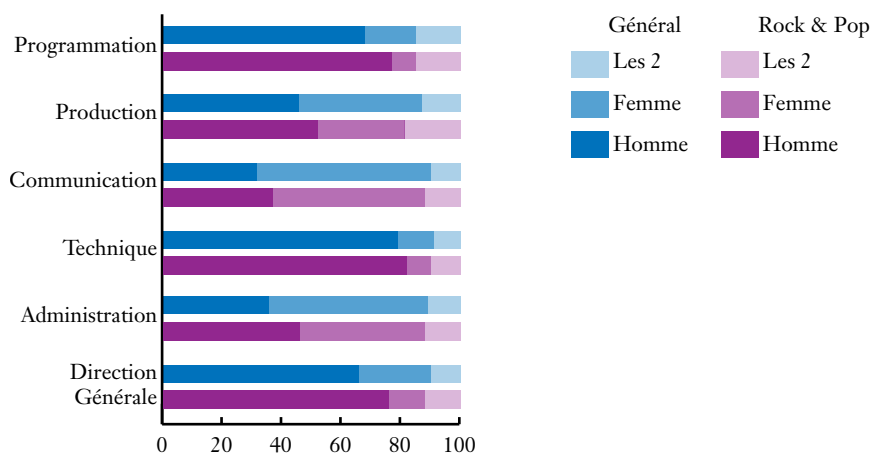
Figure 82. Les compétences requises pour un responsable de secteur

Compétences	Artistique	Management – production	Communication	Technique	Taux de récurrence
Capacité au travail en équipe	16 %	51 %	32 %	63 %	1,57
Capacité de planification	22 %	75 %	32 %	29 %	1,54
Contacts professionnels	56 %	17 %	46 %	21 %	1,37
Empathie et communication	24 %	34 %	72 %	2 %	1,31
Sensibilité artistique	81 %	8 %	12 %	10 %	1,10
Leadership interne	7 %	53 %	6 %	25 %	0,89
Capacité d'analyse	8 %	36 %	14 %	32 %	0,88
Compétences informatiques	1 %	16 %	38 %	30 %	0,83
Maîtrise des langues étrangères	21 %	18 %	41 %	3 %	0,81
Maîtrise théorique du sujet	15 %	8 %	16 %	36 %	0,73
Qualités de visionnaire	52 %	10 %	9 %	4 %	0,73
Immersion régulière dans la vie artistique	40 %	6 %	12 %	5 %	0,63
Esprit d'entreprise	9 %	29 %	10 %	14 %	0,61
Leadership externe	8 %	18 %	13 %	6 %	0,45
Activisme international	19 %	3 %	15 %	3 %	0,39

Les festivals Rock & Pop sont ceux dont la proportion d'hommes dans les responsables de départements est la plus élevée. Ce trait caractéristique ne concerne pas seulement le festival, mais également l'ensemble des artistes, des intermédiaires, et aussi le public, en dépit de certaines tendances récentes à la féminisation des publics du rock. Dans les autres types de festivals, la présence des femmes est beaucoup plus élevée. Et cette présence peut être mise en perspective avec un public qui est lui aussi, en majorité féminin. Cependant, même dans ces événements à la configuration plus féminine, les fonctions les plus stratégiques ou de valeur symbolique plus élevée – la direction générale et la direction artistique – sont davantage occupées par des hommes. L'augmentation du nombre de femmes aux postes de responsabilité est un processus lent et plus faible dans

les festivals que dans d'autres projets culturels, étant donnée l'instabilité professionnelle du travail d'un événement temporaire. Ainsi, alors que dans une grande part du monde occidental on constate une croissance rapide de la proportion de femmes dans l'administration culturelle, elle reste modeste dans des festivals qui sont, pour une part, encore dirigés aujourd'hui par leurs fondateurs, très souvent masculins. Un nombre relativement modeste, 30 % des festivals, affirme avoir augmenté le nombre de femmes entre 2008 et 2011, tandis que 67 % n'ont observé aucun changement à cet égard. 3 % des festivals ont même augmenté la part masculine.

Figure 83. Genre et management des secteurs festivaliers



Comme nous avons vu, certains festivals ont plus d'un directeur. Mais la responsabilité globale des festivals est rarement pléthorique : 10 % seulement ont 3 directeurs ou plus. Il semble que la codirection soit plutôt une pratique émergente. En effet, les festivals qui ont moins de dix ans ont une moyenne de 1,65 directeur par festival, alors que ceux qui ont plus de trente ans, la moyenne tombe à 1,35. Le genre musical compte aussi, et les festivals de Jazz & Blues et de World & Trad ont tendance à être dans les mains d'un seul directeur tandis que pour le Rock & Pop, il est beaucoup plus fréquent de voir cette fonction partagée entre deux ou plusieurs professionnels.

Enfin la question de l'âge et la durée de l'exercice des responsabilités à la tête de l'organisation sont une donnée intéressante à analyser. L'âge moyen du directeur et le nombre d'années d'exercice – pour le directeur unique ou pour le plus âgé en cas de codirection – sont respectivement de 51 et 12 ans. Cela implique avoir un accès à cette fonction à un âge moyen de 39 ans. Quand il existe un deuxième directeur, son âge moyen est de 44 ans et son expérience de 8 années. Et enfin s'il existe un troisième directeur, il n'a plus que 39 ans d'âge moyen avec sept ans



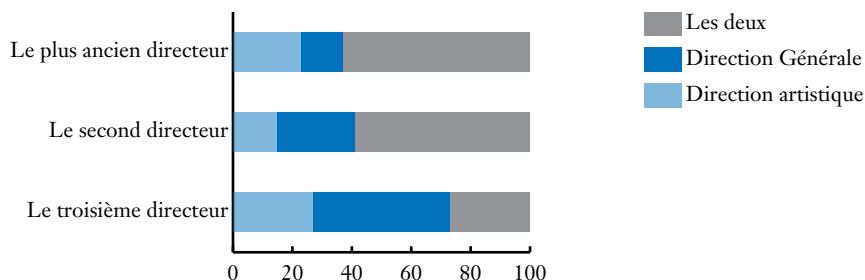
d'expérience. Dans ce troisième cas, le début dans la « carrière » se situe à 32 ans. Les festivals plus jeunes ont en général aussi des directeurs plus jeunes, ce qui est assez logique. Par contre, alors qu'on aurait pu voir varier considérablement en fonction du genre musical... et de l'âge des publics qui les caractérisent, on ne constate aucun impact réel à ce titre. Un patron de festival de rock n'est pas en moyenne beaucoup plus jeune que celui d'un festival classique.

Figure 84. Âge, ancienneté des directeurs et genres musicaux

	Nombre moyen de directeurs	Le plus ancien directeur		Le second directeur		Le troisième directeur	
		Âge moyen	Ancienneté	Âge moyen	Ancienneté	Âge moyen	Ancienneté
<b>Classic</b>	1,52	51	12	45	8	40	11
<b>Jazz &amp; Blues</b>	1,23	53	13	41	5	34	4
<b>MultiStyle</b>	1,44	53	11	44	10	–	–
<b>Rock &amp; Pop</b>	1,7	49	13	43	8	38	5
<b>World &amp; Trad</b>	1,39	50	11	47	10	42	6
<b>Total</b>	<b>1,5</b>	<b>51</b>	<b>12</b>	<b>44</b>	<b>8</b>	<b>39</b>	<b>7</b>

La direction d'un festival ne concerne pas la gestion des mêmes fonctions dans tous les événements. Pour la plupart d'entre eux, la fonction artistique est indissociable de la figure du directeur. Pour d'autres, la fonction de gestion ou management prend beaucoup plus d'importance, et la responsabilité artistique peut être répartie entre plusieurs personnes – notamment dans le cas d'événements associant plusieurs styles ou disciplines – ou bien confiée à un directeur artistique distinct du directeur général. Le plus souvent, la responsabilité artistique est partagée en cas de codirection. Par contre, dans les festivals qui comptent un troisième directeur, c'est le plus jeune qui assume le plus souvent les fonctions de management.

Figure 85. Direction artistique et générale



Entre 2008 et 2011 – soit dans la période de trois ans qui a suivi le déclenchement de la crise économique et budgétaire – la plupart des pays étudiés n’ont pas exprimé un grand impact sur la situation générale des festivals, et en particulier pour ce qu’il en est de sa structure de personnel. L’évolution des ressources humaines ne montre pas de changements significatifs. On peut observer que la plupart des festivals ont une croissance modérée de leurs emplois rémunérés, de leurs bénévoles et stagiaires, et de manière plus marginale du personnel de nationalité étrangère. À propos du genre, nous l’avons vu on note une légère augmentation du nombre de femmes dans les postes de responsabilité.

Ce qui peut paraître surprenant et qui, dès lors, est digne d’intérêt, c’est de voir la faible implication d’autres nationalités dans les organisations festivalières, alors que celles-ci programment une part notable d’artistes internationaux. La nécessité de bien connaître la logique, le processus, les valeurs et les réseaux artistiques et culturels demeure cruciale. Comme on l’a déjà constaté, disposer de contacts professionnels est considéré comme un atout essentiel, que ce soit pour les fonctions artistiques ou celles de la communication. Ces connaissances et compétences s’acquièrent de façon cumulative dans un temps relativement long, et le plus souvent sur le tas, rendant toujours délicat l’engagement de ressources totalement extérieures.

En termes de genre artistique, seuls les festivals Rock & Pop et World & Trad connaissent des augmentations significatives de salariés, stagiaires ou bénévoles. Le secteur le moins dynamique entre 2008 et 2011 est celui de la musique classique, bien que la proportion de ceux qui augmentent leur niveau d’emploi soit plus élevée que ceux qui le réduisent : 24 % contre 12 %, avec 62 % de festivals stables en volume. Mais son ratio général est beaucoup plus faible que celui des autres genres artistiques. Cette caractéristique est bien sûr cohérente avec d’autres variables que nous avons déjà analysées, et on trouve également, en musique classique, un taux de croissance plus faible en termes d’audience – vieillissante – et d’activité.

D’un autre côté, le recrutement important de bénévoles (et de façon plus marginale de stagiaires) dans une forte proportion de festivals (51 % des événements World & Trad et 49 % des Rock & Pop) exprime non seulement la nécessité de couvrir certaines fonctions par des collaborateurs non rémunérés, mais aussi une question beaucoup plus importante : fidéliser une première couronne de fans autour de l’activité du festival. Le fait que la plupart de ces événements aient lieu en été et que leurs auditoires soient composés d’une majorité de jeunes, contribue de manière notable à l’attractivité du festival et à son développement.

Figure 86. Évolution de l'emploi festivalier (2008-2011)

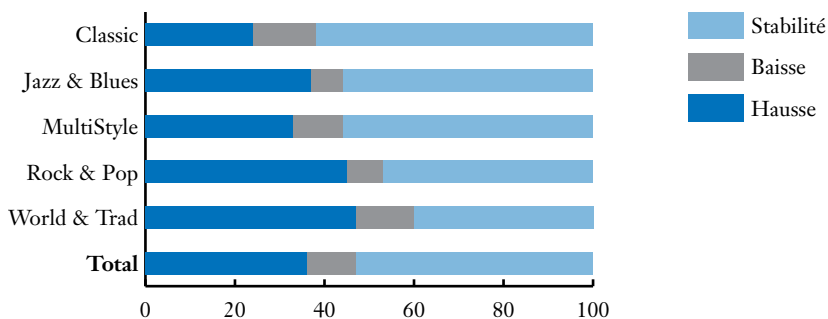
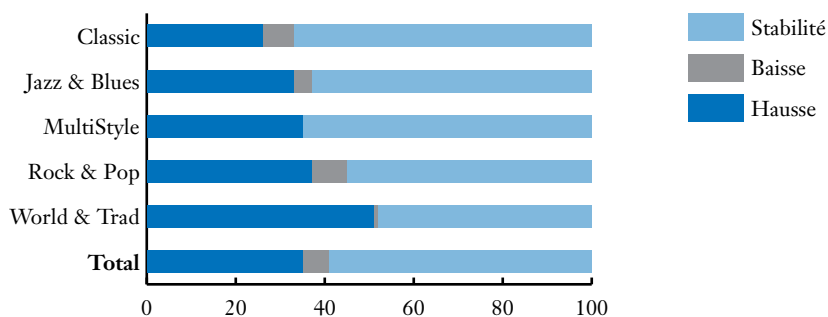


Figure 87. Évolution des stagiaires et bénévoles



La condition temporelle, intermittente et exceptionnelle, des festivals conditionne la gestion de ses ressources humaines. En dépit de l'extension de ses activités, l'organisation festivalière reste profondément marquée par ces caractéristiques. D'autre part, l'expertise artistique, le moment de l'année et l'envergure de chaque événement expliquent non seulement les besoins humains en termes quantitatifs mais aussi les différentes spécialisations du personnel. La culture sociale et politique de chaque pays nous est également apparue comme un facteur majeur. En effet, au-delà du cadre législatif national ou de l'importance des subventions publiques attribuées à chaque événement, le rôle des bénévoles ainsi que l'évolution du nombre et des caractéristiques du personnel sont des facteurs qui dépendent spécifiquement d'une histoire, de traditions et de cultures qui restent nationales. Enfin, il est intéressant de remarquer les relations paradoxales qui existent entre le genre dominant des publics et celui des responsables des festivals. Les genres plus masculins (Pop, Rock) concentrent certes plus d'hommes au sein de leur organisation que les genres World & Trad ou classique. Au-delà du nombre de femmes, on constate une disparité de l'occupation, par elles, de ces postes de responsabilité, et notamment dans les secteurs artistiques, techniques ainsi que dans la direction générale.

## CHAPITRE 9. LES FESTIVALS EN 6 FAMILLES

Il n'est pas facile de représenter d'une façon synthétique un univers aussi hétérogène que celui des festivals, comme nous l'avons indiqué à plusieurs reprises. Les écarts sont importants à propos de réalités aussi cruciales que l'emploi, les volumes de programmation ou encore les budgets. Cela nous a souvent incités à constater le caractère un peu artificiel des données moyennes, et à mettre en regard de celles-ci les médianes. Dans ce chapitre conclusif, nous allons tirer parti de ces contrastes en proposant de regrouper, autour de six familles de festivals, ceux qui ont une certaine parenté les uns avec les autres. Cette parenté repose sur l'examen combiné de cinq variables. La première est le taux de dépenses artistiques sur l'ensemble des dépenses du festival. La deuxième est le taux de subvention sur l'ensemble de ses ressources. La troisième est le taux de gratuité, obtenu par le poids du public de spectacles gratuits rapporté à l'audience totale. La quatrième est le taux de bénévolat, mesuré au nombre de bénévoles dans l'ensemble des emplois du festival. La cinquième est enfin le volume de budget, soit le total des dépenses.

Ces indicateurs n'ont pas été choisis de façon aléatoire. D'autres données pourraient être mobilisées à l'avenir, dans le cadre de traitements spécifiques. Mais il nous a semblé que ces cinq-là avaient une capacité cruciale de structuration du monde des festivals. Les ressources (subventions); dépenses (artistiques) et volumes budgétaires sont des indicateurs cruciaux de l'activité festivalière; le « nerf de la guerre » sans lequel les autres dimensions restent virtuelles, même s'il est loin de tout expliquer. Le taux de bénévolat exprime une dimension plus sociale et culturelle de la philosophie des festivals. La gratuité, à sa manière, exprime la façon dont un festival construit son rapport au public et à l'enjeu de démocratisation. Enfin, ces cinq variables n'ont, entre elles, pas de corrélation évidente, ce qui est une condition pour que notre traitement statistique prenne son sens.

Nous avons choisi de prendre principalement en considération des taux, et non des valeurs absolues, pour éviter que les données budgétaires n'écrasent toute la richesse et la diversité de notre échantillon. Nous avons cependant retenu une variable de budget, afin que la proximité entre festivals du point de vue de leur poids économique soit prise en compte. 19 festivals, qui n'ont pas renseigné les indicateurs de façon détaillée, n'ont pu être pris en considération. Cette analyse repose donc sur un échantillon de 361 festivals. Sur chacun des indicateurs, voici quels sont les chiffres moyens et médians pour l'ensemble de cet échantillon.

Nous voyons se confirmer quelques tendances. Deux données sont, quand elles sont présentées en pourcentage, relativement homogènes. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'écart majeur entre la moyenne et la médiane. Ce sont les dépenses artistiques d'un côté, et les subventions publiques de l'autre côté.

Figure 88. Variables de base des familles

Variable	Moyenne	Médiane
Part des dépenses artistiques	50,1 %	50,0 %
Part de fonds publics	44,2 %	43,9 %
Part de gratuité	34,6 %	20,7 %
Part de bénévoles	54 %	63 %
Total dépenses	860 083 €	272 705 €

La part de gratuité est beaucoup plus variable. Un gros tiers en moyenne ; un cinquième seulement en médiane. Cela signifie, comme nous l'avons déjà constaté, qu'un nombre limité de festivals pratique la gratuité en totalité (41) ou presque, ce qui oriente la moyenne vers le haut. Quant au taux de bénévolat, il illustre une tendance inverse : ce sont les 75 festivals qui n'ont aucune pratique du bénévolat qui orientent la moyenne à la baisse, alors que le taux médian est plus élevé.

Enfin, la variable budgétaire est la plus hétérogène, avec un écart entre moyenne et médiane de plus de 300 %. Ici, quelques gros festivals amplifient la moyenne, comme nous allons le voir avec la très singulière famille n° 6, qui ne regroupe que les 4 festivals compris dans la strate la plus élevée du tableau suivant, qui répartit les festivals en grandes tranches de budget total.

Figure 89. Tranches de budget (2011)

Dépenses 2011 (K€)	Nombre de festivals	% de l'échantillon
> 10 000	4	1
> 5 000 – < 7 500	8	2
> 2 000 – < 5 000	27	7
> 1 000 – < 2 000	32	9
> 500 – < 1 000	53	15
> 200 – < 500	87	24
> 100 – < 200	57	16
< 100	93	26
Total	361	100

L'analyse des familles met en évidence les écarts par rapport à ces données moyennes, en plus ou en moins. Dans nos représentations graphiques, les données moyennes sont donc situées au niveau « 0 », chaque famille s'illustrant par une valeur soit à peu près équivalente à la moyenne globale (et donc proche de « 0 »), soit supérieure ou inférieure, comme nous le verrons plus loin.

En prenant en considération de façon simultanée le jeu de ces cinq variables, nous avons donc pu dégager six familles distinctes. Une famille se définit donc par une proximité entre festivals dans la combinaison de ces variables. Cela ne

signifie pas que tous les festivals d'une même famille ont les mêmes réponses sur chaque point. Au sein d'une famille, il peut exister d'importantes différences sur un indicateur, mais une parenté assez élevée sur tous les autres, et en tout cas une proximité qui l'emporte sur celle avec d'autres familles. En clair, ces familles ne regroupent pas seulement des festivals jumeaux ou frères. Elles agrègent aussi des cousins.

Dans notre analyse par famille – ou clusters – une fois explicitée la combinaison spécifique de variables qui aboutit à telle ou telle famille, nous avons croisé celle-ci avec un certain nombre de variables. Elles nous renseignent sur ce à quoi renvoie une combinaison. Voici ces variables, avec leur moyenne générale pour tout l'échantillon.

Figure 90. Indicateurs pour l'analyse des familles tableau

Indicateur	Moyenne	Médiane
Âge du festival	21,5	18
Nombre de concerts	44,7	25
Audience totale	37 824	7 880
Total billetterie	310 546	47 998
Audience payante	12 097	3 778
Total ressources	887 943	270 885
Part de la billetterie sur les ressources	26 %	23 %
Prix du fauteuil*	19,10 €	14,70 €
Coût du spectateur*	41,50 €	31,20 €

\* Il convient ici de préciser la différence entre le coût du fauteuil et le coût du spectateur. Le premier est le fruit du rapport entre le montant total de la billetterie et le nombre total d'entrées payantes. Il ne tient aucun compte de la gratuité et exprime le prix moyen d'entrée payante. Le coût du spectateur est le fruit du rapport entre le montant total des dépenses du festival et le nombre total d'entrées, gratuites ou payantes.

Enfin, nous avons situé ces familles par rapport à cinq types de données :

À propos de la coopération et de la communication, nous avons défini trois catégories correspondant à des « scores », à partir de plusieurs indicateurs. Pour la coopération, nous avons intégré la diversité des coopérations entre festivals, mais aussi les coopérations que nouent les festivals avec les différents acteurs sociaux, culturels et artistiques sur leur territoire. De même, pour la communication, nous avons identifié les réponses à la pluralité des outils de communication (site web propre, page traduite en langue étrangère, publicité dans la presse, nationale et internationale, application pour Smartphone, etc.). Plus les réponses sont diversifiées, plus le « score » est élevé.

Cet ensemble de variables et données vont nous permettre de situer plus précisément les familles les unes par rapport aux autres. Comme nous allons le voir, ces familles ne regroupent pas un nombre homogène de festivals. C'est logique, puisque c'est la proximité entre eux du point de vue des variables qui prime. Certaines familles sont, avec peu de membres, très illustratives d'une réalité, tandis qu'une autre configuration regroupera, elle, un nombre considérable de festivals. C'est d'ailleurs par une grande famille que nous allons commencer.

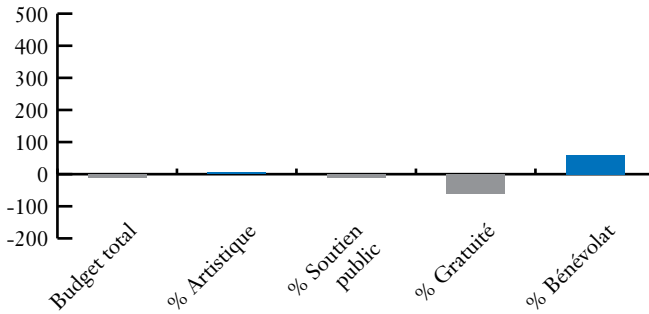
Figure 91. Catégories de données pour l'analyse des familles

Data		%
Statut	Public	15,2
	Privé lucratif	14,2
	Privé non lucratif	70,6
Saison	Octobre – Mai	28,5
	Juin & Septembre	20,5
	Juillet & Août	51,0
Style	Classic	36,1
	Jazz & Blues	13,6
	Multi-Style	5,1
	Rock & Pop	26,7
	World & Trad	18,5
Coopération	Non	11
	Faible	33
	Moyenne	48
	Élevée	8
Communication	Faible niveau	36
	Niveau moyen	55
	Niveau élevé	9

### *Famille 1. 160 festivals – Le creuset*

La première famille est une famille nombreuse. Ses membres présentent des caractéristiques assez proches de la moyenne sur la plupart des indicateurs. Les dépenses totales sont inférieures à la moyenne, avec 478 000 €. Mais le budget médian – 270 000 € – y correspond totalement. La part des dépenses artistiques se situe légèrement au-dessus du pourcentage moyen. En revanche, la part des subventions est un peu en retrait, de même que le taux de gratuité, qui est faible pour ces festivals, avec à peine plus de 20 % de gratuité, contre 35 % en moyenne. Ce n'est pas le cas du taux de bénévolat qui, dans cette famille, est nettement plus élevé.

Figure 92. Famille 1



Ce profil pourrait n'être moyen que sur ces variables, et se distinguer ensuite en termes de statut, de style musical, de temporalité, etc. Ce qui est intéressant au contraire, c'est qu'il reste moyen sur ces différents points. Le statut non lucratif est dominant, mais pas plus que pour la totalité de l'échantillon ; la saison estivale est majoritaire, mais pas hégémonique non plus. Les styles musicaux sont tous représentés comme dans la répartition globale, sans que l'un ou l'autre s'y retrouve davantage. Les niveaux de coopération et de communication sont également dans la moyenne. 160 festivals sur 371, cela illustre que, si la diversité des festivals est considérable, il existe cependant une certaine convergence entre nombre d'entre eux pour partager une situation comparable. Comparable, mais pas identique. En effet, ainsi que nous le voyons sur le tableau suivant, on retrouve des contrastes entre moyenne et médiane sur bien des données. Cela veut dire que ces 160 festivals sont certes proches les uns des autres, qu'ils sont également très différents de tous les autres, mais qu'ils présentent des nuances importantes entre eux. Le budget moyen est deux fois plus important que le budget médian. C'est tout de même une variation importante, même si elle est très inférieure à celle qui touche nos 390 festivals. Au sein d'une famille, il existe donc une diversité limitée, mais une diversité tout de même.

Figure 92bis. Famille 1

Variable	Moyenne	Médiane
Âge	21	18
Nombre de concerts	37	25
Budget total	478 050	238 364
Audience totale	12 900	5 740
Audience payante	10 078	4 382
Part de la billetterie	33 %	30 %
Prix du fauteuil	21	16
Coût du spectateur	49	38



Figure 92<sup>ter</sup>. Famille 1

Famille 1. 160 festivals	%	Parmi d'autres...
<b>Classic</b>	38	Musique sacrée Sylvanès (France), Youth Choir Basel (Suisse), Ilmajoen musiikkijuhlat (Finlande), Mechelen hoort Stemmen (Flandre), Cork International, Choral Festival (Irlande), Vilnius Festival (Lituanie), Vinterfestspill i Bergstaden (Norvège), Le Festival international du Domaine Forget (Québec), Festival Internacional de Música y Danza de Ubeda (Espagne), Festspelen i Pitea (Suède), Juillet musical d'Aulne (FWB)
<b>Jazz &amp; Blues</b>	11	Jazz à Sète (France), Tampere Jazz Happening (Finlande), Vossa Jazz (Norvège), Festival de Jazz de Québec (Québec), Festival de Arenys de Mar (Espagne), Bangen Jazz Blues (Suède), Festival international de jazz de Comblain-la-Tour (FWB)
<b>Multi-Style</b>	4	Septembre Musical de l'Orne (France), Kinsale Arts Festival (Irlande), Festival international Echternach (Luxembourg), Festival des guitares du monde en Abitibi (Québec)
<b>Rock &amp; Pop</b>	29	Artsonic (France), For Noise (Suisse), Provinssirock (Finlande), Crammerock (Flandre), Sea Sessions (Irlande), Festival en chanson de Petite-Vallée (Québec), Festival Faraday (Espagne), Emmaboda Festivalen (Suède), Inc'Rock BW Festival (FWB)
<b>World &amp; Trad</b>	18	Africajarc (France), Reggae Geel (Flandre), Willie Clancy Festival (Irlande), Festival Mémoire et Racines (Québec), Festival Internacional de Música de Cantonigrós (Espagne), Urkult Folkfest vid Namforsen (Suède), LaSemo (FWB)

Ce qu'exprime ce premier profil, c'est l'existence d'un modèle qui est présent partout, au-delà des frontières nationales, des différences de style ou de statut. Ce modèle se caractérise par une valorisation des dépenses artistiques, une certaine reconnaissance par les politiques publiques, un recours sélectif, mais soutenu à l'instrument de démocratisation que peut représenter la gratuité, et un appui assez important sur le bénévolat. C'est, le plus souvent, un modèle économique de moyenne envergure, à l'« écart des grandes machines festiva-lières, mais qui, tout de même, dispose des moyens d'une activité professionnelle. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ce modèle central sur bien des variables d'emploi, d'activité artistique ou de soutien public, peut concerner des festivals aux moyens importants – 24 d'entre eux dépassent le million d'euros de budget – mais aussi des opérateurs beaucoup plus modestes : dans cette famille, 40 festivals ont un budget total inférieur à 100 000 €. Ce qui est remarquable, c'est que si l'on prend ces sous-groupes, plus ou moins riches, en considération, on continue de trouver une variété en termes de style et de pays. Les plus riches ne sont ni nécessairement des festivals de rock, ou de musique classique, ni plutôt des festivals nord européens ou québécois, par exemple. Ils ont simplement tendance à être des festivals plus âgés. L'enracinement dans un paysage artistique conduit ainsi à une amplification du projet et des ressources. Si l'on entrait plus en détail dans le jeu des variables, à l'intérieur de cette famille, on observerait aussi que ceux qui se

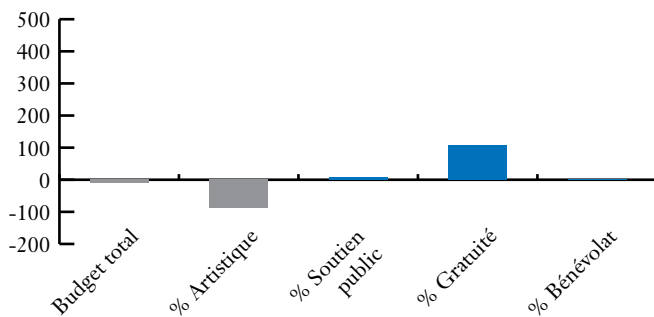
situent à un meilleur niveau en termes de subvention sont souvent des festivals de musique classique ; alors que ceux de Rock & Pop sont plutôt parmi les moins dotés en ressources publiques. Ces tendances expriment l'importance des variables de genre musical, mais n'empêchent pas, au-delà, le partage de grandes lignes de convergence entre types d'événements.

On retrouve donc ce modèle dans chacun des pays, de façon plus ou moins équilibrée, sauf peut-être pour l'Espagne, où il pèse un peu moins. En représentant à lui seul 43 % du total de l'échantillon, c'est un modèle qui constitue l'univers central des festivals. Il exprime aussi un certain standard vis-à-vis duquel les profils que nous allons maintenant présenter sont des expressions plus spécifiques, pour la particularité de telle ou telle variable.

### *Famille 2. 59 festivals: moins de frais artistiques et plus de gratuité*

Cette deuxième famille a des points communs avec la précédente : les budgets moyens et médians sont très proches ; la part du bénévolat est significative ; la reconnaissance par les pouvoirs publics est effective. Mais ce qui la distingue, c'est un taux inférieur à la moyenne en dépenses artistiques et – au contraire – une pratique de la gratuité bien supérieure.

Figure 93. Famille 2



Ici encore, nous trouvons différentes sortes de musiques représentées, et tous les pays comptent des festivals appartenant à cette famille. Mais nous trouvons plus volontiers des festivals de Jazz & Blues, de Rock & Pop et de World & Trad. Les festivals de musiques classiques y sont plus rares. Ce sont des festivals qui, du coup, sont beaucoup plus jeunes que la moyenne (17 ans), attirent une audience supérieure et programment un plus grand nombre de concerts. En raison de leur politique de gratuité, ils ne peuvent compter sur un haut niveau de billetterie, qui se situe à 14 % des ressources totales. Le coût du fauteuil (13 €) est inférieur à la moyenne, tandis que celui du spectateur (20 €) la dépasse. Comme pour la famille précédente, l'intensité de la coopération des festivals, sur leurs territoires ou entre événements, est moyenne, tout comme le déploiement des outils de communication.

L'importance de la gratuité et du niveau de subvention, ainsi que la modestie des ressources propres tendent logiquement vers un statut qui, dans cette famille, est encore plus souvent celui de l'association sans but lucratif (77 %). Et si beaucoup de ces festivals se déroulent pendant l'été, ils sont plus nombreux (28 %) que la moyenne à avoir lieu dans l'immédiate avant-saison ou après-saison festivalière (juin et septembre).

Figure 93<sup>bis</sup>. Famille 2

Variable	Moyenne	Médiane
Âge	17	16
Nombre de concerts	54	35
Budget total	511 611	289 290
Audience totale	52 700	18 500
Audience payante	5 280	1 200
Part de la billetterie	14 %	10 %
Prix du fauteuil	13 €	13 €
Coût du spectateur	20 €	12 €

Figure 93<sup>ter</sup>. Famille 2

Famille 2. 59 festivals	%	Parmi d'autres...
Classic	19	Festival Mille Sources & Dordogne (France), Suvisoitto (Finlande), Gent Festival van Vlaanderen (Flandre), Mayo International Choral Festival (Irlande), Musikaste (Espagne)
Jazz & Blues	23	Jazz sous les pommiers (France), Trondheim Jazzfestival (Norvège), Festi Jazz International de Rimouski (Québec), Festival l'Hora del Jazz (Espagne), Gaume Jazz Festival (FWB)
Multi-Style	3	
Rock & Pop	33	The spot festival (Danemark), Art Rock (France), Seinajoen Tangomarkkinat (Finland), Rock Herk (Flandre), Jonquière en Musique (Québec), (A) Phonica (Espagne), La Fiesta du Rock (FWB)
World & Trad	22	Les Nuits de Nacre (France), Stanser Musiktage (Suisse), Polé Polé Gentse Feesten (Flandre), Spraoi International Street Arts Festival (Irlande), Festival international nuits d'Afrique (Québec), Festival Internacional Do Mundo Celta De Ortigueira (Espagne), Umefolk (Suède), Barvaux city (FWB)

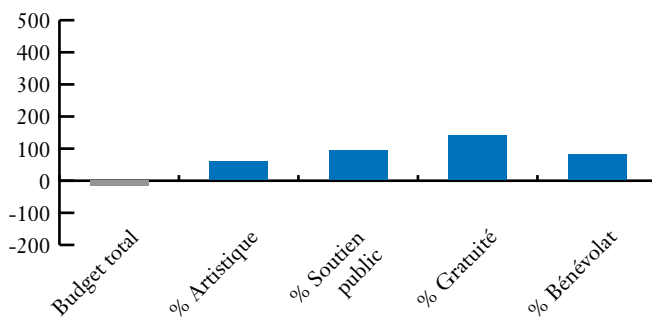
Dans cette famille, où l'on retrouve une proportion un peu plus importante de festivals québécois et espagnols, la diversité de situation reste importante. Le fait que l'on constate une moyenne de dépenses artistiques en retrait est logique avec une moindre part de festivals de musiques classiques, qui sont en tête à ce sujet, comme on l'a vu dans notre chapitre portant sur les finances des festivals. Les

festivals de rock, de jazz, de world ayant en général des charges techniques plus élevées, on en trouve ici la conséquence. Quant au taux de gratuité, il est souvent accompagné, dans cette famille, d'un niveau assez conséquent de subvention publique. Cela indique que, pour un certain nombre de pouvoirs publics, notamment locaux, la gratuité est un indicateur cohérent avec leur soutien, et même parfois leur maîtrise totale de l'événement. On sait que ce constat n'est pas général et que, au contraire, certaines politiques de soutien aux festivals excluent explicitement, comme en Fédération Wallonie Bruxelles, ou implicitement, comme en France, les festivals gratuits.

*Famille 3. 29 festivals : plus de dépense artistique, de soutien public, de gratuité et de bénévolat*

Voici une nouvelle configuration qui, par rapport à la précédente, a deux points communs : un niveau inférieur à la moyenne en termes budgétaires, et un très fort niveau de gratuité. Par contre, nous avons ici des festivals qui ont une pratique du bénévolat encore supérieure à la moyenne, mais aussi des niveaux de dépense artistique et de subvention publique très élevés.

Figure 94. Famille 3



Sans être particulièrement jeune, ce groupe de festival l'est toutefois plus qu'en général dans notre échantillon. Son intensité de programmation est moyenne, avec une audience totale inférieure de près de la moitié. Là encore, l'impact d'une pratique élevée de la gratuité se repère à l'écart qui existe entre l'audience totale et le public payant, près de 7 fois inférieur. On remarque également que les ressources tirées de la billetterie sont à leur plus bas niveau : 9 %. Dans ce groupe, ce sont les festivals non lucratifs, et de statut public, qui sont en plus grand nombre. Leur niveau de coopération territoriale et entre pairs est moyen. Le déploiement de leur communication est plus limité.

Dans ce groupe se retrouve une part moyenne de festivals de musique classique et de jazz. Il est intéressant de voir que les festivals classiques qui figurent dans ce groupe peuvent être sur des créneaux plus expérimentaux ou contemporains que les événements spécialisés sur un répertoire ou un patrimoine. Des

festivals comme Détours de Babel, en France, Montréal Nouvelles Musiques, au Québec, ou le Made suédois illustrent cette réalité, qui donne aux politiques de gratuité une connotation singulière : celle d'accompagner, ou de faciliter le « risque » que prennent les publics en participant à des performances artistiques dont ils ne sont, par définition, pas familiers. La gratuité est aussi, ici encore, l'instrument que certains pouvoirs publics pensent devoir offrir à leurs publics.

Figure 94<sup>bis</sup>. Famille 3

Variable	Moyenne	Médiane
Âge	20	15
Nombre de concerts	45	18
Budget total	310 185	90 000
Audience totale	22 242	7 600
Audience payante	3 888	1 000
Part de la billetterie	9 %	7 %
Prix du fauteuil	11	9
Coût du spectateur	20	12

Figure 94<sup>ter</sup>. Famille 3

Famille 3. 29 festivals	%	Parmi d'autres...
Classic	31	Les Détours de Babel (France), Montréal/Nouvelles Musiques (Québec), Festival Ribagorza « Clásicos en la Frontera » (Espagne), Made (Suède),
Jazz & Blues	14	Sacré-blues Molson (Québec), Festival de Blues de Barcelona (Espagne), Umea Jazzfestival (Suède), Brosella Folk and Jazz (FWB)
Multi-Style	7	Kilkenny Arts Festival (Irlande), Festival de Guitarra de Girona (Espagne)
Rock & Pop	10	Genk on stage (Flanders), Festour (Espagne),
World & Trad	38	Les Suds Arles (France), Carrefour mondial de l'accordéon (Québec) Trobada de Acordeonistes del Pirineu (Espagne)

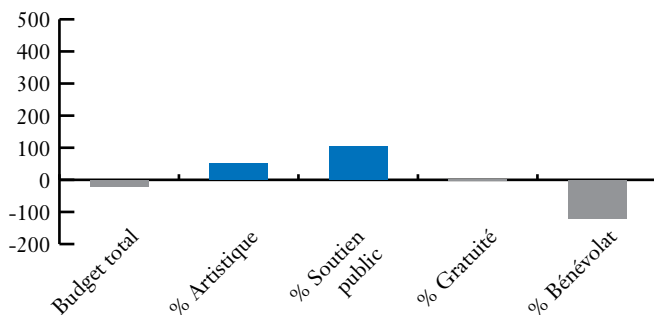
Mais les genres musicaux qui dominent très nettement ce groupe, avec près de la moitié des festivals concernés, ce sont les musiques du monde et traditionnelles, avec leur diversité interne. On y retrouve à la fois des festivals plutôt orientés vers le folklore (le Pan Celtic International Festival, par exemple), vers un instrument traditionnel (comme on le voit avec le Carrefour Mondial de l'Accordéon au Québec, ou la Trobada de Acordeonistes del Pirineu, en Espagne), ou vers des mondes musicaux pluriels (les Suds d'Arles, en France, par exemple). Leur point commun est d'être en général très reconnus par les pouvoirs publics et

de consacrer une part importante de leurs ressources aux dépenses artistiques. Sans doute est-ce en partie lié au fait que les festivals de ce groupe se retrouvent plus souvent programmés non pas au cœur de la saison estivale, mais plutôt aux marches de celle-ci, durant les mois de juin et de septembre. Ces périodes sont moins déterminées par la compétition entre affiches commerciales, bien qu'ouvertes à des fréquentations festives. Les logiques non lucratives, publiques, et les audaces artistiques soutenues par la gratuité s'y retrouvent plus volontiers.

*Famille 4. 59 festivals : Plus de dépense artistique et de soutien public, mais moins de bénévolat*

Comme la famille précédente, celle-ci a un niveau de budget inférieur à la moyenne, une même survalorisation des dépenses artistiques, et un même niveau moyen de subvention. Ce qui la distingue radicalement, c'est d'une part un niveau de gratuité bien plus faible et, d'autre part une part très limitée du bénévolat. En somme, nous avons ici des festivals qui sont reconnus, qui consacrent à l'artistique une part considérable de leurs ressources, et qui sont en majorité structurés à partir d'équipes professionnelles, plutôt que portées par une noria de bénévoles. 38 d'entre eux excluent même totalement cette catégorie d'emploi. On peut imaginer que la composition de cette famille, en dépit de certains points communs avec la précédente, soit assez originale. Et en effet, nous ne sommes plus ici dans le même univers.

Figure 95. Famille 4



Les festivals de cette quatrième famille sont plus âgés que la moyenne, avec 24 ans, sans toutefois faire figure d'anciens... La part d'événements gérés directement par les pouvoirs publics – 29 % – y est supérieure à la moyenne (15 %), alors que nous n'y trouvons que 4 entreprises privées à but lucratif. Ce sont des événements qui prennent place plus souvent en dehors de la saison estivale. Près de la moitié d'entre eux se déroule même entre octobre et mai. La programmation, mesurée au nombre de concerts, est d'une intensité deux fois inférieure à la moyenne. Quant à l'audience rassemblée, par rapport à la précédente famille, elle est encore plus limitée (près de 4 fois moins que l'audience moyenne), mais

l'écart entre cette audience et le public payant est plus faible (de 1 à 2 au lieu de 1 à 7). Cela est dû à la pratique plus faible, voire nulle (pour 15 d'entre eux) de la gratuité. Le coût du fauteuil reste limité – 13 € environ – compte tenu d'une billetterie elle-même réduite. Ceci implique qu'une partie importante du coût de l'accès du public repose sur le niveau de subvention, ou accessoirement celui du mécénat. En revanche, la modestie de l'audience totale fait que le coût du spectateur – près de 55 € – dépasse le coût moyen, qui est de moins de 42 €.

Figure 95<sup>bis</sup>. Famille 4

Variable	Moyenne	Médiane
Âge	24	24
Nombre de concerts	23	20
Budget total	412 374	270 000
Audience totale	9 115	5 517
Audience payante	5 403	3 292
Part de la billetterie	14 %	12 %
Prix du fauteuil	12,6	10,8
Coût du spectateur	54,7	42

Figure 95<sup>ter</sup>. Famille 4

Famille 4. 59 festivals	%	Parmi d'autres...
<b>Classic</b>	63	Sinfonia en Périgord (France), March Music Days International Festival (Bulgarie), Ludwig Van Beethoven Easter Festival (Pologne), Festival do Estoril (Portugal), Korsholm Music Festival (Finlande), Festival de Segovia (Espagne), Ostersjofestivalen (Suède), Ars musica (FWB)
<b>Jazz &amp; Blues</b>	10	Europa Jazz du Mans (France), Festival Internacional de Getxo (Espagne), Nam'In'Jazz (FWB),
<b>Multi-Style</b>	5	Festival Internacional de Música de Cambrils (Espagne)
<b>Rock &amp; Pop</b>	8	Les Enchanteurs. Chansons en Pas de Calais (France), Montréal Électronique Groove (Québec), Cap Sonic (FWB)
<b>World &amp; Trad</b>	14	Babel Med Music (France), Reykjavik Arts festival (Islande), Les Nuits du Monde (Suisse), Flamenco Ciutat Vella (Espagne), Festival d'Art de Huy (FWB)

Cette quatrième famille incarne un univers classique par excellence, pour 63 % de ses membres. Ce sont donc des festivals qui développent un plus haut niveau de coopération territoriale et entre pairs, à l'instar de ce que nous avons montré dans l'un des chapitres, mais qui ont moins recours que d'autres à la vaste panoplie des moyens de communication. L'audience, en termes quantitatifs, semble moins recherchée que le fait de cultiver un registre spécifique, un patrimoine musical, un propos singulier. Cela ne concerne pas que les festivals classiques de

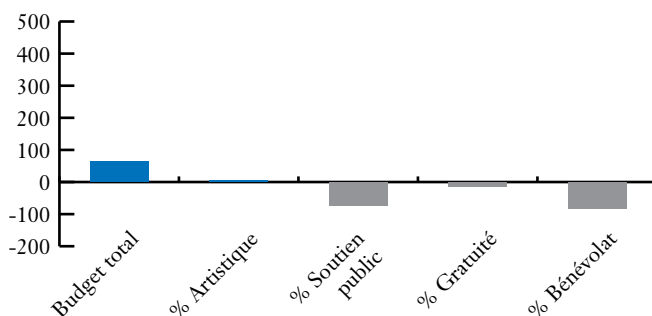
cette famille. Par exemple, le festival Babel Med, à Marseille (France) propose au mois de mars un rendez-vous public où la dimension professionnelle joue un rôle majeur. Le festival de Segovia, dans l'ouest de l'Espagne (Castilla y León), se déroule fin septembre et a l'ambition de croiser plusieurs disciplines artistiques, où la musique est au service d'un discours plus large, comme l'altérité, par exemple.

Bien sûr, comme pour ceux de la précédente famille, ces festivals dépendent fortement de la puissance publique pour maintenir et développer leur projet. C'est donc une famille marquée par une certaine fragilité en temps de restrictions budgétaires, en général et pour la culture en particulier.

*Famille 5. 50 festivals: plus de budget, mais moins de soutien public et de bénévolat*

Nous entrons ici dans une famille où la moyenne des ressources devient très importante. La dépense artistique se situe à un niveau conforme à la moyenne, tandis que le soutien public est plus limité, tout comme le recours au bénévolat et à la gratuité des spectacles. D'un âge moyen, ces festivals ont un niveau d'activité élevé, si l'on en juge par le nombre moyen – 77 – de concerts programmés. Leur audience totale est plus de deux fois supérieure à la moyenne et le public payant, certes inférieur, est tout de même élevée, à près de 34 000 entrées payantes. C'est l'effet d'une pratique modérée de la gratuité. Le budget moyen – 2,2 millions d'euros – n'a plus rien à voir avec les niveaux précédents. Il est, beaucoup plus que d'autres, dépendant de la billetterie: 42 % des ressources proviennent de la vente de tickets. L'importance des audiences fait que les coûts du fauteuil et du spectateur ne s'envolent pas pour autant. Si le premier est légèrement supérieur à la moyenne (26 € contre 19 €); le second lui est inférieur (38 € contre 42 €). Ces festivals ont souvent lieu au cœur de la saison estivale.

Figure 96. Famille 5



C'est dans cette catégorie que l'on trouve, assez logiquement, le plus grand nombre de structures privées à but lucratif (32 % contre 14 % en moyenne). Mais on remarquera que ces structures, pas plus que celles fondées sur un statut



associatif et non lucratif, ne peuvent se passer de subventions publiques. Seuls 9 festivals de l'échantillon total, dont 5 dans cette famille, se passent totalement de soutien public direct. Nous vérifions ici à quel point, sur le plan financier, les festivals font partie de l'univers des politiques culturelles publiques, tout en cultivant leur singularité. Le propre de ces événements, c'est enfin de développer à la fois des politiques importantes de coopération et des stratégies de communication utilisant toute la palette des outils contemporains.

Figure 96<sup>bis</sup>. Famille 5

Variable	Moyenne	Médiane
Âge	22	18
Nombre de concerts	77	40
Budget total	2 230 942	1 843 482
Audience totale	80 461	40 346
Audience payante	33 654	21 000
Part de la billetterie	42 %	39 %
Prix du fauteuil	26	22
Coût du spectateur	38	28

Figure 96<sup>ter</sup>. Famille 5

Famille 5. 50 festivals	%	Parmi d'autres...
Classic	30	Olavsfestdagene (Norway), Naantalin musiikkijuhlat (Finlande), Festival de Radio-France Montpellier (France), Festival Internacional de Santander (Espagne), Festival musical de Namur (FWB)
Jazz & Blues	12	Jazz in Marciac (France), Pori Jazz Festival (Finlande), Gentse Feesten (Flandre), Jazz Voyeur, Festival de Mallorca (Espagne), Jazz à Liège (FWB)
Multi-Style	10	Helsinki Festival Helsingin juhlat (Finlande), Festival de Carcassonne (France), Mondial Loto-Québec de Laval (Québec), Festival Castell de Peralada (Espagne), Internationales Musikfestival Alpenöne (Suisse)
Rock & Pop	38	Flow Festival (Finlande), Eurockéennes de Belfort (France), Bilbao BBK Live (Espagne), Francofolies de Spa (FWB)
World & Trad	10	Earagail Arts Festival (Irlande), MUD – Musiques Disperses (Espagne), Ransaterstamman (Suède), Couleur Café (FWB)

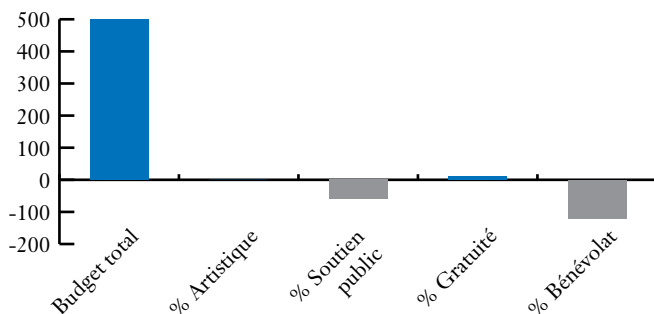
À l'instar de notre famille centrale, ce n'est pas une catégorie où un style s'avèrerait vraiment hégémonique. Chacun a en tête le modèle du grand rassemblement de World Music ou de Rock & Pop. Mais dans cette famille, on trouve aussi des événements classiques ou de jazz, qui peuvent faire partie du sommet de cette famille, qui dépassent allègrement les trois millions d'euros pour certains d'entre

eux; ou de la partie la moins riche. Au titre des premiers, on peut mentionner le Savonlinnan Oopperajuhlat, festival lyrique finlandais, le festival classique norvégien Olavsfestdagene, les Eurockéennes de Belfort, en France; Le Primavera Sound de Barcelone ou encore le Dour Festival wallon. Dans les seconds, on peut citer le Festival International Chopin de Valldemossa, sur l'île de Majorque (Espagne); les Nuits d'Hiver, festival de musique improvisée à Marseille (France); le Ransäterstämman, un festival suédois de musiques traditionnelles, ou encore le classique Festival musical de Namur, en Wallonie.

*Famille 6. 4 festivals: hors norme budgétaire, moins de bénévoles et de soutien public*

Nous aurions pu considérer que la famille précédente comptait 4 événements de plus, et nous limiter ainsi à cinq groupes. Pourtant, cela nous aurait semblé injuste, même si la famille dont nous allons maintenant parler n'est constituée que de quatre unités. En effet, il s'agit là d'un groupe nettement à part, dont la quasi-totalité des indicateurs sort des tendances déjà identifiées. De ces quatre, deux sont français et deux sont québécois. Ce sont, en France, le Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, et Les Nuits de Fourvière, à Lyon; et au Québec le festival Jazz à Montréal et le Festival International d'Été de Québec.

Figure 97. Famille 6



Nous les avons distingués parce que, du point de vue des volumes financiers et d'activité, ils se détachaient nettement des autres. Financièrement, ce sont les seuls à dépasser les 10 millions d'euros, très loin devant les autres, comme nous l'avons indiqué en début de ce chapitre. Pour des festivals de cette envergure, leur niveau de dépense artistique est conforme à la moyenne, ce qui fait de ces grosses machines de puissants leviers pour les artistes qui y sont programmés. La pratique de la gratuité est un peu en retrait, en partie due au fait que l'un des 4 festivals, Les Nuits de Fourvière, ne la pratique pas. Pour Jazz à Montréal, comme en partie pour le Festival International d'Été de Québec, cela concerne les concerts qui ont lieu en extérieur, tandis

que les spectacles qui se déroulent dans des salles, conventionnelles ou non, sont payants. Pour le Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, cela concerne les représentations consécutives aux activités de l'Académie (200 personnes), les résidences, les répétitions ou, là aussi, un grand concert dans l'espace public. Dans ce dernier cas, le volume de public gratuit s'étend au-delà des dates estivales de l'événement, en lien avec ses activités tout au long de l'année. Dans les cas québécois, en revanche, cela se situe dans le créneau de l'événement.

L'importance des budgets, de même que le niveau des audiences, font que la part d'autofinancement de ces structures est en général élevée, et que les subventions, fortes en volume, sont inférieures à la moyenne en pourcentage. Cela s'explique aussi par un niveau de sponsoring (« commandite ») très élevé, dans la culture québécoise, comme on l'a vu, mais aussi pour des festivals aussi notoires que sont, au-delà des différences, les événements aixois et lyonnais. Ces festivals sont enfin des structures professionnelles qui, au-delà de leur statut juridique (1 statut public et 3 associations sans but lucratif), sont de véritables entreprises. Il en découle que la part des bénévoles est largement plus réduite qu'en moyenne.

En termes d'activité, avec une moyenne de 147 concerts, c'est là encore un groupe qui se situe très au-delà des moyennes enregistrées, y compris pour la famille précédente (77). Hors normes, ces festivals le sont aussi, en toute logique, en nombre de spectateurs. La moyenne en est de près de 800 000, lorsque ces festivals tiennent compte de l'ensemble de la programmation, y compris gratuite. C'est la part significative de la gratuité qui explique, d'ailleurs, pourquoi les revenus de la billetterie ne sont pas si élevés qu'on pourrait s'y attendre. Un tiers seulement, soit certes plus que la moyenne (26 %), mais moins que ce qu'elle représente pour la famille précédente (42 %). Les coûts du spectateur et du fauteuil sont, compte tenu de ces chiffres, extrêmement variables. Les prix pratiqués par un festival lyrique, l'absence ou la profusion de spectacles gratuits, font exploser les différences entre ces événements. Aussi les moyennes et médianes ont-elles ici quelque chose de très artificiel. En revanche, ils se retrouvent tous sur des niveaux très élevés dans l'usage des outils de communication et dans la coopération, territorialisée ou entre pairs.

Trois festivals sur quatre sont des événements dont la programmation est très ouverte, à la fois au sein du champ musical et au-delà, vers la danse, les arts de la rue, le théâtre, etc. C'est un peu moins vrai pour le quatrième, festival lyrique, bien qu'il se soit ouvert aux représentations chorégraphiques et même, au gré de sa longue histoire, à des répertoires vocaux plus populaires.

À propos de l'âge des festivals, on voit clairement encore un élément distinctif : plus de 50 ans d'ancienneté moyenne ! Cela confère à ces festivals un très fort enracinement, symbolique et matériel, sur leur territoire. Une partie

du niveau élevé de mécénat et sponsoring (local notamment) s'explique par cet enracinement.

Figure 97<sup>bis</sup>. Famille 6

Variable	Moyenne	Médiane
Âge	51	54
Nombre de concerts	147	147
Budget total	15 852 233	16 868 232
Audience totale	792 573	616 704
Audience payante	87 356	94 907
Part de la billetterie	34 %	33 %
Prix du fauteuil	60	46
Coût du spectateur	91	44

Figure 97<sup>ter</sup>. Famille 6

Famille 6. 4 festivals	%	Parmi d'autres...
Classic	1	Festival international d'art lyrique Aix-en-Provence (France)
Jazz & Blues	1	Jazz à Montréal (Québec)
Rock & Pop	2	Festival International d'Été de Québec (Québec); Nuits de Fourvière (France)

Après avoir désigné une sorte de creuset – notre première famille de 160 membres – qui illustre une certaine zone de convergence des festivals à l'échelle internationale, nous voici en présence d'une exception. Elle représente cependant une partie de la réalité festivalière. Cette tendance à la coexistence d'un vaste groupe central et de « machines » exceptionnelles est généralisée, même si elle n'atteint pas toujours les sommets de cette ultime famille. On le constate en Norvège, qui distingue des festivals « carrefours » (*knutepunkt*) pour jouer le rôle de grand frère dans une filière ou sur un territoire. En Espagne, en France, au Québec, de grands événements (le Sonar, les Francofolies, la Folle Journée) se reproduisent dans d'autres métropoles et nations, et sont des leaders internationalisés de la diffusion musicale dans leur pays. On peut les rapprocher d'autres grands événements musicaux qui, s'ils n'atteignent pas ces niveaux considérables, sont tout de même des chefs de file dans leur secteur. On en trouve pour tous les styles musicaux. Pour la musique classique, des festivals comme celui de Granada en Espagne, le Gent Festival van Vlaanderen, en Flandres, ou encore le Festspillene i Nor Norge, en Norvège, jouent ce rôle. Pour le jazz, Jazz in Marciac (France), le Pori Jazz Festival, en Finlande, peuvent être cités. Pour le rock, on peut mentionner les Eurockéennes de Belfort, en France, le Primavera Sound à Barcelone, le

Dour Festival en Wallonie. Dans le domaine des musiques du monde, citons Couleur Café (Wallonie), ou encore Culturescapes (Suisse).

\* \*  
\*

Que nous apprend cette analyse des familles de festivals, finalement ? Elle nous permet d'abord de rassembler un certain nombre d'enseignements que nous avons tirés tout au long de cette première partie. Les festivals de musique sont un monde d'une très grande diversité, qui ne se laisse pas facilement catégoriser. Les différences affectent bien sûr les niveaux de financement, la manière dont les ressources sont investies ; leur origine institutionnelle. Elles concernent la manière dont les festivals s'enracinent sur leur territoire, en fonction de leur âge, de leur durée, des partenariats qu'ils nouent dans leur environnement culturel et politique. L'emploi qu'ils génèrent divise également les événements, notamment à propos du recours au bénévolat. On pourrait multiplier les exemples qui pourraient nous convaincre que l'excès de fragmentation du champ des festivals constitue un défi insurmontable pour l'analyse scientifique, du moins pour une analyse quantitative d'ensemble.

Mais cette construction de familles nous apporte une deuxième leçon, un peu contradictoire avec la première. Au-delà de leur diversité, les festivals se rejoignent en certaines dimensions. La présence d'un groupe central assez considérable, affichant des valeurs relativement moyennes, est là pour nous convaincre du fait qu'il existe une certaine convergence entre ces différents événements autour de quelques traits que nous pouvons nommer. Le premier est l'importance structurelle des ressources publiques, quel que soit le style musical, le niveau de budget, le statut juridique ou le pays. Le deuxième trait est l'importance systématique des frais artistiques dans les dépenses. Avec quelques nuances, certes, en fonction du type d'événement, ces dépenses artistiques sont toujours à un niveau élevé, qui nous fait dire que les festivals constituent aujourd'hui des opérateurs majeurs pour l'emploi artistique. Le troisième trait concerne l'emploi culturel. Certes, le recours au bénévolat n'est pas systématique, même si en grandes masses, il est fondamental pour une écrasante majorité d'événements. Mais l'autre aspect majeur de l'emploi, et ce quel que soit le degré de professionnalisme des manifestations, c'est le caractère temporaire de son activité. En dépit de la tendance à enraceriner les festivals, à leur donner des missions au-delà de leurs dates officielles de programmation, ils restent le plus souvent marqués par l'alternance entre des périodes très intenses et d'autres, où seuls demeurent à la tâche quelques rares permanents. Cela imprime un style de management très particulier, et un rapport à l'emploi très caractéristique des nouvelles formes de flexibilité, de précarité et de multi-emploi de nos sociétés contemporaines.

La troisième leçon, ainsi que nous l'avons déjà ébauchée, se rapporte à la structuration des milieux festivaliers. Nous n'avons pas trouvé, dans nos familles,

d'exclusivité en termes de pays, de style de musique, de niveau de financement. Chaque famille est définie par une certaine diversité sur ces trois points. Cela signifie que ces grandes convergences, si elles laissent la place à des combinaisons particulières, se retrouvent au fond dans chaque configuration. Sur certains aspects, comme les niveaux de financement, on voit clairement l'influence de certains pays. Le Québec d'un côté, avec ses niveaux élevés, et l'Espagne de l'autre avec son grand nombre de festivals de taille très modeste, illustrent ces variations. Sur d'autres points, on notera plutôt l'influence des genres musicaux : niveau de dépenses artistiques, de frais techniques, de bénévolat.

Enfin, nous avons utilisé dans cette partie des indicateurs qui soulèvent, chacun, des débats particulièrement intéressants d'un point de vue culturel ou politique. Ainsi, la valorisation du niveau de dépenses artistiques, qui laisse penser que plus ce niveau est élevé, plus la qualité artistique l'est en proportion, doit être discutée. Elle peut signifier cela, mais aussi les excès d'une course à la tête d'affiche qui peut signifier l'inverse. La gratuité soulève de semblables débats à propos de la démocratisation. Les niveaux de subvention publique, quant à eux, impliquent d'autres controverses, très sensibles au sein des différents contextes nationaux. C'est par l'examen de ceux-ci que nous allons maintenant poursuivre cet entrelacement de convergences et de divergences festivalières.

## SECONDE PARTIE

### FESTIVALS ET TERRITOIRES

Dans la première partie, nous avons souvent manifesté du scepticisme à l'égard de l'impact des variables nationales sur les grandes tendances que nous observons dans les différentes dimensions du monde festivalier, depuis les finalités qu'ils poursuivent jusqu'à leurs ressources, humaines et financières, en passant par leurs stratégies de communication ou de coopération. Cette position résulte de deux sources. La première est méthodologique. C'est le respect d'une certaine diversité dans la composition de nos échantillons, qui limite nos capacités de généralisation à partir d'un nombre, forcément toujours réduit, d'observations. La seconde raison est plutôt de l'ordre de la conviction scientifique. Nous pensons en effet que les festivals se rapprochent et s'éloignent moins en fonction de leur appartenance à un même pays qu'au gré de leurs proximités artistiques, de leur programmation.

Nous avons cependant tenu à accorder toute leur place à la présentation de monographies nationales de festivals. Cela pourrait apparaître comme une incohérence, et pourtant il ne s'agit que d'un paradoxe. D'un côté, nous considérons que les festivals ont plus de proximité programmatique que nationale. Mais d'un autre côté, nous constatons aussi que le soutien des pouvoirs publics est une donnée récurrente quelque soit le contexte national. Or l'organisation des pouvoirs publics par niveaux territoriaux, par intensité de politique nationale, par le poids des héritages et trajectoires historiques, est assez différente d'un pays à l'autre. Le paradoxe est donc celui-ci : nous observons des objets – les festivals – qui sont fortement influencés par un contexte national, notamment pour ce qui concerne leurs ressources, mais dont les dynamiques sont ensuite plus convergentes, notamment en termes de dépenses et de programmation. C'est ce que nous avons symbolisé par l'aphorisme « entrée nationale, sortie artistique ».

Même si les événements se ressemblent d'un pays à l'autre, ils sont inscrits dans des contextes qui ont une influence propre sur toute une série de domaines. On peut ici rapidement les évoquer, car ils seront développés, chacun à leur manière, dans les pages qui suivent. Il y a d'une part tout ce qui concerne la reconnaissance des festivals dans l'histoire des politiques culturelles nationales. Nous verrons ici que la genèse des festivals présente d'intéressants contrastes d'un pays à l'autre, qui se poursuivent en observant la façon dont les États les prennent aujourd'hui en considération. Il y a ensuite la façon dont ils sont soutenus par les différents niveaux de gouvernement. On peut ici évoquer les soutiens financiers, mais aussi les philosophies de soutien, les critères utilisés pour cela. En troisième lieu, on considérera la façon dont les évolutions les plus contemporaines – et notamment le contexte de crise des finances publiques – contribuent à recomposer le secteur dans ses différents genres musicaux, référentiels artistiques et modèles économiques. On pourra enfin, à partir de ces points et d'autres encore, mettre en évidence certaines spécificités irréductibles de ces paysages festivaliers nationaux.

En ouvrant cette nouvelle page comparative, dont nous tenterons la synthèse en conclusion, nous sommes convaincus aussi de jeter un autre regard sur une même réalité des festivals de musiques dans le monde contemporain. Un regard utile car complémentaire à l'analyse quantitative. Seule l'approche monographique permet en effet d'entrer dans l'illustration des faits constatés dans notre première partie, et d'apporter toutes les nuances nécessaires dans l'explication des phénomènes. Au-delà des pays qui font partie de l'échantillon quantitatif, nous avons souhaité élargir le spectre d'étude pour cette partie. Trois pays nous rejoignent ici, par la voie de leurs meilleurs spécialistes des politiques culturelles et, singulièrement, des festivals. Il s'agit d'abord de la Hongrie, qui était originellement associée à cette recherche, ce qui n'a malheureusement pas pu se concrétiser pour la partie quantitative. Mais avec János Zoltán Szabó, nous associons l'auteur d'une thèse très récente sur le sujet. Il apporte sa lumière sur ce pays et sur une partie est-européenne qui manquait à notre panel. Il s'agit ensuite de l'Italie, et de la contribution de Luca Dal Pozzolo et Luisella Carnelli, qui réfléchissent à la question à deux niveaux : celui du pays, et celui d'une région en particulier : le Piémont. Enfin, nous avons ouvert notre sommaire au Royaume-Uni, et Christopher Maughan en particulier, non seulement parce qu'il s'agit d'un pays emblématique d'une certaine façon de faire les politiques culturelles, et donc d'envisager la question des festivals, mais aussi parce que l'auteur est particulièrement engagé dans l'analyse comparative de ce domaine, responsable qu'il est d'un projet comparatif qui verra bientôt le jour, en hommage à notre collègue Dragan Klaić, prématurément disparu en 2011.

Nous n'avons pas souhaité, dans le cadre d'un exercice monographique, trop orienter les différents chapitres vers une seule et contraignante méthode d'analyse. En laissant les auteurs assez libres d'une approche personnelle de la



question, nous pensions faire mieux ressortir la particularité éventuelle de chaque contexte. Nous avons cependant proposé à nos auteurs de se pencher sur trois grandes questions : les trajectoires d'émergence et de consolidation des festivals dans le pays ; les politiques de soutien aux festivals et les défis qu'on a aujourd'hui à affronter les festivals dans un contexte économique marqué par une crise globale des financements publics.

# LES FESTIVALS DE MUSIQUE EN BELGIQUE : FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES ET FLANDRE

Michel Guérin

Béatrice Reynaerts & Isabelle Paindavoiné

Observatoire des Politiques culturelles

Fédération Wallonie-Bruxelles

## *Introduction*

Les festivals de musique, considérés dans leur ensemble, n'ont pas fait, jusqu'à présent, l'objet d'études spécifiques en Flandre et en Fédération Wallonie-Bruxelles (FWB). On peut certes trouver un bon nombre de monographies particulières sur quelques festivals (Dado 1997 ; De Leeuw et al. 2010 ; Lebrun et al. 2011 ; Martin 2009 ; Radelet 2008) ou des travaux plus généraux par genres musicaux (le Classique, le Rock, le Jazz, etc.) dans lesquels sont parfois évoqués les festivals, mais sans les aborder comme objet d'étude principal. « Festudy » semble dès lors être la première initiative allant dans ce sens et, fait méritant d'être souligné, cette étude a été conduite à l'échelle de la Belgique. C'est en effet à la demande de Jan Briers (Jr.), alors représentant de « Festival van Vlaanderen » dans « Festudy », que l'Observatoire des Politiques culturelles de la FWB a ajouté un échantillon de festivals flamands à cette étude<sup>1</sup>.

Ce chapitre « belge » rend compte, à la fois d'un bref historique commun du festival dans une première partie, puis, suivant l'évolution de la fédéralisation du pays, distingue les parties flamande et francophone dans la spécificité de leurs politiques culturelles. Dans l'analyse des données et quand elles s'y prêtent, l'une ou l'autre comparaison pourra être faite. Mais nous garderons à l'esprit qu'en raison d'échantillons de taille et de composition différentes, les généralisations sont à prendre avec précaution. Quoiqu'il en soit, cette approche reste synthétique, dans l'attente d'une publication ultérieure qui viendra compléter en détail, cette analyse.

Malgré ces différences, cette étude fournit des éléments précieux pour saisir la diversité de la dynamique festivalière au nord et au sud du pays. Cette diversité se marque notamment au travers de quelques grands indicateurs (financement, fréquentation...) mais elle est aussi plus nuancée, dessinant des tendances communes, comme d'ailleurs pour l'ensemble de l'échantillon « Festudy », dans le paysage festivalier en Belgique.

---

1. Voir l'introduction générale du présent ouvrage.

### *Quelques repères historiques*

En Belgique, comme ailleurs, les premiers festivals sont classiques et émergents après la proclamation de l'indépendance du pays, à Bruxelles d'abord (1834) et dans d'autres villes, comme Liège, Leuven, Gent, Brugge, Mons. Organisés par des sociétés de concert, par des sociétés vocales ou instrumentales, ces festivals réunissent plusieurs centaines d'artistes professionnels et amateurs mais ne présentent pas de caractère permanent (Gregoir 1874).

En 1867, suivant le modèle des grands festivals allemands, le Gouvernement alloue un premier subside destiné à la constitution d'une fédération des sociétés musicales de Belgique<sup>2</sup>. Un festival classique est créé à Bruxelles en 1869, lors de l'inauguration de la gare du Midi : 1 300 choristes et 150 musiciens s'exécutent devant 8 000 auditeurs (Wangermée, Mercier 1982). Déjà à cette époque, apparaît une tension entre les sociétés de musique amateurs et les conservatoires (CSMB 1874). Pour les premiers, le festival doit avant tout revêtir un caractère national et populaire, pour les autres, il ne peut être affaire que de professionnels, seuls à même d'en faire une institution permanente et d'en assurer la pérennité. Le caractère « populaire » revendiqué doit toutefois être nuancé. Il s'agit bien, à cette époque, de reconnaître et d'élargir la participation à la bourgeoisie naissante pour une discipline encore réservée à l'aristocratie. Les villes d'Antwerpen, de Liège et de Bruxelles sont associées à cet événement qui se décentralise.

Dans la première partie du xx<sup>e</sup> siècle, ce sont surtout des festivals de commémoration de compositeurs qui s'organisent de manière ponctuelle dans le pays. À titre d'exemple, Liège accueille le 8<sup>e</sup> festival annuel de la Société internationale de musique contemporaine et la Société « Kursaal Ostende » organise un festival de 2 jours, en été 1933. À Bruxelles, de 1940 à 44, des festivals d'opérettes sont organisés par le personnel de la Monnaie.

C'est surtout dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, et dans la mouvance d'un phénomène se mesurant à l'échelle européenne, qu'apparaît une seconde génération de festivals classiques qui, pour la plupart, existent toujours aujourd'hui. Certains font d'ailleurs partie de notre échantillon. À la veille d'un engagement public en faveur de la démocratisation de la culture, et poursuivant des objectifs de décentralisation, se créent en 1957, dans le sud du pays les Festivals de Liège, de Stavelot, de Saint-Hubert et de Chimay et au nord, des festivals à Gent, Antwerpen, Brugge et Tongeren.

En Flandre, c'est sous l'impulsion de Jan Briers qui organise à Gent en 1958 une série de concerts, qu'émerge le premier regroupement de festivals. « Festival van Vlaanderen » est ainsi créé dans le sillage de l'Exposition universelle de Bruxelles

---

2. [http://www.numisbel.be/Medailles\\_historiques\\_A.pdf](http://www.numisbel.be/Medailles_historiques_A.pdf) p. 24.

et les concerts organisés dans différentes villes flamandes viennent rejoindre cette initiative. Il compte aujourd'hui huit sections autonomes : Antwerpen, Brugge, Bruxelles, Gent, Kortrijk, Leuven, Mechelen et Tongeren.

En 1964, Bruxelles allait se doter du premier grand festival de musique contemporaine à vocation internationale : la biennale « Reconnaissance des musiques modernes », organisée par la Radio Télévision Belge grâce à l'action de Robert Wangermée. Pour promouvoir la création musicale belge contemporaine, un autre festival intitulé « Biennale de musique belge » est créé en 1967. L'actuel festival « Ars Musica » prendra la relève de cette initiative en 1989 (Dufour 2004).

Dans la partie francophone du pays, les festivals de musique classique se rassembleront en 1971, sous la bannière du « Festival de Wallonie », dans le but de se renforcer mutuellement (Muylle 2003). Déjà en 1967, Pierre Wigny, ministre de la justice et de la culture française, faisait le constat d'une forte dispersion des festivals classiques et d'un manque de diffusion à l'étranger. À l'image du regroupement opéré en Flandre en 1958, il préconisait des mesures visant à organiser des synergies, en conditionnant un meilleur soutien à une gestion saine et à l'excellence artistique. Dans le même temps, il engageait les autres niveaux de pouvoir (provinces et communes) à apporter leur soutien à ces manifestations (Wigny 1968)<sup>1</sup>.

Aujourd'hui, le Festival de Wallonie est doté de la même structure que son pendant flamand. Il se compose de sept festivals indépendants, répartis en Wallonie et à Bruxelles, constituant ensemble une fédération.

En musiques non-classiques, c'est en Jazz qu'apparaissent les premiers festivals au cours des années 50-60. À titre d'exemple, on peut citer Comblain-la-Tour (1959) et Kortrijk (1963), le « Jazz Bilzen » en 1965 dans le Limbourg, suivi du « Jazz Middelheim » à Antwerpen en 1969.

Le « Festival de Châtelet » en 1961 et le « Festival de la Guitare d'Or à Ciney » (1962) inaugurent l'ère « Yéyé », mais c'est le festival de Châtelet qui se transformera rapidement en premier festival « Pop » en 1965. Plus de 30 000 jeunes venus de Belgique, de France, d'Angleterre et d'Allemagne se rassemblent pour accueillir les « Animals », second groupe anglais après les Rolling Stones. Dans un certain nombre de pays industrialisés, les années 60 vibrent au rythme d'une jeunesse qui rompt avec ses aînés et ancre, dans la musique Rock, la contestation d'une société établie. Après Woodstock aux USA et Wight en Angleterre, en 1969, les concerts et festivals se succèdent dans tout le pays (Rac Pop Festival à Bruxelles, Pop Event à Deurne, etc.); et c'est la Belgique qui accueillera, à

---

1. Pierre Wigny, Ministre de la Culture de 1966 à 68, est l'initiateur d'un plan quinquennal de politique culturelle qui porte son nom et qui installe progressivement, entre 1968 et 1975, un réseau francophone de maisons de la Culture, de centres culturels et de maisons de jeunes.

Amougies en octobre 69, le festival « Hippie » interdit à Paris, festival qui restera d'ailleurs dans les annales des grands festivals Rock européens de l'époque<sup>2</sup>.

Les années 70 donnent le coup d'envoi aux nouveaux festivals de musiques actuelles, Rock d'abord comme « Torhout Werchter » (1975) mais également les premiers festivals de « musiques du monde » comme le « Sfinks festival » près d'Antwerpen ou encore le « Gouvy festival » pour le jazz, en 1978.

Le mouvement de création des festivals se poursuit dans les décennies suivantes, tant dans le nord que dans le sud du pays. Le festival devient une formule qui se banalise. De l'événement « exceptionnel » et national qu'il était auparavant, orienté vers une programmation internationale et vers des publics d'origines très diverses, il se multiplie et diversifie ses objectifs. Il devient un élément d'attractivité pour les villes qui cherchent à se distinguer en misant sur les retombées économiques locales. On en compte aujourd'hui plus de 250 en Flandre et plus de 180 en Fédération Wallonie-Bruxelles. Ils sont de toutes tailles, comme on le verra dans l'analyse qui suit, et se distinguent des générations précédentes par une identité qui se réclame de l'ancrage local. On verra que celui-ci s'inscrit dans des registres différents qui sont à la fois culturels, éducatifs et artistiques mais aussi socio-économiques et touristiques.

### *La culture, une matière gérée par les Communautés*

Fin des années 60, se profilent les premières réformes de l'État qui conduiront progressivement à la formation d'un état fédéral. La révision de la Constitution belge instaure le principe de l'autonomie culturelle et aboutit, en 1970, à la création des communautés culturelles. Trois entités dotées des pouvoirs législatifs pour les matières culturelles sont reconnues : les communautés culturelles française, néerlandaise et allemande. En août 1993, l'État national est transformé en État fédéral. Les Communautés française, flamande et germanophone reçoivent une personnalité juridique ainsi que les régions wallonne et flamande. Elles deviennent des entités autonomes tant sur le plan législatif qu'exécutif et administratif. En Région bilingue de Bruxelles-Capitale, les matières culturelles sont gérées par la Commission communautaire française pour les francophones, et par la Vlaamse Gemeenschapscommissie pour les néerlandophones. Les institutions « biculturelles » restent sous l'autorité fédérale. Sur le plan des politiques publiques, la gestion des politiques culturelles est d'abord nationale (un ministre national des affaires culturelles est désigné en 1958), avant que chaque régime linguistique ne bénéficie par la suite de son propre ministre attaché aux affaires culturelles.

Certaines compétences et institutions culturelles ont toutefois été maintenues au niveau fédéral. Celui-ci intervient dans les politiques culturelles de création, de

---

2. [http://www.memoire60-70.be/Chronique\\_1966\\_1972/Amougies\\_Festival\\_Actuel.htm](http://www.memoire60-70.be/Chronique_1966_1972/Amougies_Festival_Actuel.htm).

diffusion et de patrimoine au travers de la gestion d'institutions dites « bicommunautaires », soit francophones et flamandes, principalement établies en Région bruxelloise (Guérin 2010). L'État fédéral remplit encore une fonction économique dans les politiques culturelles, notamment en matière d'exonération fiscale pour les libéralités ou donations aux institutions culturelles. Il traite également les questions relatives au statut de l'artiste (social, fiscal et juridique), aux droits d'auteurs ainsi que celles relatives à l'emploi en général et, dès lors, pour les secteurs qui relèvent de la culture.

### **La Fédération Wallonie-Bruxelles**

Les années 1980 à 2000 voient de nouvelles initiatives éclore un peu partout dans les villes et communes. Face à cette dynamique festivalière qui prend une part de plus en plus active dans la diffusion et la circulation des artistes en musiques actuelles, la Communauté française favorise le développement de lieux de diffusion de proximité, et encourage les festivals et organisateurs de concerts qui prennent en charge la promotion et la diffusion de jeunes artistes. En 1992, des organisateurs de concerts créent « Court-Circuit »<sup>1</sup>, une association qui s'attachera à la structuration du secteur des musiques actuelles et de la diffusion artistique. En inscrivant son action dans le cadre d'un développement social et économique, l'association joue un rôle d'information et de conseil, favorise les échanges, tant au niveau promotionnel que pratique (juridique, administratif, technique...). Elle organise de nombreuses actions à destination des jeunes groupes et artistes et assure la coordination du réseau des salles et organisateurs de concerts. Soutenue par un financement public, l'association crée, en 2009, le « Circuit des Festivals » qui regroupe des festivals artistiquement indépendants, soucieux de l'accueil du public et des artistes, attachés au développement de leur région et désireux de réduire leur empreinte environnementale.

C'est véritablement dès 1999 que les festivals sont définis comme un axe important de la politique musicale (Larue 1999). La Communauté française affiche clairement son souhait de soutenir certains festivals, reconnus internationalement, afin qu'ils puissent continuer à prendre des risques dans leurs programmations et faire connaître des jeunes créateurs.

Aujourd'hui, le soutien aux festivals consiste en une subvention qui prend notamment en compte le cachet des artistes susceptibles de développer une carrière professionnelle. Ce soutien se fait soit de manière pluriannuelle (4 ans : convention ou 5 ans : contrat-programme), garantissant l'organisation durant une période plus longue, soit de manière ponctuelle. À côté de cette aide, « Wallonie-Bruxelles International » peut intervenir financièrement dans le cachet des artistes étrangers programmés.

---

1. <http://www.court-circuit.be> et [www.circuitdesfestivals.be](http://www.circuitdesfestivals.be).

Pour la musique classique, cette subvention, dont l'objet principal est de promouvoir les musiciens professionnels, est notamment conditionnée par l'observation de critères relatifs à la cohérence artistique du projet, au cachet artistique (montant minimum imposé), au rayonnement de la Fédération Wallonie-Bruxelles ainsi qu'au respect de la législation sociale. Les concerts et festivals à vocation caritative ne sont pas soutenus.

Les festivals doivent programmer un minimum de 4 concerts dont un tiers au moins exécuté par des artistes de la FWB. Par ailleurs, le Conseil de la Musique Classique est attentif à l'équilibre entre le nombre d'artistes de la Fédération Wallonie-Bruxelles et hors FWB, et entre le nombre d'artistes confirmés et émergents. Il veille également au professionnalisme de l'organisation et à l'équilibre budgétaire entre les recettes propres (billetterie, bar, etc.) les sponsors et les subsides des différents pouvoirs publics. Il porte aussi une attention particulière à la qualité de l'accueil du public et des artistes.

Pour les musiques actuelles, les critères diffèrent sur plusieurs points. Outre l'objectif principal de promotion de musiciens professionnels, l'intérêt artistique et la contribution au rayonnement de la FWB, le festival doit organiser au minimum 7 concerts et un tiers des artistes doit provenir de la FWB. Le festival doit avoir au moins 3 ans d'existence et ne peut pas être gratuit. Le budget global est au moins de 20 000 euros et un montant minimum est fixé pour le total des cachets artistiques. Une attention particulière est également portée à la qualité de l'accueil du public et aux conditions de sécurité et d'hygiène.

Comme on le verra plus loin (Figure 4) d'autres niveaux de pouvoirs (régions, provinces, villes et pouvoirs locaux) peuvent soutenir des festivals, mais généralement dans des proportions moindres.

### **En Communauté flamande**

À partir des années 80, la Flandre connaît la même dynamique d'expansion des festivals de musiques actuelles, sur l'ensemble de son territoire. En 2003, les organisateurs de festivals s'associent pour créer la Fédération des Festivals de musiques en Flandre (FMiV)<sup>2</sup>, en vue de défendre les intérêts des organisations actives dans ce secteur. Elle coordonne et formule des points de vue sur toutes les questions qui intéressent ses membres comme la politique culturelle, le statut de l'artiste, les droits d'auteur, l'infrastructure, la fiscalité propre aux festivals, la sécurité sociale, les relations de travail, la sécurité, la législation des asbl, etc. L'association favorise notamment les contacts et les projets de coopération sur des questions artistiques entre membres de l'association ou avec d'autres festivals belges ou à l'étranger. Elle mène

---

2. [www.fmiv.be/wie-zijn-wij/](http://www.fmiv.be/wie-zijn-wij/).

ponctuellement des études en vue de renforcer la crédibilité des festivals vis-à-vis des autorités, des sponsors et du public.

En 2010, avec le soutien financier du Service Public Fédéral « Développement durable », l'association francophone Court-Circuit et la fédération flamande des festivals ont lancé ensemble, et dans chaque Communauté, un réseau d'apprentissage portant sur la gestion durable des festivals. Outre la gestion des déchets, la consommation durable d'énergie et l'accessibilité, des thèmes comme l'alimentation durable et le soutien de l'économie locale sont également abordés. Cette politique de soutien s'inscrit dans un programme plus large de gestion durable des événements.

C'est un décret cadre « Kunstendecreet 2004 » qui organise le soutien aux festivals. Ouvert à toutes les formes d'arts (arts de la scène, musique, arts plastiques et audiovisuels, lettres, architecture, etc.) et aux mélanges de ceux-ci, il propose une approche globale de toutes les disciplines artistiques. Le subventionnement est soit attribué sur la base d'un projet ponctuel, soit consiste en un subside global couvrant le fonctionnement général, pour une durée de deux à quatre ans.

Dans le cadre du soutien global, au-delà du critère prépondérant de la qualité artistique, les organisateurs de festivals doivent notamment préciser le projet, sa qualité, sa faisabilité et en donner la perspective à long terme. Ils doivent également démontrer la capacité de rayonnement national et/ou international, s'insérer dans un partenariat et réseau avec des acteurs artistiques et non artistiques dans le pays ou à l'étranger, et faire preuve d'une dimension interculturelle dans les domaines de la programmation, la participation, les ressources humaines et la gouvernance. L'attention au public et une base financière solide sont également des critères déterminants pour l'obtention d'un subside.

En 2006, de nouveaux critères s'ajoutent pour préciser le mode de développement prévisionnel du festival et la conformité entre la politique artistique et financière. Le lien avec le territoire se précise, comme la démonstration de la valeur ajoutée pour la région, en termes d'offre ou en termes de facilitation pour d'autres initiatives régionales. L'intérêt social est également indiqué, donnant la priorité aux initiatives à l'adresse d'un public cible spécifique. Enfin, un critère de bonne gestion et de gouvernance est affirmé, insistant sur la coopération avec les acteurs artistiques et non artistiques pour assurer une utilisation optimale de l'infrastructure disponible, des ressources opérationnelles et une utilisation maximale des moyens pour la création artistique, en vue de réduire les frais généraux.

Comme pour la FWB, les organisateurs de festivals obtiennent d'autres soutiens, de pouvoirs locaux, provinciaux ou encore d'autres ministères de la Communauté flamande.



« Festudy » en FWB et en Flandre : caractéristiques générales de l'échantillon

Pour mémoire, la composition de l'échantillon<sup>1</sup> ne devait pas être représentative des festivals puisque, en Belgique comme ailleurs, il est extrêmement difficile de les dénombrer. Cet échantillon témoigne de la diversité des genres et des tailles des festivals soutenus ou non par les pouvoirs publics.

Dans le tableau ci-dessous, la répartition par genres musicaux des 18 festivals flamands présente une dominante classique (39 %), comme pour l'Europe, suivie du World & Trad (28 %), du Rock-Pop (22 %) et du Jazz & Blues (11 %). En Fédération Wallonie-Bruxelles, l'échantillon est davantage composé à l'image de la réalité festivalière de la Fédération, soit, sur les 52 festivals de l'échantillon, une dominante Rock & Pop (46 %), suivi du Classique (21 %), du World & Trad (15 %) et du Jazz & Blues (15 %) ainsi que de l'unique festival Multistyle de l'échantillon belge.

Figure 1. L'échantillon Flandre/FWB par genres musicaux

	Flandre		FWB		Festudy	
	Nb.	%	Nb.	%	Nb.	%
<b>Classique</b>	7	39	11	21	141	36
<b>Jazz-Blues</b>	2	11	8	15	53	14
<b>MultiStyle</b>	0	0	1	2	20	5
<b>Rock-Pop</b>	4	22	24	46	104	27
<b>World-Trad</b>	5	28	8	15	72	18
<b>Total</b>	<b>18</b>	<b>100</b>	<b>52</b>	<b>100</b>	<b>390</b>	<b>100</b>

Pris dans leur ensemble, ces 70 festivals représentent 18 % de l'échantillon « Festudy ». Pour la majorité (84 %) ce sont des asbl, 12 % ont un statut public et 4 % sont à but lucratif. Près de la moitié (49 %) sont des festivals urbains et 30 % s'organisent en milieu rural. Les 21 % restants se situent dans des espaces mi-ruraux, mi-urbains. Par genre musical, le Classique est à dominance urbaine (61 %), ainsi que le Jazz-Blues (50 %). Le Rock-Pop se partage entre l'urbain (43 %) et le rural (46 %) comme le World & Trad, rural à 46 % et urbain à 38 %.

Comme pour l'échantillon global, l'âge des festivals est étroitement lié au style, ainsi 61 % des festivals classiques ont plus de 30 ans (Liège, Stavelot, Saint-Hubert, 54 ans et le Gent Festival van Vlaanderen, 53 ans; le plus jeune est le KlaraFestival, Bruxelles, 7 ans) alors que 50 % des festivals Rock ont moins de

1. Les critères de sélection pour l'ensemble des festivals étaient les suivants : diversification du genre musical, au moins 7 concerts, exister depuis 3 ans et s'organiser sur une durée minimale de 2 jours.

10 ans. 4 % seulement des festivals Rock ont plus de trente ans (Cactus Festival, Flandre, 30 ans). Le Jazz-Blues est majoritairement âgé de 10 à 20 ans (50 %) et 30 % de ces festivals ont plus de 30 ans (Gouvy Jazz, Wallonie, 34 ans). Le World & Trad est plutôt jeune, soit 31 % de moins de 10 ans (LaSemo, Wallonie, 4 ans) et le reste se répartit équitablement sur les autres tranches d'âge. Le plus ancien est le « Dranouter Festival », Flandre, 36 ans.

La moitié de ces festivals (50 %) se passent en juillet et août, 21 % en juin ou septembre et les 29 % restants s'organisent d'octobre à mai. Cette répartition correspond à la même distribution générale de « Festudy ». Par genres musicaux, 77 % des festivals de musiques du monde se passent en juillet/août et avec les 15 % qui s'ajoutent à la marge de l'été (juin et septembre), l'ensemble de ce genre est pratiquement en période estivale. Le Jazz-Blues se passe aussi majoritairement en juillet/août (60 %), le reste (40 %) entre octobre et mai. Le Rock-Pop, quasi pour moitié (43 %) en juillet/août et en ajoutant les 32 % de juin et septembre, il se programme aux trois quarts en période estivale. Les 25 % restants se déroulent entre octobre et mai. Enfin, le festival classique s'organise autant en juillet/août (39 %) qu'entre octobre et mai (39 %), les 22 % restants, en juin ou septembre.

Si l'on observe la durée de programmation, la moitié des festivals (49 %) se déroule en moins de 4 jours et ce sera surtout la situation du Rock (68 %), des musiques du monde (62 %) et du Jazz (60 %). À l'autre extrémité, soit sur une durée de 8 à 14 jours, le classique représente 56 % auxquels on peut ajouter les 39 % qui se déroulent sur plus de 15 jours (42 jours pour le festival Midis-Minimes à Bruxelles, et 30 jours pour le Festival van Vlaanderen Vlaams-Brabant).

### **Financement des festivals**

La figure ci-dessous présente l'évolution sur 3 ans du financement des festivals par les pouvoirs publics communautaires. Elle montre d'abord la différence entre le soutien accordé aux festivals flamands et aux festivals en FBW (plus de 500 000 euros), mais on observe également un écart important entre les budgets globaux accordés à la culture. La différence principale apparaît surtout dans les choix et la ventilation de ces budgets. D'une part, la FBW soutient plus intensément les festivals de musiques actuelles, à l'inverse de la Flandre qui soutient plus fortement ses festivals de musique classique. D'autre part, la différence se marque aussi sur le nombre de festivals soutenus puisqu'en 2012, 74 festivals bénéficient d'un soutien en FBW (57 en musiques actuelles et 17 en classique) et 22 en Flandre (11 musiques actuelles et 11 classiques).

En globalisant ces interventions et, sans tenir compte du type de soutien accordé de part et d'autre (pluriannuel ou annuel), la moyenne d'intervention en Flandre sera de 124962 € par festival et de 29899 € en Fédération Wallonie-Bruxelles. Les choix sont ici clairement guidés par des logiques d'intervention différentes : sélectives et appuyées en Flandre, élargies mais moins significatives en FBW.

Figure 2. Évolution des financements festivals de 2010 à 2012, pour la Flandre<sup>1</sup> et la FWB (AGC 2013)

FWB	Budget total culture (hors audiovisuel)	Arts de la scène	Festivals classiques	Nb	Festivals non classiques	Nb	Total festivals
2010	273 723 000	84 605 000	892 100	18	1 225 037	52	2 117 137
2011	281 885 000	87 991 000	931 400	16	1 217 129	53	2 148 529
2012	291 000 000	91 654 000	959 600	17	1 252 930	57	2 212 530
<b>Flandre</b>	<b>Totaal Cultuur<sup>2</sup></b>	<b>Kunsten<sup>3</sup></b>					
2010	453 943 000	141 215 105	1 926 825	9	880 644	14	2 807 470
2011	449 485 000	143 891 904	1 893 509	9	843 354	12	2 736 864
2012	439 870 000	150 145 221	1 973 952	11	775 230	11	2 749 182

Pour compléter la représentation des financements publics, la figure ci-dessous présente le poids total de ces financements par rapport aux recettes globales des festivals. Elle représente 37 % en moyenne en FWB et 29 % en Flandre. L'intervention moyenne pour l'ensemble de l'échantillon Festudy est de 32 %, si l'on prend le total des subventions publiques sur le total des recettes. Par contre, si l'on fait une moyenne des pourcentages, festival par festival, on obtient une moyenne de 45 % de financements publics pour « Festudy », ce qui situe les deux Communautés en deçà du financement public moyen en Europe.

Figure 3. Répartition du financement public sur le total des recettes des festivals<sup>4</sup>

Part moyenne/(médiane)	Flandre	FWB
Subventions locales	9 % (3 %)	7 % (2 %)
Subventions provinciales	4 % (0 %)	4 % (2 %)
Subventions régionales	2 % (0 %)	7 % (3 %)
Subventions communautaires	13 % (1 %)	18 % (9 %)
Subventions fédérales	0 % (0 %)	0 % (0 %)
Subventions UE	0 % (0 %)	1 % (0 %)
<b>Total des subventions</b>	<b>28 % (18 %)</b>	<b>37 % (32 %)</b>

Il faut cependant se rappeler que dans cet échantillon, tous les festivals ne bénéficient pas d'un soutien public et qu'ils ne sont pas tous financés de la même

1. Nous tenons à remercier Gert Van Tittelboom, Communauté flamande, Département Culture, Jeunesse, Sport et Media ainsi que Tim Lodens et Dominique Van Gansbeke, Communauté flamande, Arts et Patrimoine, pour les informations qu'ils nous ont fournies.
2. <http://www4dar.vlaanderen.be/sites/svr/cijfers/Exceltabellen/cultuur/algemeen/CULTALGENIEUW4.xls>.
3. Budget de l'Agence des Arts sans le Patrimoine – <http://2012.kunstenenerfgoedjaarverslag.be/kerncijfers>.
4. Ce poids est calculé en considérant séparément chaque niveau de subvention pour chaque festival.

manière. C'est la raison pour laquelle, on constate des écarts parfois importants entre la moyenne et la médiane. Certains festivals bénéficient d'un soutien local, provincial ou communautaire et d'autres non.

Ces financements publics seront d'intensités différentes selon le genre musical. Ainsi, à titre d'exemple, en comparant le genre Classique et Rock dans les deux Communautés, la Flandre intervient plus intensément dans les festivals classiques (43 % de festivals classiques reçoivent plus de 50 % de financements publics sur le total de leurs recettes et 14 % en reçoivent plus de 75 %) alors qu'en Rock & Pop, 75 % des festivals reçoivent moins de 25 % de financements sur leur total de recettes. En Fédération Wallonie-Bruxelles, 36 % du Classique reçoit de 50 à 75 % de financements publics sur le total des recettes, et 67 % du Rock-Pop moins de 25 %.

De grandes différences apparaissent également dans les budgets globaux de ces festivals où, excepté quelques festivals classiques, la majorité des festivals flamands disposent d'enveloppes supérieures à 400 000 € alors que la FWB concentre la majorité de ses festivals sous la barre des 400 000 €. En FWB, seuls 4 festivals de Rock & Pop et 2 World & Trad disposent de budgets supérieurs à 900 000 €.

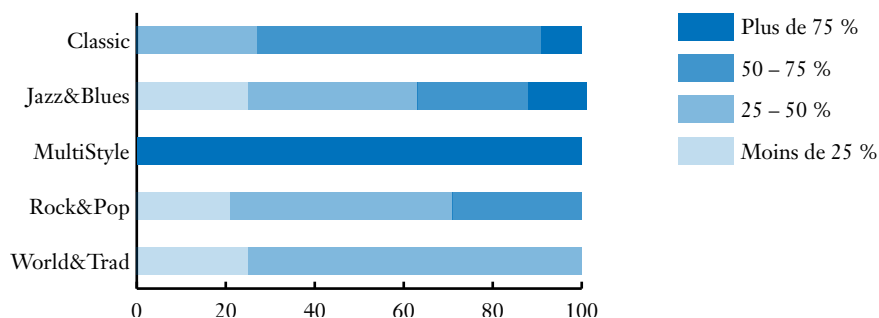
Figure 4. Budgets globaux en pourcentages, par genres musicaux, pour la Flandre et la FWB

	Moins de 80K		De 80K à 200K		De 200K à 400K		De 400K à 900K		Plus de 900K	
	FWB	Flandre	FWB	Flandre	FWB	Flandre	FWB	Flandre	FWB	Flandre
<b>Classique</b>	18	0	64	29	9	29	9	14	0	29
<b>Jazz-Blues</b>	25	0	38	0	38	0	0	50	0	50
<b>MultiStyle</b>	100	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<b>Rock-Pop</b>	33	0	21	0	25	0	4	75	17	25
<b>World-Trad</b>	50	0	0	0	13	0	13	40	25	60

Sachant que la priorité est donnée à la dimension artistique dans chaque communauté, les graphiques ci-dessous présentent les parts de dépenses artistiques<sup>1</sup> par genres musicaux, rapportées au budget global. En FWB, 64 % du Classique y investit de 50 à 75 % du budget et 9 % plus de 75 %. En Rock & Pop, 75 % des festivals engagent de 25 à 50 % de leurs budgets. Le Jazz & Blues y consacre 38 % et 75 % du World & Trad de 25 à 50 % de leurs budgets. Le Multistyle y consacre plus de 75 % de son budget.

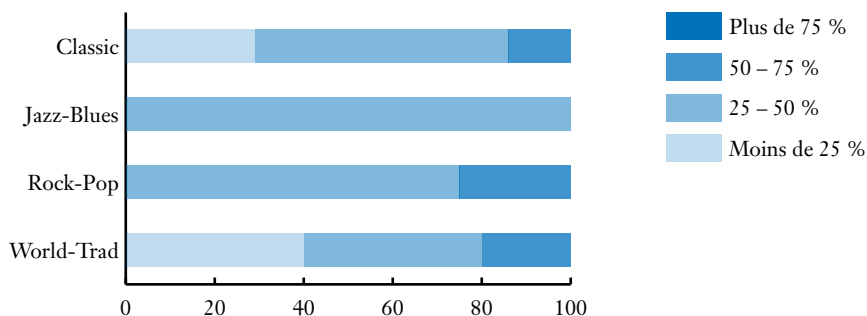
1. Les dépenses artistiques comprennent les cachets artistiques, les frais de réception et de séjour des artistes.

Figure 5. Dépenses artistiques 2011 par genres musicaux, en FWB



En Flandre, 57 % des festivals classiques y consacrent de 25 à 50 % de leurs budgets et 14 % entre 50 et 75 %. Entre 25 et 50 %, on trouve le Jazz (100 %), le Rock & Pop (75 % des festivals) et 40 % des festivals World & Trad. Pour ce genre, 40 % des festivals se situent sous les 25 % du budget.

Figure 6. Dépenses artistiques 2011 par genres musicaux, en Flandre



### Publics: fréquentation et origine

L'évolution de la fréquentation des festivals entre 2008 et 2011, comparée aux moyennes européennes, démontre une forte proportion de petits festivals en Fédération Wallonie-Bruxelles (46 % de moins de 3 000 entrées en 2011) pour 8 % de festivals enregistrant plus de 80 000 entrées. En Flandre, la situation s'inverse avec 35 % de festivals de plus de 20 000 entrées et 29 % de plus de 80 000 entrées.

En FWB, la fréquentation des festivals progresse de 10 % entre 2008 et 2011, soit une moyenne de 22 291 entrées pour 2011 mais diminue de 19 % en 2012. En Flandre, la fréquentation moyenne est plus élevée, soit 46 756 entrées par festival. Cette fréquentation progresse encore de 7 % en 2011 (50 212 entrées) mais diminue très fortement en 2012 (31 528 entrées). Si on observe maintenant la médiane qui pondère les chiffres extrêmes, on constate, en FWB, une progression constante du nombre d'entrées (3 700 en 2008, 4 541 en 2011 et 5 000

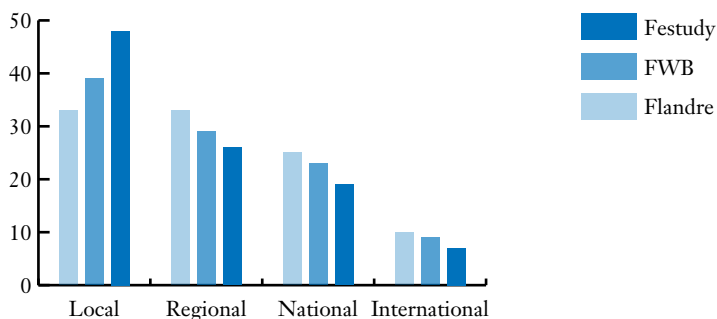
en 2012). En Flandre, la médiane est de 29 000 en 2008, 30 000 en 2011 et 16 774 en 2012. Cette différence importante s'explique par le fait que le calcul ne prend en compte que 11 festivals sur 18, par une diminution générale dans la majorité des festivals, et surtout, par la décision d'un festival d'arrêter la gratuité, réduisant de ce fait de plus de dix fois son public.

Figure 7. Évolution de la fréquentation 2008-2011 en FWB et Flandre/comparaison Europe

	2008			2011		
	FWB	Flandre	Europe	FWB	Flandre	Europe
Moins de 3 000	33	11	23	46	6	27
3 000 – 5 999	23	11	22	20	12	23
6 000 – 19 999	19	6	26	14	18	23
20 000 – 79 999	17	44	21	12	35	20
Plus de 80 000	8	28	8	8	29	7
<b>Total</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>

Comme pour l'échantillon « Festudy », on peut voir que ce public est d'abord local, tant en FWB qu'en Flandre, et que sa fréquentation décroît au fur et à mesure de l'éloignement. Toutefois, en raison de la moindre taille de notre pays, et dès lors d'une mobilité plus facile, les pourcentages des origines régionales, nationales et internationales sont plus élevés que pour les autres pays.

Figure 8. Origine des publics Flandre – FWB – Festudy



### Conclusion

Ce rapide aperçu pour quelques variables de l'étude doit bien évidemment être complété. Nous savons, par exemple, que l'activité du festival n'est pas limitée à une période intense de programmation musicale en quelques jours. Il développe souvent, en amont et en aval du temps fort, des coopérations artistiques, éducatives, culturelles et sociales dans un environnement proche d'abord, mais aussi

avec d'autres festivals et organisations du pays ou à l'étranger. Par ailleurs, le festival fait place à d'autres disciplines artistiques (danse, théâtre, audiovisuel,...) et, selon le genre musical, établit des partenariats associatifs qui prendront une part active dans l'organisation de l'événement. À cet effet, il est intéressant de relever que la Flandre et la FWB fixent pour le festival, leurs priorités principales dans un ordre différent. Elles sont prioritairement artistiques en FWB (37 %), puis culturelles (33 %) et territoriales (25 %). En Flandre, l'objectif prioritaire est culturel (44 %), artistique (38 %) et territorial (13 %). Cependant, ces priorités varient en intensité et en composition. Ainsi, en Flandre, la priorité culturelle renvoie à l'accessibilité à la culture (12 %) et au caractère festif du festival (14 %). L'objectif artistique, se traduit par la découverte de nouveaux répertoires (16 %) ou par la célébration d'un patrimoine (11 %). En FWB, la priorité artistique se caractérise essentiellement par le soutien aux artistes émergents (17 %). L'objectif culturel est centré sur l'accessibilité des publics (15 %) et l'objectif territorial sur le soutien à la production locale (13 %).

D'autres données relatives à la programmation, à l'évolution du nombre de concerts et d'artistes et à l'origine de ces artistes seront exploitées par la suite. La dimension financière des festivals sera aussi approfondie, dans ses structures de dépenses (artistiques, techniques, administratives et en personnel) et de recettes (billetterie, sponsoring...). La question du financement est d'ailleurs désignée par tous les festivals comme un enjeu majeur. Celui-ci porte sur les ressources propres à mobiliser, dans l'idée que le soutien public dans les prochaines années pourrait, dans le meilleur des cas, se stabiliser. C'est dès lors vers le financement privé que se tournent les festivals, et ce, dans un contexte de plus en plus concurrentiel. À cet effet, la question de la régulation de l'offre pourrait se poser, face à un public confronté, d'une part, à une multiplicité d'offres et, d'autre part, à un pouvoir d'achat qui diminue.

## LES FESTIVALS DE MUSIQUE EN ESPAGNE

Lluís Bonet, Tino Carreño  
Université de Barcelone

L'activité et l'évolution des festivals en Espagne ne peuvent être comprises sans faire référence à l'entrée en lice des municipalités et communautés autonomes – les autorités régionales – dans le champ culturel. La Constitution de 1977 a établi, après plusieurs décennies de dictature – un système de décentralisation des pouvoirs qui a permis une croissance spectaculaire des ressources publiques en faveur de la culture. Cette croissance ne s'est pas démentie jusqu'en 2009, dans le contexte de crise économique. Celle-ci conduit aujourd'hui à un changement assez radical du paysage espagnol des festivals, en particulier depuis 2012.

Les premiers festivals de musiques sont nés à partir de plusieurs types d'activités depuis les cérémonies religieuses, jusqu'à la création de festivals originaux, en passant par le regroupement d'une série de concerts estivaux. La dictature franquiste avait soutenu l'initiative de certains des amis du régime de créer des événements de grand prestige artistique. C'est le cas de la *Quincena musical de San Sebastián*, toujours en vigueur, née en 1939, juste à la fin de la guerre civile. C'est aussi le cas du *Festival internacional de música y danza de Grenade* and du *Festival internacional de Santander* (tous deux nés en 1952). Cette année-ci, le ministère de l'Information et du Tourisme – l'institution chargée des medias et de la censure – définit le Plan des festivals nationaux espagnols. En 1957, le plan est finalement mis en œuvre et trois ans plus tard 400 spectacles sont programmés dans 27 villes espagnoles. Les municipalités pouvaient s'associer au programme, totalement centralisé et étroitement lié à l'idéologie du régime, comme vitrine espagnole et internationale de diffusion de son message et de son prestige. Le fait que cela prenne place durant l'été – en plein boom touristique – servait à présenter au monde une image d'ouverture (Carreño & Colomer 2011). Les festivals étaient classés par mission : « les groupes prestigieux de musique symphonique et de danse étaient les clous de la programmation des festivals les plus élitistes, de rayonnement international ; ceux de musique et danse folklorique espagnole étaient plus volontiers tournés vers le tourisme ; ceux de théâtre et d'art visuel avaient un profil plus domestique, plus local » (Ferrer 2007). Le nombre de festivals s'accrut par le biais de cette politique, atteignant environ 160 au début des années 1960, le plus souvent durant l'été, ou bien en coïncidence avec les fêtes municipales traditionnelles de chaque ville (Ortiz 1983).

Lors de la seconde moitié des années 1970 et la transition démocratique, le nouveau ministère de la Culture modifia le modèle des « Festivals d'Espagne », en réduisant très fortement le budget qui leur était alloué par le gouvernement. Dès cette période, le soutien des festivals vint de façon majoritaire des pouvoirs locaux et régionaux, qui devinrent souvent les propriétaires des événements, ou bien leur apportèrent un soutien, en cas d'initiative portée par des associations sans but



lucratif. Dans les années 1990, le phénomène des festivals de Rock & Pop en extérieur jaillit (Hidalgo 2008), on voit apparaître des organisations à but lucratif pour promouvoir ces festivals, comme le FIB, le Sonar, le Primavera Sound, le Bilbao BBK life. Quelques-uns ont désormais inclus le nom du principal sponsor dans la marque du festival, souvent des marques de boisson alcoolisée ou des banques.

Le paysage festivalier espagnol se développe rapidement, à la fois quantitativement et géographiquement. Même si nous ne disposons pas d'informations fiables à ce sujet<sup>1</sup>, on peut estimer que le nombre de festivals de musique et de danse serait apparemment passé de 438 en 1985 à 989 en 2011, dont 70 % en musique. Notre méthode a permis d'écarter les doublons et les programmations saisonnières de ce répertoire, et ainsi d'aboutir à une liste raisonnée de 409 festivals en 2011, sur la base des critères suivants : au moins trois éditions achevées, 6 concerts et plus, deux jours ou 12 heures totales de musique et plus).

La répartition régionale offre des contrastes inattendus. Alors que quelques communautés autonomes, comme la Catalogne ou l'Aragon, offrent plus de 1,5 festivals par 100 000 habitants, d'autres comme Madrid, l'Estrémadure ou Valence, atteignent à peine un ratio de 0,5 événement. De tels écarts ne peuvent s'expliquer par la démographie, la spécialisation touristique ou le caractère plus ou moins rural de ces régions. Ils sont le fruit de contrastes de volontés politiques et de dynamisme social et culturel.

La taille de la commune n'indique pas plus de propension à la présence de festivals, puisque le comportement de villes de taille identiques peut être très différent. On peut cependant remarquer que la plupart des petites municipalités programment l'été, tandis que les grandes concentrent leur activité festivalière entre octobre et mai.

Figure 1. La distribution des festivals par municipalité

Population des municipalités	Nombre des festivals	% festivals	% municipalités	% population	Nombre de festivals par 100 000 habitants
≤ 10 000	67	16 %	90,6 %	20,9 %	0,7
10 001 – 50 000	115	28 %	7,6 %	26,9 %	0,9
50 001 – 100 000	48	12 %	1,0 %	12,5 %	0,8
100 001 – 500 000	102	25 %	0,7 %	23,7 %	0,9
> 500 000	64	16 %	0,0 %	16,1 %	0,8
Zones plurimunicipales	13	3 %	—	—	—
<b>Total</b>	<b>409</b>	<b>100 %</b>	<b>100 %</b>	<b>100 %</b>	<b>0,9</b>

1. Les données collectées par le Centre de documentation pour la musique et la danse (INAEM-secrétariat d'État à la Culture) proviennent directement des organisateurs sans qu'il n'y ait la moindre obligation de souscrire ou non à ce répertoire (note méthodologique : [www.mcu.es/comun/bases/spa/cdmr/index.html](http://www.mcu.es/comun/bases/spa/cdmr/index.html)).

La répartition par genre musical montre une claire prédominance de la musique classique (40 %), suivie par les événements de Rock & Pop (27 %), de World & Trad. (15 %) de Jazz & Blues (11 %) et multi-style (6 %). L'aspect du paysage festivalier a changé au cours des dernières années. 50 % des festivals de Rock & Pop ont moins de 10 ans, et sont généralement concentrés sur peu de jours, alors que 40 % de ceux de musique classique ont au moins 30 ans, et programment sur une durée plus longue.

Figure 2. La ventilation des festivals par genre musical

	Musique classique		Jazz & Blues		Musique moderne	
	3 Primaires	3 Secondaires	3 Primaires	3 Secondaires	3 Primaires	3 Secondaires
Médiévale, Renaissance	28 %	21 %				8 %
Baroque	59 %	18 %				4 %
Classique (xviii <sup>e</sup> - 1950)	82 %	10 %				4 %
Contemporain	44 %	33 %	9 %	9 %	4 %	8 %
Opéra	31 %	10 %			4 %	
Pop – Rock		3 %	18 %	9 %	100 %	12 %
Chanteur auteur-compositeur		3 %			19 %	12 %
Rap, Hip-hop				27 %	4 %	27 %
Techno, Electro				9 %	15 %	19 %
Métal, Hard				9 %	12 %	15 %
Reggae, Ska			18 %		23 %	8 %
Jazz, Blues	5 %	10 %	100 %		12 %	8 %
Traditionnel	5 %	10 %		9 %	23 %	8 %
World	6 %	19 %	18 %	18 %	23 %	12 %

Si l'on observe la diversité des sous-genres de chaque festival, on remarque que la plus diffusée est la musique classique (du xviii<sup>e</sup> siècle à 1950), suivie par le Rock & Pop et la musique baroque. Baroque et classique forment le cœur des programmations de festivals classiques, mais on remarque que la musique contemporaine est incluse comme l'un des 3 styles principaux dans 44 % des festivals,

et comme choix de second rang pour un tiers d'entre eux. De l'autre côté, les festivals de musiques actuelles sont totalement dominés par les musiques rock et pop. Viennent ensuite le reggae et le ska, la chanson. Les musiques techno et électro, ainsi que le rap et le hip-hop ont aussi une place significative. D'une manière générale, les événements les plus ouverts à une variété de styles sont ceux de jazz et de musiques du monde et traditionnelles.

Figure 2<sup>bis</sup>. La ventilation des festivals par genre musical

	World/Trad		Hybride		Total	
	3 Primaires	3 Secondaires	3 Primaires	3 Secondaires	3 Primaires	3 Secondaires
Médiévale, Renaissance			17 %	33 %	12 %	12 %
Baroque			33 %	33 %	<b>26 %</b>	10 %
Classique (xviii <sup>e</sup> - 1950)	7 %		<b>67 %</b>	17 %	<b>38 %</b>	6 %
Contemporain			17 %	17 %	21 %	18 %
Opéra			17 %	33 %	14 %	6 %
Pop – Rock	13 %	7 %		17 %	<b>31 %</b>	7 %
Chanteur auteur-compositeur	7 %	7 %	33 %	17 %	8 %	6 %
Rap, Hip-hop	7 %				2 %	10 %
Techno, Electro		7 %			4 %	7 %
Métal, Hard					3 %	5 %
Reggae, Ska	7 %	7 %	17 %		10 %	3 %
Jazz, Blues	13 %		<b>50 %</b>	33 %	22 %	8 %
Traditionnel	<b>67 %</b>	7 %	33 %		21 %	8 %
World	<b>53 %</b>		17 %	50 %	20 %	14 %

### *Les politiques de soutien aux festivals*

L'un des traits spécifiques des festivals espagnols est leur forte dépendance économique et institutionnelle à l'égard des gouvernements locaux et régionaux, ce qui n'est pas toujours facile à déceler par le statut légal de l'organisation de

l'événement. Par exemple, un quart des associations sans but lucratif et 11 % des entreprises à but lucratif sont la propriété directe des institutions locales.

Figure 3. Les modèles de gestion par statut juridique et style musical

Statut juridique	Modèle de gestion			
	Total	Public	Privé	Sans but lucratif
<b>Public</b>	28 %	100 %	0 %	0 %
<b>Privé</b>	20 %	11 %	89 %	0 %
<b>À but non lucratif</b>	53 %	24 %	0 %	76 %
<b>Total</b>	<b>100 %</b>	<b>42 %</b>	<b>18 %</b>	<b>40 %</b>

Style musical	Total	Public	Privé	Sans but lucratif
<b>Classique</b>	40 %	62 %	0 %	38 %
<b>Jazz – Blues</b>	11 %	45 %	27 %	27 %
<b>Pop – rock</b>	27 %	23 %	35 %	42 %
<b>World &amp; Traditionnel</b>	15 %	27 %	27 %	47 %
<b>Multi – Style</b>	6 %	33 %	17 %	50 %
<b>Total</b>	<b>100 %</b>	<b>42 %</b>	<b>18 %</b>	<b>40 %</b>

62 % des festivals de musique classique sont sous le contrôle direct des administrations publiques, et 38 % appartiennent réellement au secteur non-lucratif. Les festivals de Rock & Pop et de World & Trad. sont dans une toute autre situation : 77 % et 73 % respectivement ont un statut privé. Il faut souligner le fait que 35 % des premiers et 27 % des seconds sont gérés par des entreprises à but lucratif, ce qui est notable s'agissant d'événements de moins de 10 ans.

La grande part de festivals directement acquis et gérés par les administrations publiques est l'une des spécificités du paysage espagnol (Bonet 2011). On pourrait s'étonner d'un tel niveau d'ingérence politique dans la programmation festivalière, par rapport à d'autres pays où le soutien public est à peu près similaire à celui de l'Espagne. Une explication possible de ce phénomène est la faiblesse dans laquelle s'est trouvée la société civile espagnole après 40 ans de dictature. La faible culture civique a été en partie compensée par une dynamique institutionnelle de substitution, notamment au sein du pouvoir local et régional. On peut ajouter que la culture politique espagnole accorde une moindre légitimité à des initiatives qui ne sont pas directement contrôlées par l'administration. La grande majorité des acteurs culturels a trouvé dans les pouvoirs territoriaux des partenaires idéaux pour mettre en œuvre leurs projets, constituant ainsi une relation de dépendance assez difficile à réformer en temps de crise.

Figure 4. Les sources de revenus par secteur festivalier

	Public			Privé		
	Valeur	% moyen	% moyen	Valeur	% moyen	% moyen
<b>Billetterie</b>	123 105	21,2 %	15,8 %	706 746	50,6 %	50,0 %
<b>Contribution du propriétaire</b>				30 983	2,2 %	7,9 %
<b>Ressources totales du gouvernement</b>	364 668	62,8 %	67,8 %	151 340	10,8 %	15,4 %
<b>Local</b>	127 644	22,0 %	41,1 %	94 829	6,8 %	6,5 %
<b>Régional</b>	185 849	32,0 %	22,6 %	56 511	4,0 %	8,8 %
<b>État</b>	50 012	8,6 %	4,0 %			
<b>Union Européenne</b>	1 162	0,2 %	0,2 %			
<b>Apports directs</b>	293 954	50,7 %	42,2 %			
<b>Subventions</b>	70 714	12,2 %	25,6 %	151 340	10,8 %	15,4 %
<b>Sponsoring</b>	75 307	13,0 %	12,8 %	256 821	18,4 %	19,0 %
<b>Autres revenus</b>	17 238	3,0 %	3,7 %	251 768	18,0 %	7,6 %
<b>Total</b>	<b>580 319</b>	<b>100 %</b>	<b>100 %</b>	<b>1 397 657</b>	<b>100 %</b>	<b>100 %</b>

	Sans but lucratif			Total		
	Valeur	% moyen	% moyen	Valeur	% moyen	% moyen
<b>Billetterie</b>	109 247	43,6 %	16,7 %	213 691	36,6 %	21,8 %
<b>Contribution du propriétaire</b>	44 661	17,8 %	9,4 %	22 967	3,9 %	5,1 %
<b>Ressources totales du gouvernement</b>	48 472	19,3 %	53,5 %	203 051	34,8 %	53,5 %
<b>Local</b>	22 625	9,0 %	28,3 %	80 232	13,8 %	30,3 %
<b>Régional</b>	18 205	7,3 %	19,3 %	97 487	16,7 %	19,0 %
<b>État</b>	7 568	3,0 %	5,8 %	24 797	4,3 %	4,1 %
<b>Union Européenne</b>	74	0,0 %	0,0 %	535	0,1 %	0,1 %
<b>Apports directs</b>				127 954	21,9 %	18,4 %
<b>Subventions</b>	48 472	19,3 %	53,5 %	75 097	12,9 %	35,1 %
<b>Sponsoring</b>	28 405	11,3 %	10,8 %	86 443	14,8 %	13,0 %
<b>Autres revenus</b>	19 860	7,9 %	9,6 %	56 912	9,8 %	6,7 %
<b>Total</b>	<b>250 645</b>	<b>100 %</b>	<b>100 %</b>	<b>583 065</b>	<b>100 %</b>	

La voie principale du soutien aux festivals est l'aide financière. 36,6 % des ressources seulement proviennent, en 2011, de la billetterie. 34,8 % ont pour origine

les financements publics, suivis, loin derrière, par le mécénat, le sponsoring et les autres ressources (catering, merchandising, ventes, honoraires, etc.). Le degré élevé de support public témoigne de la fragilité du secteur, en particulier dans un contexte où les coupes budgétaires sont généralisées. Cette dépendance est plus forte pour les festivals de petite taille. Si on analyse le poids moyen du soutien public – en pourcentage moyen, et non en poids dans le total des ressources agrégées – on atteint un taux moyen de 53,3 % de financement public, et non plus 34,8 %. C'est beaucoup plus que la moyenne dégagée selon le même calcul dans l'échantillon global de Festudy (45,5 %). La différence la plus évidente est en termes absolus : le volume moyen d'argent public par festival est en Espagne de 203 051 €, alors que la moyenne européenne atteint 262 267 €.

Le soutien public est très inégalement réparti selon l'entité qui possède le festival. Ceux qui sont de propriété publique reçoivent 62,8 % de leurs ressources de la collectivité – le plus souvent par une contribution directe depuis le budget de l'autorité propriétaire, à laquelle s'ajoute parfois une subvention de la part d'autres autorités publiques. Pour les entreprises à but lucratif, le financement public ne représente que 10,8 % des ressources, alors que la billetterie et le sponsoring atteignent 87 %. Le cas des structures sans but lucratif est plus complexe. Globalement, les fonds publics représentent 19,3 % de leurs budgets. Mais en pourcentage moyen, on atteint 53,5 %. Cela s'explique par le fait que beaucoup de petits festivals sans but lucratif dépendent hautement de ces fonds, tandis qu'un petit nombre de très puissantes fondations, ayant le même statut non lucratif, n'en sont que très peu touchées.

L'essentiel des fonds publics provient des pouvoirs locaux et régionaux. L'État et l'Union européenne jouent vraiment un rôle marginal. Les communes sont plus importantes pour les petits festivals, surtout pour les festivals de statuts public et non lucratif. Les Communautés autonomes et l'État se concentrent davantage sur les événements plus importants. En termes de genre musical, les festivals classiques tirent 61 % de leurs ressources des fonds publics, soit bien plus que ce qu'obtiennent leurs homologues des musiques actuelles.

Beaucoup d'administrations publiques ont l'habitude d'articuler leur discours de soutien aux festivals à des finalités extrinsèques aux objectifs de politique culturelle. Les arguments déployés sont plutôt économiques – comme l'attractivité touristique ou la création d'emplois – ou bien liés au renforcement d'une identité ou d'une image locale. Ce sont des rhétoriques qui ne cadrent pas toujours avec la réalité : très peu de festivals sont aujourd'hui de vraies attractions touristiques, même s'ils complètent une offre locale de loisirs. En dépit de cela, un nombre croissant de festivals soutenus par la puissance publique tentent de justifier leur existence par leur triple impact social, artistique et économique (Herrero-Prieto & Devesa-Fernández 2007).

### *Quelle spécificité pour le paysage espagnol des festivals de musique ?*

L'un des traits saillants de l'Espagne est le nombre de festivals de taille modeste, un constat qui n'implique pas forcément une audience elle-même très limitée. En moyenne, le nombre moyen de concerts organisés en 2011 est de 26 en Espagne, contre 41 en Europe (Espagne incluse); et 43 % des festivals espagnols ont un budget inférieur à 80 000 euros, contre 21 % en Europe. Cette petite taille se vérifie également en termes d'emploi, dont 80 % est constitué de ceux ne travaillant que pendant l'événement. Alors que la moyenne espagnole est de 90 personnes, elle atteint 180 en Europe. En outre, la composition de ces ressources humaines varie: les bénévoles en représentent 21 %, contre plus de 65 % en Europe. Par contre, c'est la proportion de personnes mises à disposition qui est inversée: 45 % en Espagne contre 12 % en Europe. Ce dernier chiffre est cohérent avec une autre spécificité déjà vue: celle des festivals directement gérés par des municipalités, et y affectant donc une partie de leur personnel.

En termes d'audience, les différences sont plus ambivalentes. La part de très petits festivals (moins de 3 000 spectateurs) est certes plus élevée en Espagne. Mais en moyenne les différences ne fluctuent que de 18 300 (médiane à 5 500) en Espagne, contre 23 700 (médiane 6 500) en Europe.

Le paysage festivalier fait aujourd'hui face à des changements majeurs. La crise économique les affecte de façon aiguë. Après trois décades marquées par la création de nombreux nouveaux événements, la situation actuelle présente une claire régression. L'absence de données 2013 nous prive de vérifier les effets sans doute les plus dramatiques de la crise. Mais 2012 est la première année où l'on constate une baisse générale des ressources des festivals. Deux sources majeures ont brutalement chuté: les fonds publics – avec une baisse moyenne de 20 % affectant 71 % des événements – et le sponsoring: 18,5 % pour 41 % des festivals. La billetterie, elle, n'a baissé que de 3,4 %. Les festivals ont essayé de compenser ces pertes par la croissance d'autres ressources (22 % du côté du catering, du merchandising et autres ventes), ainsi que par les contributions de leurs propriétaires privés (37 %).

La présence des différents niveaux de gouvernement est indispensable à la survie de la plupart des festivals de musique: 58 % d'entre eux reçoivent plus de la moitié de leurs ressources de leurs partenaires publics. Et ces derniers réduisent considérablement leur engagement auprès de ce mode de programmation. En outre en septembre 2012, le gouvernement central a changé le taux de TVA applicable aux événements de spectacle vivant, qui est passé de 8 % à 21 %, alors qu'il était en 2010 de 7 %. Une première estimation des effets de cela sur le champ des musiques actuelles établit à 29 % le taux de réduction lors des 4 derniers mois de 2012, comparé avec la même période

en 2011<sup>1</sup>. Les festivals qui souffrent le plus de ce contexte sont ceux qui sont directement gérés par les pouvoirs publics, car ils sont moins flexibles que les privés dans leur recherche d'autres fonds: 22 % de réduction de fonds publics se traduit par 20 % de baisse de leur budget total. En termes de genre musical, seuls les festivals de Rock & Pop voient croître encore leurs ressources (+9 %) grâce au fait que leur billetterie (24 %) et leurs autres ressources (33 %) ont augmenté<sup>2</sup>. Ces festivals dépendent bien moins que les autres des financements publics. À l'opposé, ce sont les festivals de World & Trad (-27,2 %), de Jazz & Blues (-20,6 %) et de Classique (-16,3 %) qui ont clairement subi la récession.

La seconde source de baisse est donc celle qui concerne le sponsoring et le mécénat. En termes absolus, on trouve une chute brutale partout. Ce sont les petits festivals, où le sponsoring est généralement faible, qui ont été le plus épargnés, certains parvenant même à augmenter cette enveloppe. Par contraste, les plus gros ont subi des baisses importantes en termes absolus et relatifs. En général, les mécènes et sponsors étaient devenus des partenaires significatifs uniquement dans les festivals de prestige, aux larges audiences, ou dont les publics cibles sont en accord avec les intérêts de la marque. Les secteurs des produits de luxe, des banques, des boissons alcoolisées ou énergisantes, des stations de radio ou des compagnies de téléphonie mobile sont parmi les plus répandus. Cette règle n'est plus réellement vraie en temps de crise. Celle-ci a conduit les festivals à des stratégies drastiques d'adaptation et même, dans le pire des cas, à la disparition. Par exemple, parmi la centaine de festivals de notre échantillon 2011, 5 % n'ont pas organisé d'édition en 2012. La disparition n'est évidemment pas une option pour la grande majorité des dirigeants. Les plus suivies sont a) la réduction des spectacles les plus coûteux; b) le partage des coûts avec d'autres projets ou organisations; c) la réduction du nombre d'artistes invités; d) l'augmentation du bénévolat. À propos de la seconde option, la moitié des festivals a choisi cette voie du partenariat, dont 40 % avec d'autres festivals, des lieux de concerts ou des écoles de musique. Cette dernière option se retrouve plus fréquemment dans le secteur classique.

Il est intéressant de noter que la croissance du prix des billets, la réduction des salaires ou encore la programmation d'artistes émergents ont été considérées comme non pertinentes dans respectivement 53 %, 43 % et 40 % des cas.

Les difficultés actuelles ont conduit à affûter les esprits à la fois en matière de programmation et de légitimation économique et sociale des festivals. Sur le

---

1. Asociación de promotores musicales (2013) *IV Anuario de la música en vivo*. [www.apmusicales.com/anuario.swf](http://www.apmusicales.com/anuario.swf).

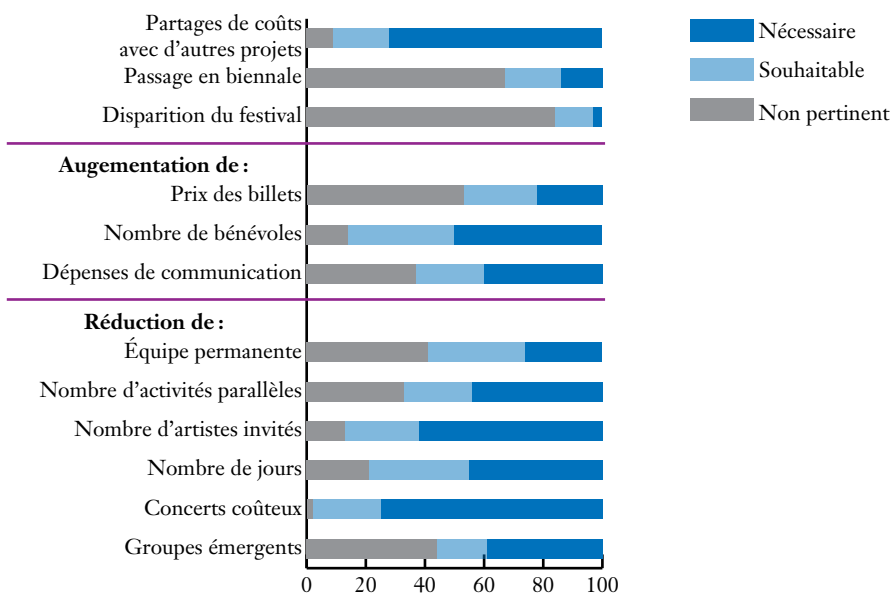
2. La plupart de ces festivals se déroulant durant l'été, ils n'ont pas subi le changement de taux de TVA en 2012.



plan artistique, la tendance dominante est plus focalisée sur le « produit » et son attractivité commerciale que sur la capacité de transformation qu’aurait en soi l’événement. Quelques-uns s’attachent réellement à élargir les horizons sonores actuels, et à devenir des figures de proue de leurs communautés. C’est particulièrement le cas dans les genres complexes comme les musiques d’avant-garde ou les styles transgressifs des musiques populaires, mais on le voit aussi dans des genres plus établis du jazz ou du classique.

Sur le plan économique, quelques grands festivals ont commandé des études qui attestent des retombées qu’ils engendrent. Cependant, très peu d’événements fondent leur légitimité sur une contribution sociale ou un travail de terrain auprès des populations locales. En général, cette implication est plus sensible pour les petits festivals organisés sur une base non lucrative, même si certaines entreprises commerciales se situent aussi sur ce créneau. Générer de nouveaux publics demeure, quoiqu’il arrive, l’un des fonctions clef de tout festival engagé dans une stratégie de démocratisation culturelle. Le problème est qu’il n’existe pas vraiment d’analyse des publics et de leur évolution : seuls 13 % des festivals espagnols disposent d’une telle étude actualisée, contre 34 % en moyenne en Europe.

Figure 5. Les stratégies d’adaptation des festivals face à la crise



En ce sens, et du point de vue des dirigeants, le plus important défi reste l’augmentation des audiences. En fait, au cours des années écoulées, 80 % des événements musicaux espagnols ont développé et réorienté leurs stratégies d’audience. Le besoin de maximiser celle-ci pourrait se traduire par un recours croissant aux têtes d’affiche, sur lesquelles les campagnes de marketing et de publicité sont

basées. La programmation d'activités alternatives ou complémentaires pourrait bien décroître, elle, s'il n'est pas démontré qu'elles ont une image positive ou qu'elles sont cohérentes avec le nouveau contexte budgétaire. Dans cette situation chaotique, à côté des festivals qui disparaissent, de nouveaux événements émergent, avec des modèles de management et des formats artistiques intéressants. L'une des options coopératives consiste aujourd'hui à exporter une marque par la création de franchises ou des accords de coopérations stables, dans les cadres national et international.

En somme, le paysage des festivals de musique, comme tout autre domaine artistique, fait face à un changement majeur. D'un côté, les projets de statut public et ceux sans but lucratif mais fortement subventionnés subissent de profondes remises en cause. De l'autre, les festivals innovants ou totalement fondés sur une logique commerciale, généralement portés par des entreprises privées, sont en mesure de gérer la crise grâce à la loyauté d'audiences sensibles à une programmation attractive et unique.

## LES FESTIVALS EN FINLANDE

Kai Emberla

La tradition festivalière est étonnamment longue en Finlande, puisqu'elle remonte au XIX<sup>e</sup> siècle. Tout a commencé avec des festivals de chanson, et selon l'histoire des festivals de chanson allemands – un premier festival de chanson était né à Würzburg, en Allemagne en 1845 – qui furent exportés dans les pays baltes. Le premier festival de chanson de Tallinn naquit ainsi en 1857. Il inspira beaucoup les Finlandais vivant juste de l'autre côté de la même mer (Valkonen Kaija & Markku 1994). Les festivals de chanson commencèrent alors à fleurir en Finlande, dans beaucoup de villes. Il s'agissait d'événements amateurs. Petit à petit, le niveau artistique s'éleva pourtant et, au début du XX<sup>e</sup> siècle, la culture festivalière était déjà florissante dans beaucoup de régions du pays. À cette époque, les festivals n'auraient pu voir le jour sans la tradition rurale des solidarités de voisinage. Dès le début, les ventes de billets furent importantes (Valkonen Kaija & Markku 1994).

Un certain idéalisme, des moyens financiers et un travail bénévole de tous les instants étaient requis lorsque la première star internationale finlandaise de l'opéra, Aino Ackté (1876-1944) eut l'idée de produire des opéras dans la forteresse médiévale de Olavinlinna. Le premier festival d'opéra Savonlinna ouvrit en juillet 1912. Il s'arrêta en 1916, puis revint à l'été 1930, disparut à nouveau pour faire son retour en 1967, devenant l'un des festivals lyriques les plus réputés du monde (Valkonen Kaija & Markku 1994).

La culture festivalière fut à peu près stable jusqu'en 1950. À la fin des années 1950, et au début des années 1960 elle prit un essor spectaculaire. Au cours de cette décennie, le jeune et énergique compositeur et critique musical Seppo Nummi (1932-1981) eut un rêve : créer une chaîne ininterrompue d'événements culturels, unissant les arts à la lumière du nord dans une extase qui s'achèverait avec la fin de l'été. En 1957, Nummi eut l'opportunité de démontrer ses talents. Il fut nommé directeur du festival de musique et de culture Jyväskylä. Dans ses mains, l'événement se mua en un carnaval estival des arts, avec une place pour Stockhausen et les poètes finlandais contemporains, les échos de bruyants débats, et l'intimité de la musique de chambre (Valkonen Kaija & Markku 1994). Seppo Nummi montra la voie : il était désormais possible de créer et de produire des performances de première classe dans les endroits les plus éloignés de la Finlande. Étape par étape, de nouveaux festivals furent fondés par des populations locales enthousiastes, parmi lesquels on comptait des musiciens, des poètes, des directeurs de théâtres, des danseurs, etc.

Lorsque l'association Finland Festivals (FF) fut fondée en 1968, il comptait huit membres. Le bureau prit alors une décision cruciale : « le nombre de membres de Finland Festivals ne sera pas accru sans raison majeure, telle que la

mise en place d'un festival dans le nord du pays ». Il en découla que le nombre de membre... augmenta, et rapidement!

L'idée d'une association Finland Festivals n'était pas seulement d'agir en représentant des intérêts des festivals. Elle était aussi censée devenir une unité de marketing, susceptible de vanter la marque Finland comme espace de choix pour le tourisme culturel international. Dès 1971, l'été culturel finlandais comptait 600 000 visiteurs, soit beaucoup plus que les attentes les plus optimistes. En 1979, on atteignait 800 000.

En 2010, Finland Festivals a atteint le seuil des 100 membres – des événements qui se déroulent non seulement l'été mais tout au long de l'année. On estime à environ 2 millions d'entrées le total de l'affluence engendrée par ces différentes programmations. Les festivals de musique demeurent l'épine dorsale du champ festivalier, mais on constate l'émergence de nouveaux genres d'événements. Désormais, il n'est pas une ville ou même un village qui ne souhaite disposer d'un festival sur son territoire.

### *Les politiques de soutien aux festivals et les niveaux de pouvoir*

Puisqu'ils avaient démontré leur capacité de croissance rapide et de développement de leurs ambitions, l'État finlandais s'est inscrit dans l'idée que les festivals devaient être pleinement intégrés à sa politique culturelle plus globale. Le concept générique de « politique culturelle » avait émergé dans les années 1960 avec de nouvelles formes de soutien aux institutions culturelles comme les orchestres symphoniques, les théâtres, les musées. Les festivals étaient alors – et demeurent – aux marges de ce développement, principalement à cause du fait que ces événements ne sont pas des « institutions » à l'instar d'un orchestre ou d'un théâtre. Ils sont plutôt pris en considération en tant que « projets ». Néanmoins, dès les années 1960, les festivals ont commencé à recevoir des soutiens modestes de la part de l'État – des sommes hors de proportion de celles perçues par les institutions permanentes. En moyenne, les financements de l'État n'atteignaient que 10 % du total du budget moyen des festivals. Même aujourd'hui, la part communale est plus élevée que celle de l'État. Les critères à remplir pour obtenir un tel soutien sont d'une grande simplicité: un rayonnement national et une haute qualité artistique. Mais ce que cela signifie en pratique n'est pas si clair, et le système pour y accéder reste relativement bureaucratique. Les demandes sont adressées au ministère de l'Éducation et de la Culture, puis elles sont transmises au Conseil des Arts de Finlande (Arts Council Finland) pour décision, puis elles sont retournées au ministère, et c'est le ministre lui-même qui officialise la décision. C'est un système qui a essuyé beaucoup de critiques et qui doit être réformé en 2013-2014, si la volonté politique d'y parvenir ne manque pas. L'objectif est de simplifier le système autour de deux niveaux: les gros festivals recevraient leur soutien directement du ministre, tandis que les plus modestes recevraient les leurs des mains des subdivisions locales du Conseil des Arts (Kulttuuritapahtumien avustusjärjestelmän uudistaminen 2011).

Le ministère de l'Éducation et de la Culture reçoit chaque année plus de 200 demandes, et en 2013, 166 ont obtenu une subvention. Le montant total de l'enveloppe financière que l'État consacre aux festivals est de 5,15 millions d'euros. Ces festivals sont en réalité d'une très grande variété : le plus gros soutien est apporté au *Savonlinna Opera Festival* (740 000 €) et le plus petit au festival *Music près de la mer* (*Music by the sea*). Au total, on ne peut que confirmer la marginalité de ce que représentent les festivals dans les financements culturels étatiques : à peine plus de 1 % ! Il est enfin important de rappeler que tout le financement que l'État accorde aux festivals a pour origine les prélèvements sur les bénéfices de la Loterie Nationale (Veikkaus Oy) au profit de la culture – à l'instar des sciences, du sport et des politiques en faveur de la jeunesse. Ce n'est donc pas le contribuable qui paye pour les festivals en Finlande, mais les joueurs de loto.

### *Les grandes tendances financières*

Les festivals finlandais sont largement autofinancés. Sur un total de 64 festivals, on a ainsi constaté qu'environ 70 % des fonds provenaient de la billetterie, des partenariats commerciaux et d'autres activités de fundraising. Seuls 30 % des ressources proviennent des fonds publics d'État, des collectivités locales ou de certaines fondations (Study of Festival Finances 2010). Le budget consolidé des 64 festivals était de plus de 38 millions d'euros, et la même étude estimait à environ 45 à 50 millions d'euros leur revenu total. Les festivals tirent une moyenne de 70 % de sources variées de revenu. La principale est la billetterie, qui représente 16,6 millions d'euros et 43 % du budget total. Le partenariat commercial représente 11 %, tandis que les autres sources (restauration, merchandising, autres revenus divers) pèsent 16 % des ressources totales.

La ligne de dépense la plus importante est celle des coûts artistiques et de production, qui occupent 51 % du total. Les coûts de marketing et de communication représentent 10 %, tout comme les frais administratifs, qui comprennent notamment la rémunération du personnel et les frais de structure. 18 % des dépenses ne sont pas spécifiées par les festivals – une part assez élevée qui s'explique par le fait que les festivals sont parfois incapables de distinguer les dépenses de production d'autres frais, car ils font souvent partie d'une ligne plus globale de dépenses, tout comme cela arrive fréquemment dans les dépenses culturelles des pouvoirs locaux. Une large part de ce segment indifférencié comprend également des coûts artistiques et de production (Finland Festivals 2010).

Les charges de salaires permanents ne constituent que 11 % des dépenses globalisées de ces 64 festivals. Cela représente un degré élevé d'efficacité administrative, qui est atteint grâce au fait que les festivals étudiés emploient un total de 126 salariés permanents ! L'emploi temporaire est beaucoup plus dans la tendance festivalière actuelle, avec à peine moins de 1 500 personnes concernées. Les bénévoles constituent toujours cet ingrédient vital pour le succès des événements, avec plus de 5 000 personnes impliquées, en 2010, dans leur activité (Iso-Aho, Juha 2011).

### *Les enjeux culturels et stratégiques*

Comme nous l'avons vu précédemment, le champ des festivals a été constitué au départ par des artistes et amateurs d'art, et non par des institutions politiques locales ou des offices du tourisme. C'est pour cela qu'aujourd'hui encore, la raison d'être des festivals demeure fortement artistique. Cependant, dans la mesure où les festivals sont devenus chaque fois plus gros, les audiences atteignant des scores impressionnants, d'autres aspects ont eu tendance à devenir de plus en plus importants. L'impact économique joue un rôle majeur, en particulier pour justifier le soutien public accordé aux festivals. Plusieurs recherches ont été lancées à ce sujet, et elles conduisent à peu près toutes à des résultats comparables (Pasanen, Taskinen & Mikkonen 2009). Dans l'une des études les plus récentes effectuées sur ce thème de l'impact économique (Tampereen yliopiston, 2009), les résultats typiques ont été les suivants :

- 82 % de l'audience a indiqué que le festival était la principale raison pour se déplacer et séjourner dans la ville de Ikaalinen, où le festival se déroulait ;
- les visiteurs ont dépensé 208 € en moyenne pendant le festival ;
- les dépenses se sont réparties comme suit :
  - achat de billets 24 %
  - restaurants 23 %
  - hébergement 20 %
  - commerce local 15 %
  - stations service 8 %
  - autres dépenses 10 %

Ces constats montrent clairement l'impact économique évident d'un festival dont l'énorme majorité de l'audience provient de l'extérieur du territoire. Selon cette recherche, le festival a engendré 1,8 million d'euros de retombées locales alors que les subventions accordées par la municipalité n'étaient que de 60 000 € et celles de l'État de 56 000 €. Parce qu'ils génèrent des revenus substantiels en provenance des touristes, les petites et grandes villes voient de nouvelles opportunités dans le tourisme culturel et en particulier dans le tourisme festivalier (Eronen & Ruoppila 2008). Cette prise de conscience est également celle de l'État, et le ministère de l'Éducation et de la Culture, ainsi que celui de l'Emploi et de l'Économie voient dans ce domaine des perspectives de développement futur (Kulttuurin matkailullinen tuotteistaminen 2011). Ces ministères ont tous deux soutenu des festivals dans le but de renforcer les produits du tourisme culturel. Dans le même sens, le bureau du tourisme finlandais (Visit Finland) a inscrit les festivals en bonne place dans son agenda.

Un autre aspect émergent est dû au fait que les festivals sont disséminés sur un large partie du pays, et qu'en particulier de petites villes – voire même des villages – peuvent héberger un événement de classe mondiale. C'est un constat important d'un point de vue politique, bien qu'il soit absent de la réflexion sur les critères de soutien de l'État. Les festivals sont en mesure de produire de la culture dans

des endroits où les institutions permanentes ne sont pas présentes et dans bien des endroits reculés, les festivals sont la seule activité culturelle dans l'ensemble de l'année. C'est là une justification solide pour déclencher un soutien, dans la mesure où, au fronton des politiques culturelles finlandaises, la notion d'accès à la culture pour tous est l'un des plus forts référentiels.

Les chiffres d'audience montrent que les spectacles gratuits sont au cœur de l'activité festivalière finlandaise. En 2012, les membres de Finland Festivals ont vendu 735 000 billets, mais le total des entrées a atteint environ les 2 millions. La philosophie de la « culture pour tous » se constate aussi au travers de ce chiffre, et il n'est pas rare de voir certaines municipalités conditionner leur soutien à un festival au fait qu'il organise des événements gratuits.

Il existe désormais beaucoup de recherches sur les audiences des festivals, et notamment dans les plus importants d'entre eux, qui effectuent des études annuelles à ce sujet. Cependant, dans la mesure où les événements sont très différents entre eux, il est pratiquement impossible de faire des généralisations à ce propos.

### *Le paysage contemporain*

Les structures organisationnelles qui gèrent les festivals peuvent être réparties en quatre groupes. Le premier est celui des associations sans but lucratif. On trouve ensuite les fondations culturelles, les festivals organisés par des municipalités et finalement les compagnies privées. Une très large majorité d'événements est gérée dans le cadre du statut associatif sans but lucratif. Les pratiques de gestion y sont contrôlées par un organe spécifiquement chargé de ce type d'organisation. L'enjeu le plus important est d'avoir l'assurance que ce statut n'est pas une manière détournée, pour ses membres dirigeants, de se partager les bénéfices de l'opération. S'il y a un surplus, il doit être totalement utilisé pour supporter les coûts de l'édition suivante. Ces associations ont la possibilité de choisir elles-mêmes si elles souhaitent être assujetties ou non à la TVA. Ces principes sont à peu près les mêmes en vigueur pour les fondations.

Certains festivals sont gérés directement par une municipalité, une formule que l'on voit rarement en France, mais plus souvent en Espagne, par exemple. En pratique, cela signifie que les fonctionnaires qui travaillent au sein de la municipalité prennent en charge les activités de suivi quotidien du festival. Sur le plan économique, cette solution contribue à sécuriser les réserves financières du projet. Cependant, la plupart des villes sont encadrées par de lourdes bureaucraties qui ralentissent la prise de décision des festivals si on les compare avec les associations sans but lucratif.

Les compagnies privées sont assez rares dans ce champ, à cause du fait que la montée en charge d'un festival est une opération à haut risque, dont les espoirs de rentabilité ou de profit sont rarement au rendez-vous.

La diffusion géographique des festivals finlandais est très large, faisant de ce champ le plus démocratique moyen de diffuser l'art sur l'ensemble du territoire.

La plupart des festivals demeurent situés au cœur de l'été. La saison de pointe reste le mois de juillet, au cours de laquelle les Finlandais s'accordent leurs vacances, et où le climat est à son zénith. Cela ne fait pas obstacle à la croissance régulière d'événements qui sont créés en dehors de la saison estivale, en particulier dans les grandes métropoles.



## LES FESTIVALS EN FRANCE

Aurelien Djakouane & Emmanuel Négrier  
CEPEL-CNRS

L'histoire des festivals en France n'est pas très ancienne. En dehors de rares exceptions, le nombre de festivals de plus de 50 ans est relativement limité. Ceux-ci comprennent, par exemple : Les Chorégies d'Orange, créé en 1869 – qui est l'un des plus anciens festivals d'opéra dans le monde et le plus ancien festival de France – Les Nuits de Fourvière à Lyon (1946), le Festival International de Musique de Besançon et le festival lyrique d'Aix-en-Provence (tous deux créés en 1948) et le festival Pablo Casals à Prades (1950). Ces quatre festivals attestent que l'après-guerre a été une période favorable pour le dynamisme culturel français, qui culminera en 1959 avec la création d'un ministère de la Culture. Mais pendant longtemps, les festivals sont restés rares. Leur nombre était très limité, ainsi que leur capacité de bénéficier d'un soutien public ou privé. Alors que dans les années 1970, plusieurs festivals pop renommés (Monterrey, Woodstock, Wight) émergent dans d'autres pays (États-Unis, Royaume-Uni, par exemple), la France reste étrangère au phénomène (Chirache, Delbrouck, Jolivet & Ruffat 2011). Hormis quelques tentatives de courte durée, le manque de ressources financières et de soutien des pouvoirs publics et – au contraire – la stratégie de ces derniers de contenir l'émergence de tels projets, a retardé le développement de festivals en France. Ils resteront longtemps limités aux registres classiques, avec quelques exceptions touchant le jazz : les festivals de Nice ou Juan-les-Pins sont tous deux créés au début des années 1960.

Le véritable essor français des festivals intervient réellement dans les années 1980. Plusieurs facteurs expliquent pourquoi. Le premier facteur se rapporte au changement des politiques culturelles nationales, lorsque le Parti socialiste remporte l'élection présidentielle en 1981. Le nouveau ministre de la Culture, Jack Lang, aura joué un rôle important, notamment en doublant les ressources du ministère. Avec des moyens croissants, il a pu diversifier ses soutiens et élargir le champ des politiques culturelles. Cette diversification est allée de pair avec la reconnaissance du rôle catalyseur des événements. La Fête de la Musique, Les Journées du Patrimoine, Les Arts au soleil, sont quelques-uns des événements initiés par le Ministère, certains d'entre eux ayant été depuis imités dans d'autres pays. Ainsi, le soutien aux festivals est devenu une partie de cette nouvelle orientation de la politique culturelle nationale. Ce tournant politique a eu lieu dans une période où le ministère lui-même représentait un tiers du financement public de la culture. Au-delà de ce chiffre, il jouissait aussi d'un haut niveau de légitimité et d'influence à la fois dans le secteur culturel et sur les politiques territoriales.

Quelques années plus tard, la politique de décentralisation a donné de nouvelles responsabilités aux collectivités locales. Elles ont commencé à s'impliquer

davantage dans les politiques culturelles, notamment par le biais du soutien aux festivals. C'est le deuxième facteur explicatif du succès français de la formule festivalière. Chaque type de collectivité locale (commune, département, région) était en mesure de développer une politique culturelle propre aux côtés de l'État, et leur rôle s'est considérablement accru. Les autorités locales ont soutenu la création de nombreux festivals, dans tous les domaines artistiques (Bénito 2001). Cependant, la musique reste clairement dominante en nombre d'événements.

Le troisième facteur est lié à la crise de l'industrie du disque (principalement due à l'augmentation de la consommation musicale gratuite sur le net). Cette crise a revalorisé le rôle du spectacle vivant dans la chaîne de l'économie musicale. Comme dans de nombreux autres pays, elle a ainsi accordé un rôle croissant à l'économie festivalière en termes d'emploi et de revenus musicaux. Pour tous les styles, mais surtout pour les musiques actuelles, comme le rock ou les musiques électroniques, les festivals sont devenus une source importante de revenus. Ce phénomène a conduit à augmenter encore le nombre de festivals, et renforcer la compétition (en termes d'audience, de communication, de soutien public) tant à l'échelle nationale qu'au niveau européen.

Ce chapitre est divisé en trois parties. La première dresse un portrait du paysage festivalier français. La deuxième traite de la place des festivals dans les politiques publiques. La troisième porte sur les défis auxquels les festivals sont aujourd'hui confrontés.

### *Le paysage français des festivals*

Le nombre exact de festivals en France reste inconnu (Waresquiel 2001 : 283), tant la dynamique festivalière n'a cessé de s'amplifier depuis les années 1980. On sait pourtant que la musique occupe une place de premier plan dans le paysage festivalier français, avec une diversité d'esthétiques assez prononcée, comme le montre une étude de la SACEM<sup>1</sup> en 2012, sur un échantillon de près de 800 événements. On y observe aussi une répartition de l'activité festivalière tout au long de l'année qui dépasse largement le cadre estival, même si juillet et août marquent toujours le temps fort de la saison festivalière (48 % des festivals). Désormais l'avant saison (mars-juin) et l'après saison (septembre-novembre) accueillent respectivement 32 % et 16 % des festivals. Enfin la répartition des festivals n'est pas homogène sur le territoire. Certaines régions pèsent plus que d'autres comme PACA, Rhône Alpes ou encore Paris ou la Bretagne.

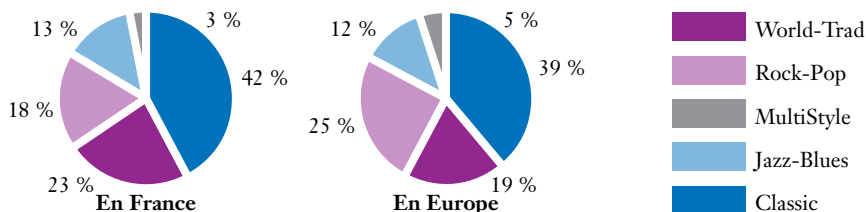
Notre échantillon Festudy reflète cette diversité (Figure 1), sans qu'on puisse certifier qu'il soit totalement fidèle à la répartition de l'offre festivalière française.

---

1. Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique qui collecte et redistribue les droits d'auteurs.

Il faut aussi indiquer que les choix artistiques de la plupart des festivals sont de plus en plus divers et ouverts au métissage. À l'image d'un secteur musical de plus en plus fragmenté, les festivals d'aujourd'hui limitent rarement leur programmation à un seul style de musique. Les artistes étant au cœur des motivations des festivaliers, ces stratégies de diversification créent des passerelles entre les musiques et favorisent un mélange des publics.

Figure 1. Répartition des festivals suivant le genre musical dominant



Deux genres musicaux semblent avoir cette capacité à se glisser plus facilement dans des univers différents : les musiques actuelles et les musiques électroniques. Les festivals de jazz s'ouvrent à ces deux répertoires tout comme à la musique contemporaine dont ils sont assez proches. Les festivals de musiques du monde, quant à eux, s'ouvrent davantage à l'électro ou au hip-hop qui peuvent également être assez proches de ces esthétiques. Enfin, les festivals de musique classique élargissent leur programmation au jazz ou aux musiques du monde, le plus souvent pour des raisons thématiques. Seuls les festivals de musiques actuelles – déjà fondés sur une grande diversité de styles – semblent moins enclins à s'ouvrir à des répertoires vraiment différents. Enfin, nous constatons que les festivals multi-styles relèvent pour l'essentiel des musiques classiques, ce qui souligne au fond la capacité d'ouverture de ces esthétiques, et la volonté d'attirer un public plus large ou de casser des images parfois élitistes ou sélectives.

### Un rôle central dans la diffusion musicale et l'accès aux publics

En 2011, l'activité festivalière était restée globalement en progrès : « *plus de fréquentation, plus de billetterie, deux fois plus de publics, un prix moyen inférieur* » (CNV 2012). Les festivals occupent ainsi une place centrale dans l'activité de production et de diffusion musicale en France. Le Centre National de la Variété (CNV) estime que les festivals ont accueilli 20 % de la fréquentation des concerts, 16 % de la billetterie et 11 % des représentations payantes. De plus, la fréquentation par concert est très supérieure à celle des salles (915 entrées pour les festivals contre 497 pour les salles) alors que le prix moyen du billet est nettement inférieur (25 € contre 32 €). Les festivals représentent plus du tiers des entrées totales pour le Jazz, les musiques actuelles et du monde. Ils tirent mieux leur épingle du jeu que les représentations isolées ou en saison.

La recherche Festudy, qui s'étend jusqu'en 2012, montre qu'en termes de fréquentation, la France se situe dans la moyenne haute des festivals européens (Figure 2), sur les trois années étudiées. La croissance demeure en 2012, contrairement à d'autres pays, même si cette évolution n'est pas la même selon les genres musicaux (Figure 3).

Figure 2. Évolution moyenne et médiane des audiences

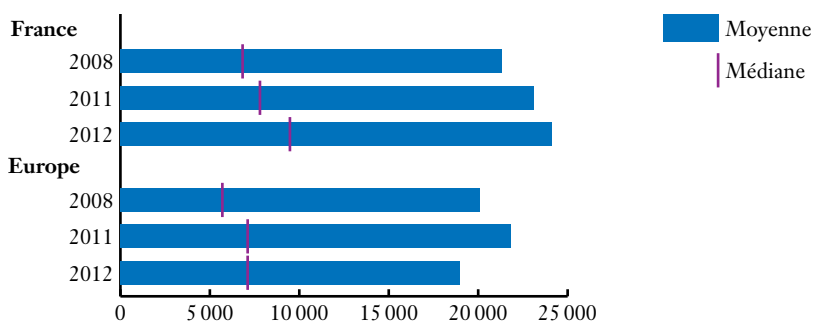


Figure 3. Évolution des audiences suivant le genre musical

Genre musical	2008	2011	2012
Classique	17 258	15 819	15 450
Jazz-Blues	25 333	26 087	26 910
Rock-Pop	27 348	36 477	40 148
World-Trad	23 667	27 484	29 144
Multi-Styles	13 897	12 349	14 328

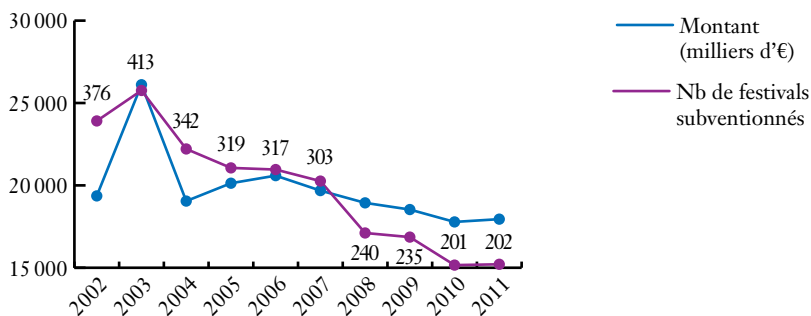
Contre la tendance générale, la fréquentation des musiques classiques décroît légèrement. Cela traduit plutôt un ajustement de fréquentation, après une année 2011 plutôt exceptionnelle. La fréquentation 2012 est souvent très proche de celle de 2008. En revanche, les festivals de musiques du monde et de Rock & Pop affichent des augmentations assez spectaculaires qui ont visiblement changé leur physionomie. Pour ces festivals, c'est davantage l'hypothèse d'une progression continue de la fréquentation depuis 2008 qu'il faut retenir. On pense ainsi au festival *Au fond du Jardin du Michel*, en Lorraine, qui a vu sa fréquentation passer de 13 000 à 22 000 et qui se pose la question de la capacité d'accueil de ce fameux « jardin » (un champ, en vérité). Mais on pense aussi aux *Trois Éléphants* à Laval ou aux *Déferlantes* d'Argelès, dont les fréquentations ont doublé. C'est également le cas des *Internationales de la Guitare* à Montpellier, passées de 50 000 à plus de 100 000 entrées. De leur côté, les festivals de jazz suivent cette relative embellie, mais dans des proportions nettement plus modestes. En France, la dynamique festivalière est bien réelle et ne semble pas être affectée par la crise. La politique de gratuité

massivement portée par les festivals français est peut être un des facteurs qui expliquent ce succès en termes de publics mais il n'est sans doute pas le seul.

### *Les festivals comme objets de politique culturelle*

Depuis 50 ans, la politique de l'État en matière de festivals n'a cessé d'évoluer. Au début des années 1980, il accordait son soutien à de nombreuses initiatives dans un contexte de relative rareté. Dans les années 1990, face à la multiplication des festivals, il s'est doté de critères plus précis. D'un côté, il cible les événements prestigieux comme le festival d'Avignon (théâtre), celui d'Aix-en-Provence (opéra) ou celui de Radio-France à Montpellier (musique classique). De l'autre côté, l'État accorde un soutien plus sélectif à une série de petits festivals qui se distinguent par un projet artistique innovant, repéré par ses directions régionales (DRAC). Dans les années 2000, alors que l'offre festivalière s'intensifie encore, l'État réduit son soutien. On peut ainsi se demander si les festivals ne sont pas « victimes de leur succès » (Leleux, Blondin & Laurent 2013). Entre 2002 et 2011 le nombre de festivals subventionnés a chuté, passant de 376 à 202, tandis que la dotation globale de l'État aux festivals passe de 19 à 17 millions d'euros. Ceci a eu pour effet mécanique d'augmenter la subvention moyenne attribuée à chaque festival. Dès lors, le soutien de l'État devient encore plus ciblé sur des événements prestigieux : d'un côté, une trentaine reçoit environ 500 000 € chacun ; de l'autre côté, près de 200 touchent 10 000 € chacun.

Figure 4. Évolution du soutien de l'État aux festivals



Source : Rapport parlementaire sur le projet de loi de finances pour 2013, Sénat (Leleux, Blondin, Laurent 2013)

Sur les dix dernières années, l'action de l'État marque donc une inflexion significative de sa politique festivalière. La réduction du nombre d'événements soutenus indique clairement que les festivals sont moins prioritaires que les équipements permanents. On suit ainsi la voie tracée par une directive de 2003 qui énonce deux grands critères du soutien de l'État aux festivals : ceux qui ont une importance nationale, et ceux qui jouent un rôle important dans la structuration de l'activité culturelle d'un territoire tout au long de l'année. Pour autant, cette

directive n'a pas eu d'effet significatif sur le paysage festivalier, pour deux raisons. La première est qu'elle a été diversement appliquée selon les régions (Négrier & Jourda 2007). La seconde est que les festivals font l'objet d'un soutien croisé de plusieurs collectivités, qui ont parfois amorti les baisses de soutien ministériel.

Enfin, sur la période la plus récente, le discours de l'État s'est de nouveau infléchi. Il intègre désormais davantage la dimension territoriale et sociale de l'action artistique menée par les festivals : « ... *le soutien aux festivals doit rester sélectif. Il doit couvrir des événements qui accueillent des équipes artistiques indépendantes offrant une programmation artistique innovante, dont l'influence est reconnue au niveau national ou international, et qui ont développé un travail d'irrigation du territoire ou de sensibilisation des nouveaux publics* » (Directive Nationale d'Orientation du 23/09/2011). Plusieurs facteurs expliquent ce changement d'attitude. D'abord, il est difficile d'adopter une ligne frontalement malthusienne dans un pays où l'État détient encore une légitimité centrale en matière de politique culturelle. Ensuite, parce que les nouveaux festivals s'avèrent des outils de démocratisation culturelle mais aussi des vecteurs de développement (Le Guern 2008). Par exemple, dans les musiques actuelles, les festivals deviennent des acteurs économiques majeurs, face à la crise du disque, et la baisse de fréquentation de certaines salles.

Au final, excepté quelques événements phares, le soutien de l'État aux festivals s'amenuise. Dans notre échantillon, il est présent auprès de la moitié d'entre eux (47). Parmi ces derniers, sa contribution tourne autour de 8 % du budget, avec un maximum de 40 % pour le festival de Manca, en musique contemporaine, à Nice. Ce financement, qui ne représente donc que 4 % des budgets de nos festivals, est en outre clivé selon les genres. L'État soutient environ 66 % des festivals de classique et de jazz ; mais à peine 24 % de ceux de Rock & Pop et 38 % de ceux de World & Trad. Cette tendance n'est d'ailleurs pas propre à la France. On la retrouve, parfois amplifiée, dans l'ensemble des pays européens.

Face au retrait de l'État, les collectivités territoriales occupent désormais une place essentielle rappelant que les festivals sont avant tout des outils de politiques culturelles territoriales comme le montre l'importance de leurs publics régionaux – 75 % en moyenne (Négrier, Djakouane & Jourda 2010).

### **Des politiques locales d'irrigation du territoire**

Comparés aux équipements permanents, les festivals ont un poids limité dans la politique culturelle française. Il n'en demeure pas moins qu'ils sont passés du statut d'événement exceptionnel à celui d'instrument reconnu des politiques culturelles. Instrument dont les collectivités territoriales ont su s'emparer à profit.

Les régions et les villes se concurrencent sur ce plan. Si les villes soutiennent un plus grand nombre de festivals, ce sont les régions qui s'impliquent

d'avantage au niveau financier (Figure 5). Évidemment, cette tendance varie d'une région à l'autre en fonction de la densité de festivals qui s'y déroulent. En Languedoc-Roussillon, région touristique et plutôt rurale du sud de la France, les festivals sont assez nombreux et attirent environ 17 % des financements alloués aux arts de la scène. On peut faire un constat similaire pour la Basse-Normandie, au nord ouest, ou le Limousin, région très rurale du centre de la France, qui soutiennent chacune plus de 60 festivals pour bien plus de 10 % du budget culturel de la région. À l'opposé en Lorraine, ancienne région sidérurgique désindustrialisée du nord est de la France, les festivals, moins nombreux, pèsent largement moins de 10 % des financements culturels de la région. Les régions sont plus sensibles aux retombées économiques et d'images des festivals (Nouveaux Armateurs 2004). Elles voient également en eux des outils d'animation et de développement des territoires (Collin 2011, Dechartres 1998). Elles les incitent souvent, à travers leurs financements, à étendre le rayonnement territorial de la programmation dans l'espace régional. C'est le cas du festival de Radio-France à Montpellier auquel le Conseil Régional verse presque 2 millions d'euros. C'est aussi le cas du festival d'Ile de France avec son 1,5 million de la région Ile de France. Le festival d'Ile de France est intéressant à pointer puisqu'il ne possède pas de lieu central, et se déroule, en totalité, dans une vingtaine de villes de la région parisienne.

Figure 5. Répartition des subventions suivant les niveaux territoriaux

Répartition des niveaux de subventions	%	Montant moyen
Commune et Communauté de communes	18 %	80 470 €
Région	14 %	120 133 €
Département	10 %	80 509 €
État	4 %	59 178 €
Europe	1 %	3 567 €
<b>Part des subventions dans les ressources des festivals</b>	<b>47 %</b>	<b>426 176 €</b>

C'est aussi souvent sur cet axe-là de politique publique, que l'action complémentaire des autres collectivités territoriales intervient. En pourcentage, l'implication des communes ou des communautés de communes sur le fonctionnement des festivals dépasse celui des régions. Après l'État, ce sont les seconds financeurs de la culture. Mais en subvention moyenne, la région et le département dépassent le niveau municipal. C'est donc ce dernier qui finance le plus grand nombre de festivals, tandis que la relative concentration des soutiens des autres niveaux leur assure une meilleure place en montant moyen alloué. En outre, les communes doivent composer avec le financement des saisons et des équipements culturels permanents, beaucoup plus onéreux. Leur rôle est donc tout à fait essentiel. Sur les 92 festivals de notre échantillon, seuls 8 ne bénéficient pas d'un soutien municipal. L'implication des

communes est parfois exemplaire comme pour le festival des Heures d'été à Nantes, totalement gratuit et financé à 87 % par la ville.

Enfin, les départements ne sont pas en reste. Seuls 12 festivals ne reçoivent pas de soutien de leur part. Leur implication excède toutefois rarement plus de 30 % du budget. C'est le cas du *Festival Berlioz* à la Côte-Saint-André en Isère où le département finance 55 % de budget, et celui de Fiesta des Suds à Marseille avec 34 %. Le département joue donc lui aussi un rôle complémentaire. Dans les territoires ruraux, il compense la faiblesse des moyens des communes. Dans les territoires urbains, il imprime, entre villes et régions, une politique culturelle singulière qui utilise toute la panoplie des outils disponibles. Dans cette stratégie, le caractère événementiel des festivals et la notoriété qu'ils produisent ont une importance certaine. Au final, tous les festivals de l'échantillon obtiennent au moins un soutien financier de la part des collectivités territoriales.

### **L'Union Européenne en retrait ?**

Reste, enfin, un groupe de 11 festivals qui perçoivent une aide de l'Europe. Cette modestie n'est pas propre à la France. Les fonds européens passent le plus souvent par le FEDER (Fonds Européen de Développement Régional) selon des objectifs proches de ceux des collectivités territoriales (équilibre entre territoire, requalification des quartiers sensibles, coopérations entre territoires...), avec une dimension environnementale ou de développement durable plus présente<sup>1</sup>. Le soutien aux « festivals culturels européens », volet 1.3.6 du programme Culture de l'Union Européenne<sup>2</sup>, est rarement évoqué. Sans doute en raison des nombreuses contraintes qui pèsent sur son accessibilité, citons simplement le fait que les festivals éligibles doivent avoir une visibilité européenne qui couvre au moins sept pays participant au programme. En 2011, la dotation globale de ce programme s'élevait à peine à 2,5 millions d'€ pour une dotation maximale par événement de 100 000 €.

Sans doute l'impact de l'action européenne est-il davantage à chercher du côté des collectivités elles-mêmes qui par leur financement relayent certaines directives et participent à réorienter l'action des opérateurs. C'est le cas du développement durable, et le fait que de nombreux départements et villes se sont dotés d'Agenda 21. La culture est d'ailleurs un secteur de l'action publique qui a été particulièrement sensible à ces thématiques puisque là aussi de nombreuses collectivités ont engagé une démarche d'Agenda 21 de la culture, notamment autour des thèmes de la diversité culturelle, du développement territoriale et durable par la culture, etc. (Blouet 2006). Le

---

1. <http://www.europe-en-france.gouv.fr/Configuration-Generale-Pages-secondaires/FEDER> – Consulté le 11-07-2013.

2. <http://www.relais-culture-europe.org/Festivals.651.0.html>.



développement durable fait désormais partie des objectifs de gestion des festivals, et s'inscrit de plus en plus dans les chartes, critères, dispositifs de soutien que les collectivités définissent, notamment à l'échelle régionale (Bretagne, Limousin, Midi-Pyrénées, par exemple).

### *Les festivals au tournant*

La crise a eu un effet variable sur les festivals. Même si depuis cette année, on constate une réduction des financements publics de la culture, les festivals ne sont pas plus touchés que les autres opérateurs culturels. La « crise » sert parfois de prétexte à certaines baisses de subvention qui masquent d'autres raisons (désaccord politique, déclin de l'équipe du festival, désaffection du public, etc.). Si, entre 2008 et 2012, certains festivals ont fermé, en particulier dans les musiques actuelles (Skabazac, Chapiteuf), d'autres ont continué à bénéficier d'un niveau de financement constant, voir en augmentation. Il est donc impossible d'identifier les raisons d'un effet particulier de la crise sur les festivals français. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette situation.

Premièrement, il y a des raisons liées à la structuration de l'offre culturelle en France. Les festivals se sont implantés dans un contexte déjà riche en termes d'offres et d'équipements culturels permanents, avec un public réceptif. Ce qui pourrait apparaître comme une contrainte ou un effet de concurrence devient une force. La double volonté nationale de démocratisation et de décentralisation a depuis longtemps fait admettre l'idée que les moyens dont disposent les pouvoirs publics ne suffisent pas à atteindre ces objectifs. Cette situation a ouvert la voie aux initiatives privées, et a contraint les festivals à innover et à constamment réinterroger leur projet et leurs méthodes de travail.

Deuxièmement, il y a des raisons liées à la grande modularité des festivals dans leur projet, leur offre et leur organisation. Cette souplesse est un des avantages que confère le système associatif auquel recourent 88 % des festivals français. Ce modèle d'organisation associe la possibilité de percevoir diverses subventions tout en exerçant une activité commerciale dès lors que celle-ci ne génère pas de profit. L'association permet, à la fois, d'engager des salariés, de payer des prestataires et d'encadrer des bénévoles. Cette souplesse de gestion permet de compenser rapidement des baisses provisoires de ressources, notamment en limitant la masse salariale et en recourant au bénévolat. Un autre exemple de cette souplesse s'illustre à travers les finalités qu'ils poursuivent. D'une manière générale, les objectifs des festivals mêlent des dimensions artistiques, territoriales et culturelles. Mais la façon dont chaque festival combine ces trois dimensions lui reste propre. Cela en fait des opérateurs singuliers chez qui convergent des objectifs de politiques publiques assumées parfois par des opérateurs distincts. On peut ici mentionner également la capacité des festivals à produire des retombées économiques parfois

importantes. En moyenne, pour 1 € de subvention perçue, un festival français génère 7 € de retombées économiques (Négrier, Djakouane & Jourda 2010).

Figure 6. Les personnels des festivals (comparaison de moyennes)

Types de personnels	France	Europe	Québec
<b>Total emplois</b>	<b>66</b>	<b>56</b>	<b>83</b>
<b>Dont Salariés</b>	37	21	55
<b>Dont Travailleurs indépendants</b>	17	12	17
<b>Dont Stagiaires</b>	3	2	2
<b>Dont personnels mis à disposition</b>	9	21	9
<b>Bénévoles</b>	<b>83</b>	<b>123</b>	<b>102</b>
<b>Bénévoles/Total Emploi</b>	51 %	53 %	64 %
<b>Total personnels</b>	<b>149</b>	<b>179</b>	<b>185</b>

Troisièmement, il faut évoquer le succès des festivals en termes de publics. En dépit des résultats récurrents sur la faible démocratisation des pratiques culturelles en France (Donnat 2009), ce succès souligne la capacité singulière des festivals à renouveler leurs publics. Peu d'études à caractère scientifique existent sur les publics des festivals. Au-delà des monographies sectorielles (Ethis 2002), nos travaux de 2008, menés avec la même méthode sur 49 festivals de musique et de danse, ont permis une analyse à vocation générale (Négrier, Djakouane & Jourda 2010). Cette recherche montre que les festivals peuvent être un instrument de démocratisation et de renouvellement des publics de la culture. Mais s'ils permettent des trajectoires de fréquentation et de goûts variés, les festivals ne remettent pas durablement en question les inégalités d'accès à la culture. Les principaux facteurs qui participent à ce renouvellement des publics sont la délocalisation des concerts, le mélange de genres musicaux et les tarifs accessibles. Tous les festivals n'ont ni les mêmes vertus, ni les mêmes handicaps sur ces questions. Mais c'est la programmation qui a le plus d'impact sur la composition sociale du public, indépendamment de l'effet de la gratuité, qui est plus délicat à analyser. Nous avons montré qu'elle n'était pas toujours le meilleur outil pour lutter contre un accès à la culture, et à la musique vivante, qui demeure structurellement inégalitaire.

### **Des enjeux financiers bien présents**

Pour autant, ce succès en termes de publics ne prémunit pas les festivals contre les menaces qui pèsent sur leur financement. On peut se demander si l'effort consenti par les collectivités territoriales, et notamment les régions, pour se doter de festivals qui animent leur territoire et participent à leur visibilité nationale ou internationale, suffira à compenser le désengagement progressif de l'État. C'est d'ailleurs les principaux enjeux exprimés par les festivals eux-mêmes, comme on l'a vu dans la première partie.

Les budgets des festivals français apparaissent nettement plus élevés que ceux de leurs homologues européens. On retrouve ici une des spécificités du modèle culturel français, et la place importante qu’y tiennent les financements publics, et notamment ceux des collectivités territoriales (Figure 5). Cet apport non négligeable de fonds public offre une stabilité financière aux festivals tout en les rendant dépendant à leur égard. Toutefois, entre 2008 et 2012, les festivals ont, en moyenne, vu leur budget progresser de 13 %. C’est beaucoup plus que la moyenne européenne, qui combine des évolutions parfois négatives.

Contrairement à l’idée reçue qui présente la France comme un système de financement des politiques culturelles fortement public, l’observation des ressources festivalières montre une relative convergence européenne. Certes les subventions y tiennent une place légèrement plus élevée mais c’est surtout dans l’origine de ces subventions qu’il existe des différences (Figure 7). Le mécénat et le sponsoring, malgré les incitations fiscales et les stratégies des festivals, sont restés à un niveau à peu près identique. En France, les modèles de financement sont toutefois différents selon les styles de musiques. Les festivals de Rock & Pop misent essentiellement sur les ressources de billetterie tandis que les festivals de jazz se distinguent par leur niveau de ressources propres. Les festivals de musiques classiques et de musiques du monde apparaissent plus directement dépendants des subventions publiques.

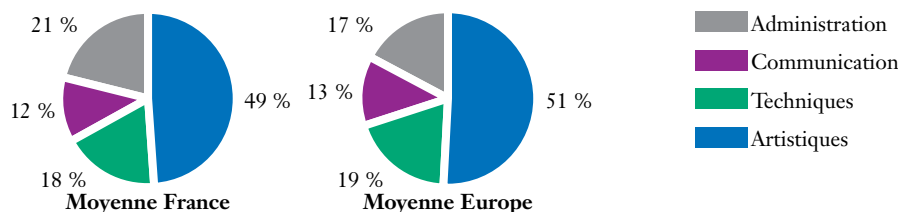
Figure 7. Comparaison de la répartition des ressources

Ressources	Moyenne France	Moyenne Europe
Billetterie	27 %	28 %
Ressources propres	18 %	14 %
Mécénat, sponsoring	8 %	12 %
<b>Subventions</b>	47 %	45 %
Local	28 %	21 %
Région	14 %	17 %
État	4 %	6 %
Europe	1 %	1 %

Ces différents modèles montrent que cohabitent plusieurs économies festivalières. Le seul dénominateur commun réside dans la continuité de l’effort consenti par les pouvoirs publics. La spécificité du modèle s’explique aussi en raison du fait que l’attribution de subvention implique des contreparties. Comme on le voit au travers des dépenses, ces contreparties permettent une structuration solide de l’activité festivalière en France. En effet, dans le droit fil des politiques publiques nationales, les festivals organisent leur activité en essayant d’intégrer deux priorités fortes : le soutien aux artistes et la professionnalisation. Cette

dernière orientation s'exprime à travers des dépenses en matière d'administration plus fortes, même si les bénévoles occupent une place importante dans le fonctionnement des festivals.

Figure 8. Comparaison de la répartition des dépenses



Cet équilibre entre artistique et emploi est à peu près partout respecté, quelque soit le style de musique. Seuls les festivals de musique du monde affichent des dépenses d'administration en retrait, ce qui s'explique par l'importance des budgets qu'ils consacrent à la technique notamment pour l'aménagement de lieux qui ne sont pas prévus pour accueillir des concerts.

\* \*  
\*

Le modèle « français » semble – jusqu'à aujourd'hui – plutôt bien résister à la crise économique que traverse l'Europe, même si cette résistance globale présente des contrastes entre types d'événements. Les perspectives liées à la festivalisation croissante de la culture, dans un pays qui dispose déjà d'un niveau élevé d'équipement culturel, sont sans doute plus qu'ailleurs liées au renouvellement des partenariats. Celui-ci concerne l'échelle propre de chaque festival (nouvelles sources de financement, professionnalisation, contractualisation), mais aussi l'action collective sur les territoires d'implantation et aux échelles nationale et européenne.

## LES FESTIVALS EN HONGRIE

János Zoltán Szabó

Les festivals occupent aujourd'hui une place essentielle dans la culture hongroise. Célébrations périodiques et thématiques, inscrites dans le cadre d'événements rituels, ils reflètent l'identité, les valeurs fondamentales, et la vision du monde d'une communauté<sup>1</sup>. Toutefois, la liberté d'organiser un festival, d'y participer, ou même de le soutenir n'a pas toujours été une réalité au cours des 80 dernières années. Parmi les dates importantes de leur développement, on peut citer la création du premier festival des arts, le *Szeged festival en plein air* (1931), le *Premier festival hongrois de pop* (1973), et le plus grand festival « postmoderne », le *Festival Sziget* (1993).

Une diversité de formes d'art et d'événements les caractérise aujourd'hui. Dans les festivals d'arts traditionnels, on peut entendre de la musique classique ou du jazz conventionnels, alors que les grands événements, dans la lignée de Woodstock, présentent de la musique alternative et du rock néo-conformistes, tandis que les festivals reconstructivistes (Pusztai 2003) intègrent une pluralité de formes d'art<sup>2</sup>. On trouve aussi des festivals avant-gardistes qui mettent en valeur les arts contemporains non conformistes. Le modèle de gestion d'un événement et les effets qu'il peut avoir sur la culture dépendent de son positionnement vis-à-vis des modèles conformistes. Les festivals commerciaux sont souvent des événements de rock néo-conformiste qui remontent au régime Kádár<sup>3</sup> ou bien ont été inaugurés plus récemment. Certains festivals sont fortement soutenus par une municipalité, voire même en sont la propriété. En général, les festivals d'art conformistes sont plutôt organisés par le secteur public, et les festivals reconstructivistes sont des organismes non lucratifs.

Au cours de la dernière décennie, la politique culturelle et les fédérations de festivals ont connu des développements importants. Les responsables

1. La notion de communauté est ici inspirée des travaux d'Alessandro Falassi (1987 : 2, 1997 : 296).
2. Les termes conformiste, *néo-conformiste*, *non-conformiste*, et *reconstructiviste* sont des catégories étroitement liées à l'histoire hongroise, en particulier à son passé communiste. Un festival ou un type d'expression musicale est conformiste lorsqu'on peut estimer qu'il a pour logique de renforcer le pouvoir politique en place ; le *néo-conformiste* et le *non-conformiste* sont plutôt ceux dont la logique est d'étendre la liberté d'expression, comme nous le verrons plus loin. La catégorie *reconstructiviste* patrimoniale (ou simplement *reconstructiviste*) désigne des festivals dont l'objet est de réinventer un patrimoine ou une tradition culturelle : festivals liés à un folklore ou un élément mémorial et culturel spécifique.
3. János Kádár, homme politique communiste et secrétaire général du Parti socialiste ouvrier hongrois (PSOH) de 1956 à 1988. György Aczél, membre du comité politique du PSOH (1970-1988), était son bras droit en matière culturelle, et supervisait le secteur.

politiques et le Fonds culturel national (FCN)<sup>1</sup> ont assumé l'importance grandissante des festivals en leur créant, en 2004, un régime de financement propre, sous plusieurs formes. Aujourd'hui, ils occupent une place importante dans la politique culturelle et, de manière plus générale, dans le développement urbain. Tous les événements ne sont pas pour autant financés. Certains gros événements privés lucratifs, comme le *Sziget*, ne sont pas concernés par le soutien public. Avec des audiences massives et une enveloppe budgétaire qui dépasse à elle seule le budget total du Fonds culturel national, le *Sziget* se situe davantage dans l'industrie du spectacle, au croisement des politiques touristiques et urbaines. Par exemple, en 2013, le *Sziget* et la ville de Budapest ont coopéré pour que la roue géante, le *Sziget Eye*, soit installée en centre-ville pendant six semaines avant d'être déplacée au festival.

Le financement public provenant du FCN est d'abord destiné, en volume, aux festivals conformistes, puis aux événements reconstructivistes et de musiques contemporaines. Sur les 56 festivals bénéficiant d'un financement du FCN et organisés entre les mois de mai et de décembre, on comptait 39 conformistes, 8 reconstructivistes, 5 néoconformistes et 5 non conformistes. D'autres critères sont importants, comme la qualité artistique d'un festival, son efficacité, et son emplacement géographique. En revanche, comme ces indicateurs ne sont pas toujours très explicites ou évidents à repérer, ils font l'objet d'une pondération ouverte. Par exemple, le *Festival Haydn* à Eszterháza (au nord-ouest de la Hongrie) est un événement de haute qualité artistique qui dispose d'un volume budgétaire important et se déroule sur un site patrimonial, mais son public est très restreint. En termes géographiques, on compte également une diversité de localisation, avec des festivals organisés également en zone rurale, tels que le *Ördökatlan* au sud ou le *Zemplén* au nord-est du pays.

### *Une histoire singulière*

Les premiers festivals hongrois remontent aux années 1920 et 1930, celles de la construction nationale, à l'image du *Festival de Bayreuth* créé par Wagner en 1876 en pleine unification allemande. Le premier festival de musique classique, le *Szeged festival en plein air* (1931), qui a aussi programmé des comédies musicales et des opéras, a été fondé à l'initiative d'intellectuels et de journalistes de la ville de Szeged, où il coïncida avec l'achèvement de l'église votive de la ville. Le festival s'y déroule encore. Il s'appuyait sur la politique culturelle menée par Klébersberg Kúnó, ministre de l'Intérieur et de la Culture (1921-1931) pendant l'entre-deux-guerres. Cette période, marquée par la création des festivals de musique classique – comme le *Festival d'été de Budapest* (1938) – dura jusqu'à la seconde

1. Le Fonds Culturel National est le principal instrument de financement public national de la Culture en Hongrie. Il relève du ministère national du Patrimoine Culturel, qui en nomme les 11 membres et le président (note de l'éditeur).

guerre mondiale. Ces festivals, conventionnels, étaient les premiers à mettre la programmation artistique (souvent musicale et théâtrale) au cœur de leurs activités.

Après guerre, ce mouvement s'interrompt, principalement pour des raisons politiques. La liberté d'expression étant limitée, les villes ne peuvent plus organiser de nouveaux événements, ni participer à des fédérations de festivals nationales ou internationales, comme l'*European Festivals Association* (1950). À leur place, l'État organise des concours musicaux et des festivals radio-diffusés, comme *Laissez-nous choisir!* (*Tessék választani!*) et *Made in Hungary* (des années 1960 aux années 1980), ainsi que des événements télévisés comme les *Festivals de chansons de danse* (1966-1972). En général, à l'échelle municipale, les villes n'organisent que des festivals de chorales, souvent associés à l'enseignement secondaire, ou autres événements de ce type.

Ce système de concours et de diffusions radiophonique ou télévisuelle était manipulé par les responsables du Parti, mais il a aussi contribué à la création du *star system* de Kádár. Des festivals d'arts conformistes étaient également organisés par les syndicats pour créer des activités d'été pour la classe ouvrière. Sur le plan international, quatorze éditions du *Festival international pour la jeunesse* (souvent dénommé le *Festival de la jeunesse et des étudiants*) ont été organisées entre 1947 et 2005, et c'était la seule occasion pour les jeunes élèves du bloc soviétique de se rassembler, le plus souvent dans un autre pays du bloc. Ces activités, même sous le contrôle de l'État, répondaient étonnamment bien aux besoins d'une jeunesse qui portait les jeans en guise de protestation contre l'héritage culturel parental. Ce *star system* canalisait donc l'énergie de la jeunesse, transformant ainsi des attitudes potentiellement rebelles en résistance indirecte à l'État.

Bien que les studios d'enregistrement et les stations de radio ou de télévision d'alors soient sous le contrôle de l'État, c'est aussi la période des débuts des Beatles, et les jeunes adhèrent à une nouvelle forme d'énergie collective. Les groupes *beatnik* tels que Bergendy, Metro, Illés, ou Omega sont invités sur des plateaux de télévision (souvent des concours) et deviennent extrêmement célèbres, attirant des foules de jeunes aux clubs et aux concerts. Quelques sites sont devenus légendaires grâce à ces groupes, comme le Metró Klub ou le Parc de la jeunesse de Buda (*Budai Ifjúsági Park*). La génération qui a grandi en écoutant ces groupes des années 1950 et 1960 a pris le nom de « grande génération ». Celles qui sont venues après n'ont pas pu assumer un tel qualificatif, à cause de la fragmentation, pendant les années 1970, des fans de la musique en plusieurs camps, et le développement parallèle des festivals de danse et de musique folkloriques.

Les contre-cultures de la fin des années 1960 ont introduit un nouveau style de festival s'inspirant de *Woodstock* (1968) qui reste un modèle de référence pour la

jeunesse. Le premier s'appelait le *Premier festival hongrois de pop* et s'est déroulé au stade de Doisy à Miskolc en 1973. Miskolc était un site acceptable pour les autorités car sa distance de Budapest était suffisante pour étouffer les éventuels scandales et censurer l'information. Au courant des années 1970, les festivals ont été plus souvent autorisés, tout en étant très contrôlée. Le pouvoir suivait la politique des trois T : Tűr, Tilt, et Támogat (en français, interdire, attendre, et soutenir). Pour les festivals, elle se traduisait par le contrôle et le retard – contrôler l'événement en y assignant des agents recrutés et retarder l'octroi des permis. Les organisations officielles de la jeunesse et les opérateurs de l'État organisaient leurs propres festivals pour contrer ces expressions culturelles. Un de ces « contre »-festivals, le festival de rock *Solidarité*, fut organisé en 1976 dans une zone commerciale de la Foire internationale de Budapest. Il mettait en avant les amis du Parti ainsi que les artistes officiellement reconnus.

Pendant les années 1970, deux importants groupes de rock controversés (Beatrice et P. Mobil) ne parviennent pas à sortir un seul disque<sup>1</sup>, mais attirent des milliers de spectateurs à leurs concerts. Les membres d'un des groupes qui les concurrençaient alors, Dinamit (1979-1981), étaient des agents recrutés par le régime, comme on l'a appris très récemment. Les festivals et les concerts étaient très clairement vus comme des outils de l'opposition politique, sans aucun égard pour l'aspiration au divertissement que les musiciens hongrois transmettaient. Les spectateurs de cette génération étaient appelés *rockers*, *punks*, ou bien « *csöves* »<sup>2</sup>. Les interventions policières « modérées » (contrôles d'identité, interrogatoires, brutalités au commissariat) étaient répandues, mais il a fallu attendre 1984 pour assister à une véritable répression sous forme d'assaut. Cette année-là, le *Pusztavacs festival international de la paix* (quelle ironie!), situé symboliquement au centre géographique du pays, fut entièrement occupé par la police. Les détails de ces événements furent étouffés jusqu'en 1989-1990.

Pendant les années 1980, d'autres groupes musicaux comme le Hoby Blues Band et Edda, ont compris les techniques employées par l'État, et ont essayé de contourner le comité Chanson en chantant des paroles différentes lors de leurs concerts. Grâce à cela, le rock a été progressivement admis parmi les styles conformes, et les concerts ont commencé à être diffusés à la télévision. Cette décennie a aussi vu naître des festivals artistiques professionnels dans les secteurs du théâtre et de la musique savante : la *Réunion nationale du théâtre* (Országos Színházi Találkozó, 1981) ou le *Festival Bartók* (1985). D'autre part, les villes furent autorisées à fonder leur propre événement, tels que le *Festival de printemps de Budapest*, afin de renforcer leur image.

---

1. Les paroles de leurs chansons étaient interdites par le « comité Chanson », un organe créé par l'État pour censurer des expressions potentiellement subversives.

2. Littéralement « tubulaire » : qui vit dans un tube, c'est-à-dire sans domicile fixe.



Le premier festival privé fut organisé à Sitke en 1986, dans la foulée de la Perestroïka initiée par Mikhaïl Gorbatchev. Au carrefour des années 1980 et 1990, un nouveau mouvement musical surgit : la musique alternative, avec des groupes comme Nirvana, Pearl Jam, R.E.M., ou The Cure. La première édition du *Sziget Festival* est organisée en 1993 pour créer un espace pour ce courant musical, utilisant un slogan qui ciblait la jeunesse (nous « avons besoin de passer une semaine ensemble ») et se déroulant sur un site chargé de symbole : l'Île d'Óbuda (le site des festivals *La Brebis galeuse* et *Au revoir, Ivan* en 1991). Au cours des années 1990, le *Sziget* devient le plus grand festival de rock de cette mouvance.

Le premier festival à intégrer plusieurs disciplines artistiques est sans doute la *Vallée des arts* (1989) à Kapolcs, un site que le festival a rendu célèbre. Bien que ce soit aussi le cas du *Sziget* et de la *Vallée des arts*, il existe d'importantes différences entre ces événements. Le *Sziget* est un festival international qui doit faire face à tous les problèmes associés à de tels événements – la baisse du nombre de spectateurs hongrois et les difficultés liées au *star system*. La *Vallée des arts*, elle, comporte des caractéristiques nationales (les arts folkloriques) et développe une programmation innovante, notamment en fusionnant plusieurs genres musicaux. Ces deux festivals ont fait l'objet de plusieurs études sociologiques comparées au cours de la dernière décennie. Elles montrent que les publics du *Sziget* proviennent principalement de la classe moyenne, et surtout ceux qui ont fréquenté le festival dans leur jeunesse, alors que la *Vallée des arts*, avec son approche artistique plus ouverte, attire des publics multi-générationnels et des intellectuels.

### *Le financement des festivals*

Très souvent, les enquêtes internationales menées sur les festivals se concentrent sur le contexte socio-économique local, la collaboration intersectorielle, les synergies avec le secteur touristique, et le développement urbain par la culture. En Hongrie, les statistiques portant sur le temps libre et les activités de loisirs, les enquêtes sur la consommation culturelle – surtout le *Magyarország kulturális állapota* (Cultural State of Hungary, Vitányi 2006) – et sur la jeunesse (Gábor et al. 2004, Bauer et al. 2001) ont contribué à la reconnaissance officielle des festivals. De nombreux chercheurs ont analysé leur fonction sociale, prolongeant ainsi les travaux de Matarasso (1997). Plusieurs typologies d'événements ont été élaborées, et nos recherches ont débouché sur un modèle de ces fonctions sociales, en nous basant sur la contribution de plusieurs disciplines : science politique, histoire, anthropologie culturelle, sciences de l'éducation, sociologie et études culturelles. Ce modèle identifie trois domaines principaux : les fonctions artistiques, politiques et communautaires. Ces trois dimensions se combinent dans l'analyse concrète des pratiques et des politiques publiques.

Au total, 57 festivals bénéficiant d'un soutien financier du FCN en 2007 ont été enquêtés dans le cadre de nos recherches, et en 2009, 10 festivals de théâtre

ont été également ajoutés à l'échantillon. La première entrée porte sur les processus de socialisation festivalière, ce qui conduit à une interrogation sur le conformisme culturel, les réseaux locaux et sociaux et l'apprentissage culturel. La deuxième analyse leurs fonctions sociales en regard des objectifs territoriaux souscrits lors de leur demande de subvention, comme la démocratisation de l'accès à la culture et l'impact économique des festivals. Ces recherches ont donné les résultats suivants :

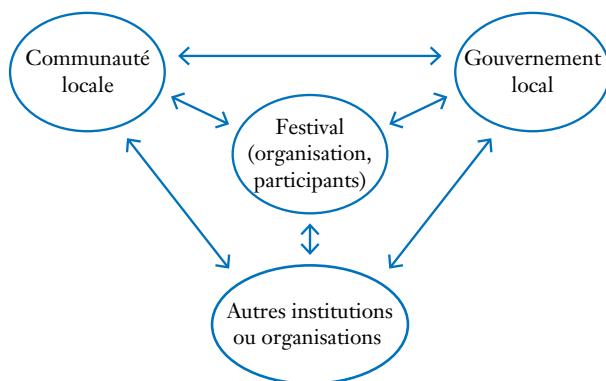
1. Pour appréhender les processus de socialisation et le rapport des festivals au conformisme culturel, il faut un triple regard sur leur ancrage local, culturel et sur les processus d'apprentissage développés par les organisateurs.

— L'ancrage culturel se décline en sept variables : le nom de l'événement, les symboles qu'il utilise, son genre artistique, l'autonomie des organisateurs, le concept du festival, les valeurs qu'il véhicule, et ses fonctions. Une analyse à la lumière de ces variables a permis l'élaboration de la typologie suivante : ancien conformiste, néo-conformiste, non conformiste, et innovateur.

— L'ancrage communautaire se mesure au niveau du bénévolat impliqué dans le festival ainsi que les relations que celui-ci entretient avec les autorités et sponsors locaux, et le patrimoine matériel et immatériel.

— Les processus d'apprentissage générés par un festival sont de trois ordres : la formation artistique, le perfectionnement professionnel et la protection des valeurs. Cette dernière catégorie était la plus explicitement associée à l'apprentissage.

Figure 1. L'ancrage d'un festival



Notre recherche montre que l'ancrage culturel d'un événement influe sur le contenu des apprentissages qu'il engendre ainsi que sur le message du festival. L'ancrage local, en revanche, assure les conditions sociales de cet apprentissage. Celui-ci se manifeste à l'échelle des individus et de l'organisation, et a un caractère à la fois formel et informel. Un tiers des festivals fonctionnent comme des

catalyseurs qui incitent les participants à approfondir leur fréquentation autonome des arts.

2. Pour identifier les motivations implicites qui conditionnent l'attribution de subventions, nous avons examiné en détail les pratiques du FCN, ce qui nous a permis de faire les constats suivants :

- les festivals conformistes et reconstructivistes sont favorisés, de même que ceux qui affichent la formation comme un objectif secondaire ;
- la finalité de démocratisation de l'accès à la culture est très importante, comme objectif explicite des festivals et comme critère de soutien ;
- l'attribution des subventions révèle une logique de répartition géographique ;
- les festivals les plus soutenus ont des programmations plus denses et des budgets plus élevés que la moyenne ;
- les événements de théâtre et de musique classique sont priorités, au détriment des festivals folkloriques, par exemple ;
- l'efficacité budgétaire d'un festival est également prise en compte. Elle se rapporte au volume de public qui participe à un événement par rapport aux dépenses ;
- la diversité des intérêts en jeu fait que les autorités locales préfèrent des festivals ciblant des touristes (fonction politique), alors que le Fonds Culturel National est plus attentif à leur programmation (fonction artistique). En général, les objectifs de soutien deviennent moins précis lorsqu'on s'approche de l'échelle locale.

Une première enquête (Hunyadi – Inkei – Szabó 2006), avait montré que les organisateurs de festivals manquaient de compétences pour faire face à l'ensemble des problèmes de financement et de développement. Ils demeurent, au vu de nos recherches, encore largement non résolus. Pourtant, dans le discours politique actuel, les festivals sont considérés comme des événements exceptionnels qui ont leur importance artistique, locale, et politique, comme nous venons de le voir.

En termes budgétaires, nos estimations reposent sur les données fournies par le FCN ainsi que des festivals enquêtés en 2004 (230 festivals) et en 2007 (57 festivals). Le financement public des festivals en 2007 représente autour de 3 – 4 % du budget culturel total, mais ces financements ne proviennent pas seulement de fonds spécifiques à la culture, comme on peut le voir dans d'autres pays. Avec la crise économique actuelle, ce sont les budgets locaux qui ont été les plus affectés, tandis que le financement d'État s'est maintenu au même niveau pour tous les genres de festivals. Le FCN soutient chaque année entre 70 et 90 festivals. Ce sont donc les festivals les plus modestes, qui reposent sur le financement public, notamment local, qui sont les plus vulnérables face à la crise. Quant au sponsoring, il ne peut facilement servir de ressource de substitution pour les petits festivals car il reste fortement lié à la valeur commerciale des événements. Par exemple, la *Vallée des Arts* évalue

son niveau d'audience par le volume de bière vendue. En règle générale, plus le festival est grand, plus il peut attirer de sponsors.

### *Le système d'enregistrement et de notation*

À l'image de *Festivités Locales (Lokale Festiviteiten)* ou de *Virtual Festivals*<sup>1</sup>, les fédérations hongroises de festivals ont décidé d'adopter un système d'enregistrement et de notation des festivals. Les cinq principales fédérations nationales qui suivent ont collaboré pour mettre sur pied ce système en 2008 : La Fédération des festivals d'arts de la Hongrie (Magyar Művészeti Fesztiválok Szövetsége) ; la Fédération des festivals de gastronomie de la Hongrie (Magyarországi Gasztronómiai Fesztiválok Szövetsége) ; la Fédération hongroise des festivals folkloriques CIOFF Hungary (Folklórfesztiválok Magyarországi Szövetsége CIOFF Hungary) ; la Fédération des festivals hongrois (Magyar Fesztivál Szövetség) ; l'Union hongroise des théâtres de plein air (Szabadtéri Színházak Szövetsége)

La première phase a commencé par le référencement des festivals pour constituer une base de données. Aujourd'hui, 319 festivals ont été enregistrés, dont 204 s'identifient comme des festivals dans le champ artistique. La deuxième phase, commencée en 2009, est la mise en place du système de notation. L'enregistrement des festivals se fait gratuitement et sur la base de volontariat, et le festival peut s'engager ensuite à participer à ce système de notation. Bien que volontaire, celui-ci est payant. Il se traduit par une visite permettant d'établir une évaluation. Celle-ci repose sur une combinaison de critères et d'échelles assez complexe, qui va des aspects financiers aux engagements en matière de développement durable en passant par la programmation artistique. 104 festivals ont fait l'objet de cette évaluation<sup>2</sup>. Ils sont labellisés comme *Festival d'excellence*, *Festival de qualité*, ou – à la base – *Festival qualifié*. On y mentionne le genre d'événement : festival d'art, de gastronomie, de folklore, ou autre. Bien que les coupes budgétaires aient fragilisé le système, il se poursuit en 2013-2014.

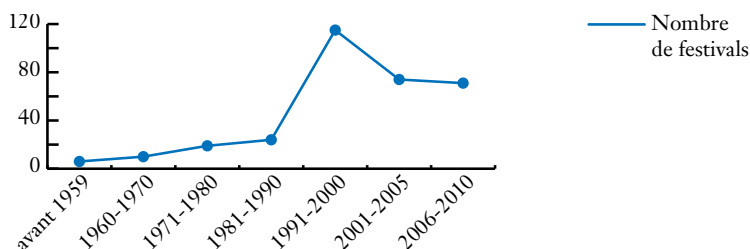
Quelques données sont déjà disponibles : les 319 festivals enregistrés entre 2008 et 2011 attirent un total de 7,14 millions de spectateurs par an, mais 20 % seulement correspondent à des entrées payantes, les 80 % restants étant liés à des spectacles gratuits. Au niveau de l'administration, la plupart des directeurs de festivals (70 %) collaborent avec des experts en matière artistique pour développer la programmation. 45 % des festivals se déroulent à l'extérieur, 43 % à l'intérieur, et les 12 % restants sont mixtes. La figure suivante montre combien les années 1990 ont été celles d'une explosion festivalière qui se poursuit.

---

1. [www.virtualfestivals.com](http://www.virtualfestivals.com).

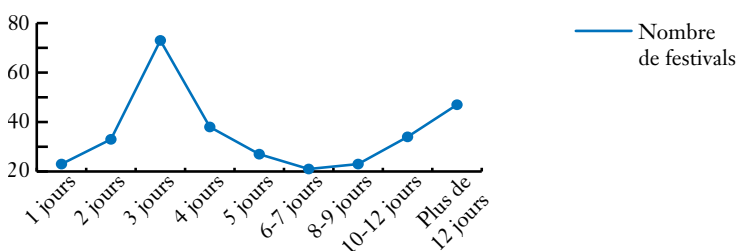
2. [www.fesztivalregisztracio.hu](http://www.fesztivalregisztracio.hu).

Figure 2. La création de festivals par année (319 festivals)



En termes de durée, 45 % des manifestations programment entre 2 et 4 jours d'activités, et 15 % des festivals ont plus de 12 jours d'activités.

Figure 3. Durée des festivals (nombre de jours d'activité)



Quant à l'orientation artistique, la majorité des festivals de notre échantillon (64 %) se concentrent sur des logiques artistiques professionnelles, suivies par les festivals touchant à la gastronomie (16 %), les événements artistiques amateurs (6 %) et les autres domaines (14 %).

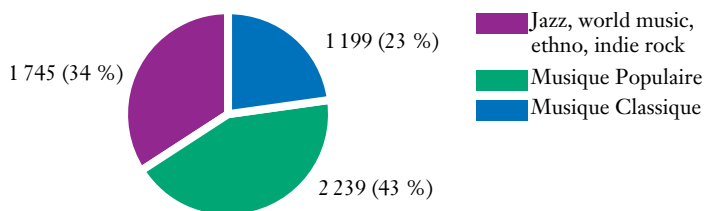
Les festivals de musique représentent près de 18 % du nombre total de festivals. Après avoir analysé le nombre et le genre des spectacles programmés, nous avons divisé ce groupe en trois sous-catégories : la musique populaire, la musique du monde – le jazz – la musique ethnique, et la musique classique.

En termes de financement, les données fournies lors de l'enregistrement des festivals donnent un aperçu des budgets à la fin du dernier exercice, soit 2010 ou 2011, selon la périodicité de la programmation. Le montant total des ressources budgétaires pour l'ensemble des 319 festivals s'élevait à 75,7 millions d'euros. Les sources européennes et internationales restent négligeables (0,3 %). Le niveau national, avec 18,5 % du total, est deux fois plus important que celui des contributions municipales (9,2 %). Toutefois, l'ensemble des financements publics ne représente qu'à peine plus d'un quart des ressources totales.

Figure 4. Ventilation des festivals par genre artistique (Échantillon de 319)

Domaine artistique	Nombre de spectacles programmés	Dont programmation professionnelle	Dont programmation amateur
<b>Musique classique</b>	1 199	784	415
musique classique	674	424	250
musique ancienne ou religieuse	372	253	119
musique contemporaine/ expérimentale	153	107	46
<b>Musique populaire</b>	2 239	1 511	728
<b>Jazz, musiques du monde, ethniques, alternatives</b>	1 745	1 294	451
<b>Théâtre</b>	1 779	1 434	345
drame	1 006	777	229
opéra	40	37	3
opérette	71	65	6
théâtre musical	211	161	50
marionnettes	451	394	57
<b>Dance</b>	1 294	554	740
<b>Littérature</b>	340	244	96
<b>Exhibitions: beaux-arts, arts appliqués</b>	1 045	787	258
<b>Film, vidéo, multimédia</b>	2 265	1 619	646
<b>Folklore</b>	1 931	622	1 309
<b>Cirque</b>	138	121	17
<b>Autres arts</b>	955	498	457
<b>Total</b>	<b>14 930</b>	<b>13 580</b>	<b>8 599</b>

Figure 5. Nombre de concerts programmés par genre



Parmi les autres sources de revenu considérées comme plus commerciales, la billetterie représente une part assez importante (22,9 %), alors que la publicité (7 %) et le sponsoring (4,5 %) pris ensemble ne représentent qu'un tiers des revenus commerciaux.

Figure 6. Ventilation des sources de revenus, (319 festivals, édition 2010 ou 2011)

<b>Billetterie</b>	22,9 %
<b>Recettes commerciales</b>	7 %
<b>Autres ressources propres</b>	35,8 %
<b>Fonds Culturel National</b>	5,5 %
<b>Autre soutien étatique</b>	13 %
<b>Gouvernement local</b>	9,2 %
<b>Sponsoring</b>	4,5 %
<b>Europe, International</b>	0,3 %
<b>Autres ressources</b>	1,8 %

Tel que présenté, le budget d'un festival provient pour un quart du secteur public, et pour un tiers est des activités commerciales. D'où provient donc le reste des ressources financières? La figure 6 contient la réponse des organisateurs: les ressources propres du festival. Cela soulève une deuxième question: comment les organisateurs des festivals peuvent-ils récolter 37,6 % de leur budget sur cette base? On pourrait certes répondre que les festivals ne sont toujours pas transparents quant à leurs données financières, mais chaque situation présente aussi des cas particuliers. En général, on peut les regrouper en deux grandes catégories:

Lors de leurs demandes de subvention, les organisateurs ressentent une obligation de présenter des budgets en hausse. Par conséquent, ils ajoutent au budget du festival d'autres sources qui lui sont indirectement liées; par exemple: des ressources annuelles qui financent l'organisation pour ses actions culturelles tout au long de l'année, par exemple).

La catégorie « revenus commerciaux » est parfois mal comprise. Par exemple, les ressources retirées des ventes sont souvent classées, à tort, comme « autres sources » de revenus.

Sur une base qui reste aussi imprécise, ces statistiques ne nous permettent pas aujourd'hui un croisement des données avec les styles musicaux.

### *La place des festivals dans la vie culturelle*

Dans le paysage festivalier hongrois, la raison d'être des manifestations est surtout de caractère artistique, local, et politique. L'apport économique des festivals est souvent mal compris. D'un point de vue scientifique, les festivals sont d'abord des expériences sociales et humaines. Après une décennie de réductions budgétaires, les autorités publiques tendent aujourd'hui à financer davantage les événements et les projets que les institutions. Cela concerne aussi d'autres budgets que celui de la Culture, qu'ils soient nationaux ou locaux. Ainsi, les villes se servent des festivals dans une perspective de notoriété et d'attractivité touristique

ou économique<sup>1</sup>. De même, les villages et communes reconnaissent désormais l'importance de financer quelques spectacles au cours de l'année pour les célébrations locales, dont les festivals.

En ce qui concerne les festivals d'arts, l'implication des intellectuels et la mobilisation d'initiatives locales sont essentielles au développement de nouvelles manifestations. C'est le cas pour le *Bartók + Opera Festival* à Miskolc, une ville dans une région rurale au nord-est de la Hongrie qui n'avait pas de tradition lyrique reconnue. Le maire de la ville estimait qu'un événement coûterait moins cher à la municipalité que le financement d'une institution, tout en attirant l'intérêt des investisseurs... On peut constater que les festivals peuvent jouer un rôle central dans le développement économique local, même s'ils sont souvent entourés de mythes et de malentendus. Les acteurs politiques les utilisent pour mieux positionner leur municipalité afin de favoriser le tourisme, la rénovation urbaine, l'investissement. Localement, le renforcement de la communauté culturelle et de l'identité est également un argument de choix. De plus, les festivals créent un espace d'expression artistique et sont un indicateur de liberté civique, même si la société hongroise est devenue de plus en plus passive à l'égard des processus démocratiques au cours des deux dernières décennies. Tout au moins, la pratique de la gratuité (80 % des spectacles !) permet à un grand nombre d'individus d'accéder à la culture, ce qui rend les festivals de plus en plus populaires. La gratuité peut aussi servir d'outil stratégique. À titre d'exemple, le festival de musiques du monde *Vidor Festival* (Nyíregyháza, au centre est de la Hongrie) a rencontré des difficultés de commercialisation de ses entrées. Les organisateurs ont dès lors pris la décision de favoriser la gratuité afin d'augmenter l'audience, tout en ciblant le sponsoring comme ressource complémentaire. Cette pratique devient de plus en plus répandue dans des régions pauvres et rurales.

En termes géographiques, les festivals sont assez bien répartis dans l'ensemble du pays. La grande majorité se déroule en juillet, puis en juin et en août. Les types de festivals qui dominent sont d'abord les événements néoconformistes de rock organisés par des entreprises, puis les manifestations reconstructivistes ou conformistes organisés par les organismes sans but lucratif. Les festivals qui se déroulent en dehors de l'été sont principalement ceux d'autres disciplines, voire de gastronomie (festivals d'agriculture ou de vin). Ils sont plutôt organisés en septembre et octobre.

Des développements récents sous-tendent le rôle que jouent les festivals dans la vie sociale. Nous avons voulu montrer que les festivals sont des indicateurs du niveau de conformisme culturel, certes, mais aussi la marque des valeurs d'une

---

1. Ainsi la société d'automobiles Mercedes a intégré la vie culturelle de la ville de Kecskemét (près du centre géographique du pays) comme critère de localisation d'une de ses nouvelles usines.



communauté et de la volonté politique qui l'anime. C'est pourquoi la sociologie des festivals a de beaux jours devant elle.

## POUR UNE TAXONOMIE DES FESTIVALS EN ITALIE CARACTÉRISTIQUES FONDAMENTALES

« Le festival : un événement extraordinaire, un espace extraordinaire, un moment extraordinaire. »  
Richard Wagner

Luca Dal Pozzolo, Luisella Carnelli

En termes de festivals, l'Italie se confirme comme un pays « aux mille tours ». Selon des estimations diverses, s'y organisent plus de 1 600 événements et 1 200 festivals chaque année. Cela montre l'importance des centres urbains de taille moyenne et petite, voire très petite, dans le paysage festivalier ainsi que le désir des opérateurs culturels locaux de générer des aventures culturelles aux accents innovateurs et ambitieux. En revanche, ces mêmes données montrent les difficultés qui peuvent en découler. Les organisateurs de festivals doivent faire face à un calendrier d'événements très chargé, alors que les responsables politiques ont à gérer le financement de ces manifestations en évitant tout gâchis, surtout en des temps de crise financière et de « révision générale ».

Notons aussi qu'en Italie il n'existe pas de taxonomie commune dans le champ des festivals. Ceci permettrait la structuration et la classification des connaissances festivalières, d'abord pour « définir une approche disciplinaire qui clarifierait des situations chaotiques » (Guerzoni 2008), et ensuite pour élaborer un cadre théorique du phénomène festivalier : « si à l'étranger, des années 1980 au xx<sup>e</sup> siècle, les festivals sont considérés comme des éléments constitutifs du « *cultural heritage* » en anglais ou du « *patrimoine culturel* » en français, en Italie, le chemin parcouru pour obtenir une reconnaissance partielle de leur importance fut long, et de nos jours, cet objectif si convoité n'a pas encore été réalisé » (Guerzoni 2012).

En Italie, les concepts d'héritage culturel et d'activité culturelle n'étaient pas reconnus sur un plan légal avant le décret 12/1998 (dit « Bassanini 1 ») qui définit les atouts culturels comme « ceux qui constituent l'héritage historique, artistique, monumental, archéologique, ou littéraire et ceux qui commémorent la valeur d'une civilisation. »<sup>1</sup> Il définit les activités culturelles comme celles qui ont pour but de « développer et partager les expressions d'ordre artistique et culturel. »<sup>2</sup> La musique, la cinématographie et le théâtre sont, eux, généralement classés comme des « divertissements ».

Malgré les difficultés des festivals à acquérir ce statut d'« atout culturel », la reconnaissance comme telle existait *de facto* avant que le gouvernement l'ait

---

1. Article 148, clause 1a.

2. Article 148, clause 1f.

établie *de jure*. La tradition festivalière commença au milieu des années 1950, mais l'explosion des festivals au cours de la dernière décennie amène les experts à parler d'un phénomène de « festivalisation ».

Aujourd'hui, nous devons prendre en compte plusieurs dimensions culturelles afin de comprendre les origines du phénomène festivalier en Italie ainsi que les raisons de sa croissance. Par exemple, quels sont les vrais besoins des publics ? Ou encore : quels sont les nouveaux modèles et les nouvelles méthodes de communication employés par les festivals ? Par ailleurs, la formule « festival » est de plus en plus répandue. Elle est appréciée pour ses multiples avantages : sa concentration dans l'espace-temps ; ses spectacles vivants ; sa capacité de nouer des liens sociaux ou autre ainsi que de redéfinir une identité urbaine, territoriale ou sociale ; et sa propension à mélanger la culture, le loisir, et le divertissement. En ce qui concerne ce dernier, le festival fournit un cadre d'éducation culturelle qui est ouvert non seulement à une élite minoritaire mais aussi à un public plus large, mettant à leur disposition des formations qui n'existent pas dans des institutions culturelles traditionnelles.

### *Un court voyage dans le passé*

S'il n'existe pas en Italie une taxonomie précise des festivals, certaines distinctions génériques sont assez intuitives : festivals de musique ou de théâtre, événements multidisciplinaires ou culturels. Mais on pâtit d'un manque de définition partagée des éléments d'analyse des opérateurs culturels, artistes, organisateurs de festivals, responsables politiques, et chercheurs à propos des sites, des caractéristiques, ou des sens multiples des festivals). Le paysage festivalier en Italie est plutôt « protéiforme », instable, mais aussi innovateur en termes de créativité artistique, modèles de gestion et d'organisation des festivals, ainsi qu'en termes d'identification de nouveaux partenariats territoriaux, culturels, et sociaux. En quelque sorte, les festivals italiens, avec leur dynamisme très marqué et leur souplesse à l'égard de tout modèle, pourraient de par leur variété presque se situer dans un bestiaire. L'absence de contrainte de modélisation permet aux festivals d'identifier les meilleures réponses à leurs besoins culturels, géographiques, et pratiques.

Les années 1950 connurent le début des premiers festivals modernes, en particulier la *Biennale de Venise* et le *Maggio Musicale Fiorentino*. De fait, le terme « festival » – une réinterprétation anglaise du mot latin<sup>3</sup> – rappelle les « festins » de la renaissance et la période baroque mais remonte aux rites grecs en l'honneur de Dionysos. Ces manifestations religieuses représentaient une fusion entre le lieu, l'implication émotionnelle d'un grand nombre de spectateurs, et l'événement

3. De l'adjectif *festivus*, dérivé de *festivus* (ce qui signifie en latin classique « festif », « approprié à un festin », « amusant ») et de *festivitas*, dont le premier sens englobe la joie, la grâce, et la courtoisie mais qui, dans la période postclassique, a pris les sens de « festivité » et de « festin ».

artistique (Zocaro 2007). Le festival de nos jours est défini sur le niveau national comme une manifestation qui regroupe « une diversité de spectacles [...] sous un projet culturel cohérent, et qui se déroule dans une période de temps limité et un lieu précis » (Gallina 2001).

Le succès des festivals italiens s'explique par les liens qu'ils nouent avec leur territoire, la confrontation au cours du festival de différentes expressions artistiques provenant de toute l'Italie, et leur capacité à repérer de nouvelles tendances artistiques et les diffuser dans un cadre participatif. Leur autre caractéristique importante est leur lien étroit avec le patrimoine artistique et paysager. Cela a produit, dans les années 1970, les festivals les plus importants de la vie culturelle italienne de ces quarante dernières années.

*Les tendances des nouveaux festivals internationaux :  
innovation, expérimentation, recherche et mixage*

Les festivals développés dans l'Italie d'après-guerre ont un profil assez intéressant : deux festivals étrangers d'avant-garde – ceux d'Avignon et d'Edimbourg – ont ouvert la voie à de prestigieux festivals internationaux d'Italie : la *Biennale de Venise*, le *Festival des Deux Mondes* de Spolète, ou le *Festival Puccini* à Torre del Lago. Ces festivals se distinguent par une vision artistique dynamique, une attention particulière à la recherche et à l'expérimentation de niveau national et international, une concentration sur le spectacle, et une approche qui est très souvent multidisciplinaire, voire transdisciplinaire.

Ces festivals sont nationalement reconnus pour leur programmation innovante, mais ils se différencient par les liens qu'ils nouent avec leur territoire. Ce n'est pas par hasard que Giancarlo Menotti a choisi Spolète après avoir cherché dans toute l'Italie une ville qui pourrait se transformer en théâtre de plein air.

Le lien très étroit entre le festival, ses richesses artistiques et environnementales ont conduit à un engagement plus fort de la part des artistes programmés. Ils étaient souvent sollicités pour créer des spectacles spécifiques à un site du festival ou à prendre en compte les particularités artistiques locales. Leur implication dans l'organisation du festival a pu opérer une transformation des villes et villages qui les accueillirent, en y créant une expérience qui transcendait la ville tout en l'identifiant autrement. Ces villes étaient devenues de véritables villes-festivals, dont le nom était associé aux activités festivières. L'expérimentation et l'excellence artistiques (en matière de musique, théâtre, danse...), la mise en valeur du site, et la dimension humaine sont les traits distinctifs d'une période festivalière créée pendant les années 1950 et développée au cours des années 1970, avec des singularités propres aux centres urbains les plus importants, ce qui provoquait une tension propice à l'innovation.

### **Le phénomène de festivalisation : un changement de paradigme**

Depuis le début des années 1990, le secteur culturel s'est développé rapidement. De nouveaux festivals se créent chaque année, et se déroulent souvent dans des sites uniques ou inhabituels, donnant lieu à des manifestations hors du commun, souvent à caractère théâtral. On peut parler alors d'un foisonnement de festivals à travers l'Italie, un phénomène dit de « festivalisation ». D'une part, ceci est le fruit d'un modèle d'organisation qui rappelle les traditions de festin et de célébration implicites dans le terme « festival ». D'autre part, on peut y voir une spécialisation thématique.

Récemment, on constate une augmentation dans le nombre de ces festivals culturels à thème, où le public recherche un approfondissement associé à l'expérience festivalière et à la transmission du savoir. Depuis la création du *Festivaletterature* à Mantoue en 1997, la démultiplication des festivals culturels en Italie est souvent assimilée à tort aux foires, cortèges, ou autres manifestations. Toutefois, cette croissance est moins marquée en Italie qu'en Europe.

La prophétie d'une société profondément conditionnée par le spectacle, proposée par Guy Debord il y a quarante ans, se réalise aujourd'hui. Elle imprime la sphère privée comme les comportements sociaux. On peut concevoir les modèles de consommation et l'utilisation de temps ou d'informations à la fois comme une dynamique du pouvoir et de sa représentation. L'événement peut donc jouer un rôle primordial dans le déroulement des processus culturels. Tout tend vers l'événementiel : les ouvertures de magasin de chaussures, les exhibitions d'art, les réunions politiques, la télé-réalité, ou la présentation d'un millésime. Tout doit être représenté et se représenter pour constituer un espace pour des « expériences » potentielles.

Une « société de loisir » ne peut que produire une « économie des expériences » qui se maintiennent en créant de nouveaux événements à consommer. L'événement constitue une sphère à part dans laquelle des relations différentes s'entrechoquent et des expériences s'accumulent, tout comme les marchandises produites dans ce nouveau système social, culturel, et économique. Le protagoniste et bénéficiaire par excellence de ces échanges est « le consommateur d'expériences », l'analogue du flâneur urbain et postmoderne du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce sont des amateurs de sensations fortes et très avarés de nouvelles expériences, surtout celles qui leur procurent une satisfaction immédiate, qui les fascinent, qui les séduisent.

Bien évidemment, ce n'est pas le seul type de spectateur présent dans les festivals italiens. Un deuxième groupe social important se définit par sa nouvelle manière d'exploiter les événements et sa recherche de l'épanouissement personnel. À la « consommation culturelle » si recherchée par le premier type de spectateur, ce

deuxième groupe substitue l'« investissement culturel ». Sa participation aux événements culturels représente un moyen de construire une identité cohérente et se réaliser sur un plan personnel, ce qui nécessite une ouverture vers l'avenir et non pas l'annihilation de soi dans la recherche de la satisfaction immédiate. Dans cette optique, chaque expérience qui contribue au développement de la personne se situe dans un programme personnel plus large, que ce soit pour l'accomplissement culturel ou bien pour l'établissement d'un meilleur équilibre personnel et social.

Ceci a une influence sur l'organisation des événements culturels de nos jours. Les organisateurs portent une attention particulière aux sujets importants (économie, démocratie, science...) et s'adressent aux dilemmes liés à l'éthique, la moralité, la littérature ou l'économie. Certains ont même l'ambition d'affronter les grandes interrogations existentielles de la condition humaine. Dans ce type de festival, le public peut apprécier la valeur de l'expérience, l'échange de connaissances, et l'approfondissement du savoir.

Ce développement s'accompagne d'une augmentation considérable du nombre d'événements s'identifiant comme festivals, ce qui contribue à la fébrilité de la scène festivalière actuelle et son hétérogénéité parfois déroutante. Il est difficile de calculer le nombre exact d'événements à cause des taux élevés de naissance et de mortalité qui caractérisent beaucoup de ces expériences festivalières, souvent de portée locale, et chaque tentative de dresser un inventaire exhaustif des festivals de toute l'Italie s'est révélée inefficace. Cette difficulté vient en partie de l'emploi peu précis du terme « festival », ce qui rend difficile une comparaison systématique de ces événements. S'y ajoutent le succès des programmations culturelles et la présence d'une large variété de sujets abordés dans des cadres divers (rencontres avec des écrivains, récitations littéraires, conférences, débats...).

### **Le festival et ses partenaires**

Les festivals occupent une place très complexe car ils doivent être à l'écoute d'une grande diversité d'interlocuteurs aux besoins parfois contradictoires. Le contexte dans lequel les opérateurs culturels fonctionnent mérite une explication plus détaillée. Pour l'administration publique, le soutien des festivals s'opère à travers différentes politiques culturelles :

- l'urbanisme : la revalorisation des monuments, la question d'équilibre entre banlieue et ville, la réhabilitation de quartiers entiers ou de territoires ;
- la (ré) invention des espaces publics ;
- l'intégration sociale ;
- le développement d'identités locales et de tendances créatives ;
- le marketing du territoire et le positionnement stratégique.

Du point de vue des artistes et des organisateurs, le festival représente une occasion pour l'expérimentation artistique et conceptuelle. Ils relèvent le défi de planifier

un événement situé dans un espace-temps à la fois contraignant et lourd de possibilités d'expression. Par exemple, le festival peut servir de liaison entre des communautés et un territoire plus large. Il peut affirmer l'identité et les valeurs d'une communauté traditionnelle tout en restant ouvert aux besoins des divers groupes sociaux du temps présent. Un volet du festival se consacre aux racines culturelles tandis qu'un autre volet privilégie les rêves, le voyage, et la diversité, voyant en eux un passage vers d'autres « mondes », d'autres artistes, et des expériences inédites.

Le festival représente un défi en termes de planification. Les organisateurs doivent réfléchir à des questions de productivité et de viabilité financière dans un contexte marqué par la concurrence débridée entre événements occupant la même plage temporelle, souvent pendant l'été.

Le rôle des publics peut éclairer la façon dont un festival est perçu dans une société déjà « festivalisée ». Qu'est-ce qui incite la participation active des publics lors d'un festival, et quels besoins sont satisfaits dans l'immédiat lors de la rencontre entre l'artiste et le public ? L'essence d'un festival réside avant tout dans l'expérience à laquelle il donne lieu, et son sens se produit à travers la ritualisation de l'événement.

### *Les festivals en Piémont*

La Région du Piémont n'occupe pas une place exceptionnelle dans le paysage festivalier en Italie. Turin et les territoires qui l'entourent sont à leur manière marqués par le phénomène de festivalisation. Au cours de la dernière décennie, l'offre culturelle de l'été et des autres saisons s'est enrichie de manière importante. Cette offre comprend les festivals, avec les événements consacrés à un seul des arts du spectacle (musique, danse, théâtre, théâtre de rue, cinéma), et ceux qui mélangent ou font coexister des genres différents, et des manifestations dont l'enjeu culturel est lié à la littérature (à lui seul le Piémont accueille six festivals consacrés à la littérature et à la lecture), la spiritualité, la démocratie, ou la science.

Le secteur festivalier piémontais est marqué par la restructuration économique, et nous limitons notre propos à des événements qui bénéficient d'un financement régional au sens de la législation actuelle<sup>1</sup>. Ceci écarte les institutions qui se

---

1. Les interventions de la Région du Piémont dans la culture se situent dans plusieurs cadres légaux :

— Loi régionale n° 58 (28/8/78) traite de « la protection et le développement des activités liés aux atouts culturels » dont l'objectif principal est de « favoriser le théâtre, la musique, et la cinématographie, encourager leur développement, et les promouvoir dans le territoire régional ».

— Loi régionale n° 68 (30/5/80) met en place des « normes pour le soutien du théâtre et des activités liées à la prose » afin de constituer un cadre réglementaire qui protège les activités théâtrales professionnelles.

— Loi régionale n° 17 (15/7/03) traite du « soutien et du développement des spectacles de rue » et modifie la loi régionale n° 8 (4/4/03).

situent dans la sphère de divertissements ou, plus généralement, les événements culturels qui ne bénéficient pas du soutien du ministère de la Culture ou de la Région Piémont selon ce cadre légal.

L'Observatoire Culturel du Piémont<sup>1</sup> a recueilli et systématisé des informations sur 94 festivals à statuts divers (associations, fondations, coopératives, institutions locales, etc.) qui ont perçu un financement régional en 2010. Nous notons une légère baisse dans le nombre des festivals qui ont postulé pour une aide financière en 2010 car il y en avait 99 en 2009.

Figure 1. La structure de recettes des festivals

<b>Ressources propres</b>	17 %
<b>Autres revenus</b>	20 %
<b>Contributions publiques et privées</b>	63 %
État	4 %
Région	26 %
Province	1 %
Municipalités	12 %
Contributions privées	20 %

Le budget total se situe à 14 millions d'euros pour les festivals identifiés par l'observatoire culturel comme bénéficiaires d'un soutien régional en 2010. Le financement de festivals dans le Piémont dépend en grande partie des contributions publiques et privées (le niveau national, régional, et municipal; les banques; d'autres organisations privées...), dont le montant total représente 63 % du budget global. La Région s'implique le plus dans le financement public des festivals, dont elle représente près d'un quart.

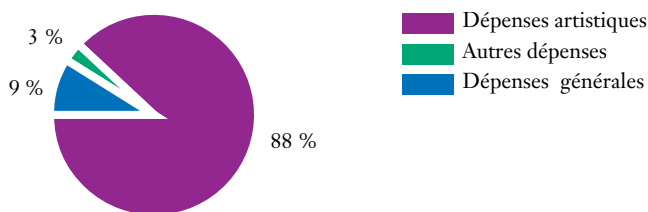
L'apport du secteur privé constitue un peu moins de 20 %, ce qui est révélateur d'une plus faible implication des entreprises dans ce domaine. En contrepartie, cet indicateur montre combien ces festivals dépendent du financement public, tout comme il souligne une convergence dans le paysage festivalier : la pratique de gratuité et la réduction du prix des tickets. La hiérarchie des sources de revenus en Piémont ressemble à celle analysée dans le chapitre 3 de la première partie de l'ouvrage.

1. L'Observatoire Culturel du Piémont a été fondé en 1998 dans le cadre d'un partenariat public-privé. Il doit produire des données actualisées sur les principales variables du secteur culturel, suivre les expériences et définir les scénarios les plus adaptés. Ses activités aident les autorités publiques à déterminer leurs stratégies d'intervention dans la culture, à prévoir les conséquences de leurs interventions, et à comprendre les dynamiques des sous-secteurs de la sphère culturelle en général.



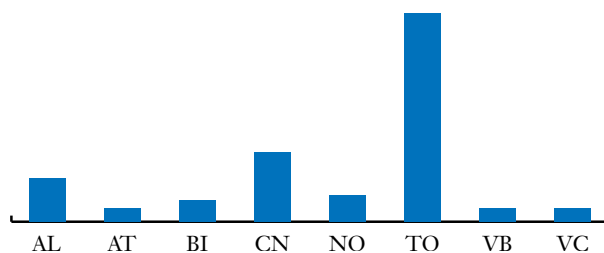
Les dépenses globales des festivals piémontais se situaient à 17 millions d’euros en 2010, dont 87,3 % étaient attribués aux dépenses artistiques. Malheureusement, les données dont nous disposons ne correspondent pas aux quatre catégories employées dans l’étude Festudy. Dans ce chapitre, les « frais artistiques » comprennent toutes les dépenses techniques ainsi que celles liées au domaine artistique et à la communication. Les « dépenses générales » ne recouvrent que les dépenses administratives. Pour être plus précis, par « frais artistiques » nous entendons la direction artistique, les honoraires des artistes, les paiements versés aux travailleurs indépendants et aux techniciens, les frais liés au montage des concerts, la location des locaux, les frais de réception des artistes, ainsi que la communication et la promotion de l’événement. Une comparaison de la structure des dépenses de notre échantillon européen (390 festivals) avec celle des festivals piémontais montre des convergences, surtout au niveau des dépenses générales, qui ne dépassent pas 12 % du budget global. Au-delà de la diversité budgétaire qui caractérise notre échantillon, il est clair que les premiers postes de dépenses des festivals sont les paiements versés aux artistes et aux travailleurs indépendants, suivis des dépenses techniques.

Figure 2. La structure des dépenses des festivals



En termes de distribution géographique, nous remarquons une concentration importante d’événements dans les capitales de province, où se déroulent plus que la moitié (51 %) des festivals de la région.

Figure 3. La distribution géographique des festivals du Piémont



En termes de publics, les festivals du Piémont ont organisé 1 000 spectacles recouvrant 700 jours de programmation et ont accueilli presque 700 000 participants.

### L'impact économique et non économique du MITO Settembre Musica

En 2012, l'Observatoire Culturel du Piémont a mené une étude sur l'impact économique du *MITO Settembre Musica*, l'un des festivals les plus importants de la région<sup>1</sup>. Cette étude contribue au débat – qui n'a toujours pas abouti – sur la relation entre culture et développement socio-économique territorial. Les dépenses culturelles sont souvent considérées comme un outil d'intervention gouvernementale, une des raisons pour lesquelles il est difficile de mesurer l'effet réel d'un festival sur l'économie. Les festivals sont même régulièrement perçus comme un luxe dont l'existence est difficile à justifier dans ces temps de crise financière. En revanche, le fait de disposer de données mesurables, scientifiques, permet aux donateurs et aux organisateurs d'avoir un cadre commun pour évaluer l'impact économique des initiatives culturelles. Toutefois, nous ne souhaitons pas que cet impact soit le seul critère utilisé, car ceci exclurait les multiples effets non monétaires de l'activité culturelle. Celle-ci peut, par exemple, améliorer la qualité de vie des habitants, renforcer une image régionale, contribuer à l'attractivité touristique, développer un savoir-faire local, ou constituer progressivement un capital culturel à travers la production artistique.

Pour ces raisons, notre évaluation de l'impact économique du *MITO* repose sur une méthodologie qui cherche, autant que possible, à quantifier ces dimensions, et notre analyse se limite aux données qui portent sur la satisfaction du public. Voici les caractéristiques particulières du *MITO* qui en découlent :

- la densité de la programmation ainsi que sa variété : les genres représentés vont de la musique classique à la musique contemporaine, de la musique baroque au jazz et au *cross-over*, du pop à la musique ethnique. Au *MITO*, on compte 87 concerts et 45 933 tickets dont 13 250 étaient gratuits et 32 683 étaient payants.
- la dimension spatiale qui caractérise un festival marqué par une âme double : l'excellence artistique et l'ancrage territorial.
- la dimension temporelle : l'édition 2012 durait 19 jours et était la trentième saison du festival.
- la dimension sociale du festival dont une partie des concerts se déroulait dans les banlieues, les hôpitaux, les maisons de retraite, et les prisons.

---

1. Après 30 ans d'expérience à Turin, le prestigieux *Settembre Musica* est devenu le *MITO Settembre Musica* en 2007 avec une collaboration entre les municipalités de Turin et de Milan en matière artistique. Le *Settembre Musica* de Turin commença en 1978 grâce aux efforts de Giorgio Balmas, alors commissaire de la Culture et des Arts de la municipalité et qui reste toujours dans les mémoires comme un organisateur très original. Ce festival était le premier à sortir « la grande musique » des salles de concerts, et sa programmation riche et innovante attirait de nouveaux publics. En 1986, Roman Vlad et Enzo Restagno collaborèrent à la direction artistique du festival. Ils ont travaillé ensemble jusqu'en 2006 lorsque Enzo Restagno est devenu le seul directeur artistique. Un an plus tard, il fut nommé directeur général du *MITO Settembre Musica*. Le festival comprend une grande variété de genres musicaux, de la musique classique (la musique ancienne, classique, et contemporaine, jouées par des orchestres ou des formations de musique de chambre) au jazz, rock, pop, ou à la chanson. Certains projets sont créés exclusivement pour le *MITO Settembre Musica*.

La composition du public du *MITO* est proche des constats qui touchent aux publics de la musique classique. Les femmes sont plus présentes que les hommes (60 %), et l'âge moyen se situe à 52 ans. Les membres du public sont très fidèles au festival, et un nombre important d'entre eux était déjà adulte lorsqu'ils sont venus pour la première fois au festival. L'âge moyen de la première fois est plutôt élevé : 42 ans. La tranche d'âge la plus présente au festival est celle de 60 ans ou plus (36,4 %), suivie des 50-59 ans, représentant environ un quart du public total. Le public du *MITO* se caractérise par un noyau dur de fidèles qui ont su maintenir une relation spéciale avec l'événement à travers les années. Les nouveaux publics attirés par le festival ont souvent plus de quarante ans.

En ce qui concerne l'origine des publics du *MITO*, la majorité écrasante vient de la région : 87 % du public vient de Turin ou d'ailleurs en Piémont, alors que 6,3 % viennent de l'extérieur. Comme nous l'avons indiqué, le public du *MITO* se caractérise par sa fidélité, mais aussi par un taux de participation élevé. Ainsi, ceux qui ont assisté à 13 saisons en moyenne ont tendance à participer à environ 5 représentations. Près de la moitié (46,4 %) du public a assisté à 7 saisons, et un quart (23,7 %) assiste à plus de 7 concerts.

Quant au niveau d'éducation des publics, plus que la moitié des répondants (56,9 %) ont obtenu un diplôme universitaire ou un doctorat, et 36 % ont terminé leur éducation secondaire. Ces données font écho aux résultats de plusieurs études menées sur les publics des arts du spectacle et ceux portant sur la musique classique en particulier : un niveau d'éducation élevé qui a tendance à augmenter. Quant au statut professionnel du public, il est très lié aux données sur l'âge : une forte présence des retraités (28 %), suivis par les actifs et les enseignants, et une faible présence des étudiants (5 %).

Avec le temps, l'usage des médias se transforme et décline. Comparée aux résultats d'une étude menée en 2007 sur les publics, on voit une croissance remarquable de la connaissance acquise (pour 84,4 % des interrogés) et un déclin corrélatif de tous les autres moyens de communication, y compris le « bouche à oreille ». D'une part, ceci reflète la notoriété de l'événement, la présence des publics fidèles, mais d'autre part, il montre aussi que les moyens de communication traditionnels (affiches, programmes, journaux, magazines, radio, télévision) sont à la baisse.

Le public apprécie en particulier le programme, les artistes, et les possibilités qu'offre le festival à développer une culture artistique. La dimension relationnelle (les recommandations des amis, les rencontres entre personnes qui partagent les mêmes goûts) joue un rôle secondaire. En effet, la motivation principale des publics est l'expérience festivalière en soi, construite à travers la qualité des répertoires et des artistes programmés. Il en ressort que la fréquentation des publics correspond de plus en plus à un désir de se développer sur le plan du savoir et en termes d'appréciation esthétique et hédoniste.

### L'impact économique du MITO

Nous avons utilisé des indicateurs développés par l'ISNART (l'Institut national de recherches en tourisme) pour mesurer l'impact économique des dépenses du public du *MITO*. Ces indicateurs ont été développés pour étudier le tourisme culturel dans des zones urbaines. Nous estimons que l'apport économique directement généré par les spectateurs du *MITO*<sup>1</sup> s'élève à 271 412 €, auxquels s'ajoutent les 121 107 € liés aux dépenses des artistes et du personnel impliqués dans le festival. En tout, le festival a contribué à hauteur de 392 519 € à l'économie locale. Nous avons considéré les dépenses suivantes :

- Restauration (restaurants, pizzerias, bars, boulangeries);
- Achats de produits artisanaux, de vin, et de nourriture;
- Dépenses liées à l'achat d'autres types de produits ou aux loisirs;
- Frais de logement à Turin et son agglomération.

Les achats effectués par les résidents locaux ont été également comptés, mais seulement dans deux catégories : les dépenses de restauration et celles liés au shopping ou aux loisirs. En rajoutant ces dépenses au total, nous obtenons 712 057 €. De même, les coûts de production liés aux événements programmés dans le festival ont un impact direct sur la production et le commerce locaux. Nous estimons que ce montant se situe à 1 900 300 €. Lorsque nous rajoutons les dépenses locales et touristiques, nous constatons que l'impact total du *MITO* est de 2 612 357 €. Le graphique ci-dessous montre cet impact par type de dépenses :

Figure 4. Les retombées économiques du MITO

Dépense	Montant (€)
Touristes et artistes	392 519
Budget du festival	1 900 300
Total	2 292 819
Public local	319 538
Total général	2 612 357

Néanmoins, le véritable impact d'un festival tel que le *MITO* réside davantage dans sa contribution non économique : le bien-être des résidents, la qualité de vie, le renforcement des pratiques culturelles, des savoir-faire, et la production artistique.

### *Quel futur pour les festivals en Italie ?*

Festivals liés au savoir, expérimentaux, conventionnels ou culturels, urbains ou ruraux... La tentative actuelle de définir tous les différents types de festival peut continuer à l'infini. Au-delà de cet étiquetage pervers de la réalité qui consiste à

1. Nous avons écarté les résidents de l'agglomération du calcul.

l'affubler d'abstractions inappropriées, nous pouvons voir en quoi consiste réellement l'activité festivalière en Italie au cours de ces 50 dernières années.

Elle s'éloigne d'abord d'une tendance à la reproduction des modèles d'organisation. Les opérateurs italiens préfèrent accentuer l'individualité de leur festival qu'ils opposent à une approche standardisée. De même, ils s'opposent au développement d'un modèle de gestion qui se reproduirait facilement d'un événement à l'autre. Ainsi, demeure une grande diversité de statut légal : associations, fondations, gestion directe par la municipalité, collaborations entre des acteurs publics et privés, etc.. Les opérateurs ont tendance à privilégier des formules innovatrices auxquels ils adaptent le contenu de leur programme.

Cette diversité existe également en termes de durée des festivals ainsi que de localisation. Certains festivals se déroulent au cours d'un week-end et programment plusieurs événements par jour alors que d'autres peuvent durer plus d'un mois, voire tout l'été. En termes de lieu, l'exemple du Piémont montre deux tendances opposées. D'abord, les organisateurs peuvent situer leur festival dans une zone urbaine à l'esthétique remarquable, conçue comme incitatrice en soi. Ce sont les sites qui peuvent devenir de véritables « villes-festivals ». Une autre approche qui devient très répandue consiste à repenser, voire réhabiliter le paysage urbain en utilisant des sites industriels dans les grandes villes.

On peut donc définir les festivals en Italie comme des espaces d'expérimentation, d'innovation et de subversion des règles à propos de la gestion, de l'organisation, et de la programmation. Quelle que soit leur taille, de nouvelles expériences émergent, en termes de créativité ou d'expressivité. Actuellement, l'activité festivalière augmente quantitativement, avec des tentatives de prolonger leur cycle de vie, leur simple durée, mais parfois même au-delà des dates officielles : un spectacle qui donnera un avant-goût du moment central du festival ou bien un *grand finale*, pour le clôturer. Bien que ces tentatives de prolonger le cycle de vie d'un festival soient vouées à l'échec, on voit apparaître de nouveaux moyens de réinvestir cette énergie dans le territoire et son capital artistique. Deux festivals se révèlent pertinents à cet égard : le *Dro de Sera* et l'*Operaestate Festival Veneto*.

Depuis leur création, ces deux festivals ont su faire cohabiter leur engagement local et une ouverture aux projets provenant de l'Europe de l'Ouest et de l'Europe centrale. Le modèle de ces festivals est donc très original et s'ajuste aux besoins et aux limites des territoires locaux.

Les deux festivals sont caractérisés par l'attention particulière qu'ils portent aux arts contemporains – en particulier la danse, le théâtre, et la recherche – et les nouvelles techniques de communication. Ces deux domaines se retrouvent renforcés dans un contexte où le spectacle cherche à sensibiliser le public à d'autres expressions artistiques.

Les deux festivals puisent leur inspiration artistique dans la nouveauté. Ils sont donc activement à la recherche de nouvelles possibilités d'expression créative sur le niveau local, national, et international.

Ces festivals favorisent une dynamique qui pourrait aboutir à la création de nouveaux espaces pour de multiples échanges artistiques, exprimés à travers des médias et à des niveaux différents. Le festival sert de couveuse, de catalyseur, et d'accompagnateur d'expression artistique. Ce rôle se développe à travers une adaptation continue aux nouvelles tendances artistiques et codes de la scène contemporaine (les arts du spectacle, la danse). Un festival qui accompagne la production artistique doit rester très souple dans sa gestion ainsi que dans sa manière de concevoir les arts. À titre d'exemples, les artistes du festival *Dro de Sera* reçoivent de l'aide du *Centrale Fies* (un Centre d'art contemporain) et Bassano collabore avec le CSC (le *Centro per la Scena Contemporanea*). L'événement cesse d'être une manifestation ponctuelle et s'inscrit dans le long terme. Il cherche donc à identifier ses artistes, à les accompagner, et à les soutenir dans leurs créations en ouvrant le dialogue avec d'autres artistes locaux, nationaux, ou internationaux.

## LES FESTIVALS EN NORVÈGE

Jorid Vaagland

Les festivals en Norvège remontent assez loin dans l'histoire du pays. Les marchés locaux et les *kappleikar* (compétitions de danse et de musique folkloriques) préfiguraient les festivals modernes. Les marchés locaux existent depuis le <sup>xii</sup>e siècle. Le commerce et le troc en étaient l'activité centrale, mais on y trouvait aussi de la musique, de la danse, des festins, des compétitions, et des spectacles relevant plutôt du cirque. Les *kappleikar*, eux, sont des compétitions de danse et de musique vocale et instrumentale folkloriques. Depuis le <sup>xix</sup>e siècle, les *kappleikar* locaux sont organisés partout dans le pays. Le premier *kappleik* à l'échelle nationale fut organisé en 1897 et, peu après, devint un festival important qui durait plusieurs jours. Celui-ci existe toujours, se déroulant dans un site différent chaque année.

Le festival *Peer Gynt*, s'inspirant de la pièce d'Henrik Ibsen, est considéré comme le premier véritable festival de Norvège. Il eut lieu pour la première fois en 1928 à l'occasion du centenaire de la naissance d'Ibsen. Depuis 1967, le festival se déroule chaque année en début août. Il y eut parallèlement plusieurs initiatives pour organiser un grand événement culturel à Bergen, la ville natale du compositeur Edvard Grieg. Toutefois, le premier événement ne fut organisé qu'en mars 1931 (Storaas 1987). Comme le festival rencontra peu de succès l'année suivante, la nouvelle édition dut attendre plus de 20 ans pour voir le jour. Le premier *Festival international de Bergen* fut finalement organisé en 1953, en l'honneur du centenaire de la naissance de Grieg. Il s'inspirait des grands *Festpiele* européens organisés dans les villes secondaires d'Europe durant l'après-guerre (Waade 2002). Le festival se déroule depuis lors chaque année.

Pendant les années 1960, plusieurs grands festivals s'organisent et restent aujourd'hui des événements majeurs. Le premier festival de musique folklorique, le *Jørn Hilme-stemnet*, a des origines très diverses, mélangeant *kappleik*, concerts, théâtre, et danse. Le *Molde International Jazz Festival* se produit pour la première fois en août 1961, mais comme il se déroulait loin d'Oslo, considéré alors comme le site principal de jazz dans le pays, il n'a pas attiré beaucoup d'attention au cours de ses premières années. En juin 1965 s'organise le premier *Festival d'art du nord de Norvège*. Mais c'est surtout depuis les années 1990 que le dynamique festivalier de Norvège connaît un véritable essor. Toutefois, cette dynamique se caractérise par l'instabilité, et plusieurs des festivals fondés pendant cette période n'auront qu'une courte durée de vie.

Il n'existe pas encore d'inventaire exhaustif de tous les festivals de Norvège. Une étude réalisée en 2010 (Storstad 2010) situait le nombre total de festivals entre 900 et 1000, y compris les *festspill* et les festivals voués à l'héritage théâtral. 75 %

des 429 municipalités ont signalé qu'elles avaient accueilli au moins un festival en 2007<sup>1</sup>. Près de 40 % de ces festivals étaient de vocation musicale; 34 % se définissaient comme « autre », étant pour la plupart des événements dont les activités diverses comprennent celles à vocation culturelle. L'étude menée en 2010 comprenait tous les événements étiquetés « festival » par les répondants, souvent des employés municipaux. Sans doute, leur emploi de ce terme n'a pas toujours été approprié puisque le sens commun du mot « festival » reste assez vague en Norvège. Dans le contexte de politique culturelle et dans nos recherches, nous utilisons les critères suivants pour en parler :

- une durée minimale de deux jours;
- la présence de plusieurs activités programmées (concerts, films, représentations théâtrales, etc.);
- un contenu ou un thème précis, de type culturel (film, jazz, rock...);
- la programmation d'éditions annuelles ou biennales au même moment de l'année pour chaque saison.

Au quotidien, le terme « festival » désigne également des événements d'un jour ou qui se concentrent sur une thématique non culturelle (gastronomie, commerce, festivités locales). Quant au terme « *festspill* », il se réfère à des festivals de grande taille, principalement de musique classique mais qui peuvent également viser d'autres disciplines artistiques.

### *L'évolution des politiques festivalières*

Depuis la deuxième guerre mondiale, la politique culturelle en Norvège se veut égalitaire et démocratique, la production et la consommation de la culture devant être à la portée de tous. Au cours des quatre dernières décennies, les autorités nationales ainsi que les comtés et les municipalités ont joué un rôle majeur dans ce travail de démocratisation culturelle. Pendant les années 1970 et 1980, chaque municipalité ou comté était tenu de développer sa propre administration pour gérer la politique culturelle et allouer les fonds publics à des activités planifiées sur leur territoire (Mangset 1992, NOU 2013). Mais, depuis les années 1990, le niveau national s'est renforcé et les niveaux régionaux et locaux sont moins autonomes. À titre d'exemple, une part importante des budgets culturels au niveau local et régional est réservée pour le cofinancement des institutions et activités culturelles choisies par l'État. En 2007, la Norvège a appliqué une loi selon laquelle chaque niveau politique (l'État, les comtés, les municipalités) a des responsabilités en matière de soutien aux activités culturelles.

Au cours des huit dernières années, le gouvernement a accordé une place prioritaire à la culture. Depuis 2005, il a mis en place l'Initiative culturelle I et

---

1. La population de la Norvège se situe à 5 millions d'habitants. Ceci se traduit par un festival pour 5 000 habitants.



l'Initiative culturelle II. En 2014, le gouvernement s'est fixé comme objectif de réserver 1 % du budget global de l'État à la culture, ce qui est en cours de réalisation en 2013. Le budget culturel national s'est accru de 50 % en huit ans (NOU 2013 : 4). Alors que les budgets culturels d'autres pays européens ont baissé parfois de 30 % depuis 2008, celui de Norvège a augmenté de 30 % pendant la même période.

### **Le financement des festivals au niveau national**

Pour la première fois, en 1952, le gouvernement accorda un soutien financier à un événement culturel circonscrit dans le temps mais répété annuellement : le *Festival international de Bergen*. Toutefois, le Parlement a dû débattre cette proposition à trois reprises avant de prendre une décision. En effet, les festivals étaient considérés alors comme « une affaire à caractère local qui n'avait pas sa place dans la politique culturelle nationale » (Storaas 1987). À cette époque, c'étaient plutôt la reconstruction et l'éducation publique que visait cette politique. Ce précédent a induit un soutien national qui était irrégulier et divers dans ses formats. Dès 1966, plusieurs festivals ont reçu un apport financier provenant du Fonds culturel de la Norvège.

Il a cependant fallu attendre 1996 pour voir le développement de subventions spécifiques aux festivals. Une commission ministérielle a travaillé à l'élaboration de critères d'éligibilité pour une subvention à la destination des festivals de musique et des *festspill*. En juin 1996, cette commission a proposé deux soutiens pour les festivals : 1) un subside pour les festivals importants intégrés au domaine de la politique culturelle nationale ; 2) une subvention d'une durée de trois ans pour d'autres projets, dont les festivals. Les festivals à caractère local n'étaient pas éligibles pour ces subventions, et le soutien à la création de nouveaux festivals revenait aux autorités locales ou régionales (Kulturdepartementet, 1996).

La proposition 2 a pris effet immédiatement, et un subside pour financer les projets de festivals de musique existe depuis 1998. Notons que ce subside est le plus important en nombre de festivals candidats et en volume financier<sup>2</sup>. La proposition 1, quant à elle, a dû attendre 2007, créant ainsi un subside réservé exclusivement aux festivals. Cependant, depuis 1995, la mission d'encourager la production artistique de qualité avait été confiée à plusieurs institutions, réparties en trois catégories, chacune ayant un modèle propre de financement public. La catégorie « carrefour » (*knutepunkt*) est particulièrement pertinente à cet égard.

60 % du financement des *carrefours* provient du gouvernement national, et les 40 % restants des autorités locales et régionales, à l'exception des trois comtés du

2. Plus tard, d'autres subsides se créent pour les festivals de littérature, de cinéma, et d'héritage théâtral. D'autres types de festivals ne bénéficient pas d'une subvention spécifique à eux mais peuvent être financés par des subsides plus généraux.

nord de la Norvège où la proportion est de 70/30. En 1995, le gouvernement a accordé le statut de *carrefour* à 13 festivals. La plupart d'entre eux étaient des festivals d'art traditionnel, mais on y comptait aussi le *Festival international de Bergen* et le *Festival d'art du nord de la Norvège*. Dans les années qui suivent, plusieurs autres événements seront labellisés *carrefour*.

Le Livre blanc sur les *carrefours* a débouché sur des modifications importantes du subside à leur destination. Depuis ce moment-là, ce subside se limite, au moins de manière implicite, aux festivals. Il a également défini neuf critères et missions pour les *carrefours*. Il a établi le principe que chaque genre devrait n'avoir qu'un seul *carrefour*, mais tous les événements qui avaient déjà acquis ce statut pouvaient le conserver, parmi lesquels se trouvaient plusieurs *festspills* aux profils artistiques très proches.

Selon le livre blanc de 2007 (Kultur- og kirke departementet 2007), les événements classés comme *carrefours* seraient évalués tous les quatre ans pour pouvoir prolonger leur statut. Lors de la première évaluation en 2011, les trois *carrefours* examinés ont gardé leur statut, et deux autres *carrefours* seront évalués entre 2012 et 2013. À ce jour, il existe un total de 16 *carrefours*, dont 12 d'entre eux se consacrent à la musique et 4 se réservent à d'autres disciplines artistiques. La figure ci-dessous présente les 12 *carrefours* musicaux selon la date d'acquisition de leur statut :

Figure 1. Les festivals carrefours en Norvège

Nom du festival	Année d'acquisition du statut de <i>carrefour</i>
<b>Festival international de Bergen</b>	1995
<b>Festival d'art du nord de Norvège</b>	1995
<b>Le Festival Saint Olav</b>	1999
<b>Molde International Jazz Festival</b>	2000
<b>Førde Traditional and World Music Festival Norway</b>	2005
<b>Festspillene i Elverum</b>	2006
<b>Ultima Oslo Contemporary Music Festival</b>	2006
<b>Notodden Blues Festival</b>	2007
<b>Øya Festival</b>	2008
<b>Oslo Mela</b>	2008
<b>Riddu Riđđu International Indigenous Festival</b>	2008
<b>Norsk Country Treff</b>	2011

Le ministère de la Culture et le Conseil des arts de la Norvège ont élaboré des critères de financement très explicites. D'abord, les événements doivent avoir la

démocratisation de la culture comme objectif général. Cela signifie que les festivals doivent rendre accessible la production musicale de haute qualité au plus grand nombre possible. D'autres critères visent l'innovation et le développement, le soutien de la musique contemporaine, les représentations de musique à la destination des enfants et des jeunes adultes, la maintenance et le développement de festivals de haute qualité musicale, et la mise en place de nouvelles techniques de promotion musicale.

En général, la subvention des festivals privilégie les événements qui offrent principalement des concerts, sont annuels ou biennales, durent un minimum de deux jours, et reçoivent un soutien régional. Le gouvernement a confié une mission aux *carrefours* qui consiste en 9 points. Les festivals doivent :

- chercher à s'ancrer dans leur territoire local en obtenant un soutien financier local d'envergure, en mobilisant des bénévoles locaux, et en enrichissant la culture locale ;
- organiser des activités festivières chaque année à la destination d'un large public tout en maintenant des ressources opérationnelles tout au long de l'année ;
- se positionner comme leader dans son secteur ou genre musical sur l'échelle nationale en proposant un programme artistique de haute qualité ;
- occuper un rôle central dans le développement de coopérations entre festivals du même genre musical ;
- avoir une orientation nationale et internationale en programmant des artistes de rayonnement national ou international ;
- être innovateur en développant leur secteur musical ou en proposant des créations expérimentales dans leur programme ;
- chercher à développer leur public, soit en termes de renouvellement de publics ou en augmentant leur fréquentation ;
- démontrer une gestion efficiente de leurs ressources en atteignant leurs cibles artistique et administrative ainsi que sur le plan des publics ;
- respecter les conditions de financement : 40 % du budget financé par les autorités régionales et 60 % financé par le niveau national (30-70 dans les comtés du nord du pays).

Les festivals *carrefour* doivent aussi organiser des activités tout au long de l'année en coopération avec d'autres acteurs culturels locaux.

D'autres ministères participent également dans le financement des festivals, mais de manière plus indirecte et irrégulière que le ministère de la Culture et le Conseil des arts de la Norvège (Vaagland 2011). Ce soutien peut parvenir aux festivals dans le cadre de la promotion de la collectivité locale (le ministère du Gouvernement local et du Développement régional), du rayonnement international de la Norvège ou le développement des coopérations internationales (ministère des Affaires étrangères), et le développement du

commerce, du tourisme, et de l'industrie (ministère du Commerce et de l'Industrie). Les critères utilisés sont les mêmes que leur soutien à d'autres initiatives.

Les autorités nationales jouent un rôle majeur dans le paysage festivalier. Le budget pour la culture y comprend des subventions pour plusieurs types de festivals. En 2011, le montant global de ces subventions atteignait les 18,2 millions d'euros, soit 1,7 % du budget culturel national. Le tableau ci-dessous présente la ventilation du financement par type de festival :

Figure 2. Le financement des festivals selon leur type

Type de festival	Carrefour		Autres festivals	
	Euros	No. de festivals	Euros	No. de festivals
Musique	9 250 000	12	4 125 000	100
Arts visuels	688 000	1	201 000	10
Théâtre/arts du spectacle	462 000	1	390 000	37
Littérature	325 000	1	375 000	40
Film	313 000	1	2 065 000	44
<b>Total</b>	<b>11 038 000</b>	<b>16</b>	<b>7 157 000</b>	<b>230</b>

Les festivals de musique ont bénéficié de 73,5 % du montant global des subventions festivalières, soit 1,25 % du budget national de la culture. Les *carrefours* en ont touché 61 % et 84 % de ce montant était réservé aux *carrefours* musicaux. Toutefois, le montant du soutien national aux *carrefours* est très contrasté selon le festival : celui de *Bergen* a reçu 2 300 000 € alors que les *carrefours* de rock ou de country n'ont touché que 180 000 €.

### La politique festivalière à l'échelle régionale et locale

En termes de financement, certaines des autorités nationales mettent l'accent sur la valeur extrinsèque d'un festival. Ceci est également vrai pour les conseils et les municipalités. Dans ce contexte, l'impact économique sert d'argument aux événements. Mais le soutien n'est pas toujours d'ordre financier. Les pouvoirs locaux peuvent par exemple mettre à leur disposition des salles de concerts, des équipements musicaux, une permanence administrative. Ils s'impliquent parfois dans la planification d'un festival ou son organisation technique et peuvent même faciliter des coopérations festivalières ou proposer des formations professionnelles. Les municipalités et comtés comptent, plus rarement, parmi les fondateurs ou les propriétaires d'un festival, sans que l'on puisse dire qu'ils influencent réellement le contenu d'un festival, ceci étant réservé à ses initiateurs (Vestby et al. 2012).

Plusieurs comtés et municipalités n'ont pas de critères spécifiques pour les festivals. Souvent, ils se limitent à l'objectif de la subvention et à ses bénéficiaires potentiels. Quant aux comtés, la plupart d'entre eux financent seulement des activités qui concernent plusieurs municipalités et qui supposent la coordination de leurs acteurs culturels. Quelques comtés soutiennent les festivals à condition qu'ils disposent également de financements municipaux.

Les critères, lorsqu'ils existent, sont ainsi très divers. Certains limitent leur soutien à des événements qui durent au moins trois jours, alors que d'autres exigent un minimum de deux jours. Ici, le soutien ne concerne que des festivals non commerciaux, et là on privilégie des festivals à profil artistique. On peut y voir une attention portée sur la qualité artistique de l'événement en soi ou bien son innovation en matière culturelle. L'impact économique régional, la contribution d'un festival en matière de tourisme ou d'industrie, le ciblage plus précis sur les jeunes publics sont également présents dans les critères, en interaction avec ceux poursuivis par les autorités nationales : la plupart des subventions nationales dans le domaine de la culture exigent en effet un cofinancement du niveau local ou régional. Ceci est aussi le cas pour les subventions festivalières, y compris la subvention pour les *carrefours*, comme nous l'avons vu.

### **L'aide financière provenant des comtés**

En Norvège, le niveau régional consiste en 19 comtés. Oslo, la capitale, est à la fois un comté et une municipalité. Les comtés présentent un profil très varié en présence des festivals sur leur territoire et en financement des événements.

Plusieurs comtés ont prévu une subvention spécifique aux festivals, d'une durée maximale d'un an pour la plupart d'entre elles. Les festivals peuvent aussi obtenir un soutien régional pour un projet précis. Quelques comtés ont établi avec certains festivals une entente selon laquelle ils seraient financés pour une période de trois à cinq ans. Le comté d'Oppland, par exemple, a signé des accords avec huit festivals, y compris deux *carrefours* situés dans son territoire. De même, le comté de Østfold soutient trois festivals pour une période de trois ans.

Figure 3. Nombre de festivals soutenus et volume financier par comté

Comtés* (nombre d'habitants en janvier 2012)	Nb de festivals (les <i>carrefours</i> et autres)	Soutien total (K €)	Nombre de festivals de musique	Soutien total (K €)
Finnmark (73 787)	14 (+1**)	215**	7 (+1**)	145**
Troms (158 650)	29+2**	612**	13+2**	356**
Nordland (238 320)	34+1 (+1**)	505**	19 (+1**)	280**
Nord-Trøndelag (133 390)	21	76	9	74
Sør-Trøndelag (297 950)	27+1	588	13+1	213
Møre og Romsdal (256 628)	11+1	398	2+1	270
Sogn og Fjordane (108 201)	9+2	493	8+2	480
Hordaland (490 570)	47+1	1 100	25+1	763
Rogaland (443 115)	38	558	16	138
Vest-Agder (174 324)	22	198	15	151
Aust-Agder (111 495)	10+1	220	7	154
Telemark (170 023)	18+1	389	11+1	180
Vestfold (236 424)	2	245	2	245
Akershus (556 254)	0	0	0	0
Oslo (613 285)	25+3	2 287	13+3	1 901
Oppland (187 147)	13+2	435	6	116
Hedmark (192 791)	17+1	195	8+1	143
Buskerud (265 164)	14	194	8	147
Østfold (278 352)	6	178	3	33
<b>Total</b>	<b>357+16</b>	<b>8 886</b>	<b>185+12</b>	<b>5 789</b>

\* Le parlement Sami devrait être inclus parmi les autorités régionales. Il s'agit de la représentation démocratique de la population Sami en Norvège. En soutenant les projets des Sami, il sert à améliorer leur position dans la société norvégienne et à protéger leurs intérêts. En 2011, quatre festivals des Sami ont bénéficié d'un apport financier, mais nous n'avons pas pu contacter le parlement Sami pour obtenir les données pertinentes.

\*\* Le *Festival des arts du nord de la Norvège*, ayant le statut de *carrefour*, se déroule à Harstad dans le comté de Troms, mais l'apport local et régional de ce festival est partagé par la municipalité (Harstad) et trois comtés (Nordland, Troms, et Finnmark). Nous avons inclus le soutien régional de ce festival dans les chiffres présentés pour chacun des trois comtés.

### Le financement au niveau municipal

Il est impossible de résumer la politique festivalière au niveau local. Il n'existe pas encore des données spécifiques du soutien municipal des festivals sur l'ensemble du territoire national. En revanche, nos données indiquent une croissance générale des dépenses liées aux festivals et aux événements culturels depuis 2000, avec une intensification après 2005.

Le soutien local peut varier de mille à des centaines de milliers d'euros. En général, les municipalités qui accueillent les *carrefours* allouent plus d'argent aux festivals que d'autres. La municipalité de Bergen, par exemple, a accordé 1 million d'euros en 2011 au *Festival international de Bergen*, de loin le montant le plus important du financement municipal d'un festival. La municipalité d'Oslo contribue à hauteur de 900 000 euros par an à deux de ses trois festivals *carrefours* (les festivals *Øya* et *Ultima*), alors que le troisième festival (*Oslo Mela*) reçoit environ 1 200 €.

En général, le niveau de soutien local à d'autres festivals (ceux qui n'ont pas le statut de « *carrefour* ») est plutôt faible, mais ceci est à l'image des attentes municipales. Lorsqu'une municipalité estime qu'un festival est capable d'attirer des publics vers son territoire, sa contribution financière est plus importante. Même les municipalités les plus petites ont recours à cette stratégie pour conforter leur notoriété. Par ailleurs, bien que le soutien local des festivals soit plutôt limité, il a une importance symbolique, signalant une reconnaissance du festival qui peut attirer l'attention (et les portefeuilles) d'autres investisseurs ou organismes (Vestby 2012).

### *Les festivals : outil culturel et objet de débat*

Les festivals sont en général le fruit d'initiatives locales. Leur but principal est d'engendrer une expérience culturelle et sociale qui contribuera au dynamisme de la communauté locale, en particulier des jeunes. Les organisateurs de festivals mettent en avant les retombées économiques, car elles motivent beaucoup de soutiens locaux et régionaux. Mais la plupart d'entre eux mettent en avant l'aspect culturel du festival, son lien avec les spécificités locales, ses spécialités culinaires ou encore la vitrine qu'il offre aux traditions locales.

Comme les festivals sont présents partout dans le pays, en zone urbaine comme dans les endroits peu peuplés, ils représentent un instrument important de démocratisation de la culture et de confortation des politiques publiques de la culture. Les festivals sont très divers, et il en va de même pour les publics qu'ils attirent. Certains festivals, peut-être grâce à leur caractère social, attirent d'autres publics que ceux qui fréquentent les lieux culturels permanents. Néanmoins, la notion de démocratisation n'est employée que rarement pour évaluer et comparer l'importance des festivals entre eux.

Parallèlement, au cours de la dernière décennie, le développement durable est devenu un enjeu important pour les festivals, et des programmes incitatifs existent à leur égard, comme à celui d'autres opérateurs culturels. Certains festivals ont leurs propres stratégies pour atteindre des objectifs écologiques, économiques, ou sociaux. À titre d'exemple, le festival *Oya* à Oslo a remporté plusieurs prix internationaux pour sa manière écologique d'organiser les concerts.

En même temps, les festivals sont devenus un objet de débat quant à leur importance sociale, les politiques qu'ils mettent en œuvre, et leurs retombées économiques. Si les autorités locales mettent en avant les retombées économiques, les chercheurs sont beaucoup plus circonspects à cet égard, surtout lorsqu'ils comparent l'impact économique des festivals à celui d'autres activités (Ericsson 2003, Aronsen 2006, Hjemdahl et al. 2007). Ceci ne démentit pas le rôle accru des festivals dans le marché d'emploi des musiciens et d'autres artistes, en lien avec le déclin de l'industrie du disque. Et le nombre toujours grandissant de musiciens et d'artistes indépendants accentue l'importance de cet enjeu.

Comme certains festivals prolongent leur programmation dans le temps, ils font concurrence aux lieux culturels permanents. Ceci est particulièrement vrai dans le cas des *carrefours*. Grâce à leur statut, ils bénéficient d'un niveau de soutien public qui reste inaccessible pour la plupart des festivals. D'une part, ce statut est évidemment très attractif pour les festivals, mais d'autre part, il provoque le débat sur l'efficacité des festivals *carrefours* à l'égard des objectifs liés à leur statut. Dans certains cas, par exemple, on se demande si les festivals *carrefours* jouent bien un rôle de leader dans leur secteur musical. D'autres *carrefours* sont critiqués à cause de leur faible niveau de coopération avec d'autres festivals du même genre musical. Certains considèrent que les avantages économiques des *carrefours* leur permettent d'assumer des frais artistiques beaucoup plus élevés – un niveau rédhibitoire pour d'autres festivals – ce qui fait que ces derniers ont plus de difficulté à programmer des artistes notoires.

Le subside pour les *carrefours* est également remis en question par les municipalités et les comtés, car ils doivent contribuer à 40 % de leur soutien financier. Ce soutien peut représenter une part importante du budget culturel sur le plan local ou régional, alors que les acteurs locaux et régionaux, eux, sont parfois exclus du processus décisionnel qui vise ces financements. Ceci est ressenti comme une atteinte au principe d'autonomie locale et régionale.

### *Les spécificités du paysage festivalier en Norvège*

Les plus gros festivals sont concentrés dans la partie sud du pays. S'ils sont souvent en zones urbaines, plusieurs festivals sont cependant capables d'attirer d'importants publics dans des endroits plus reculés. Les données quantitatives de notre enquête ne fournissent qu'une image partielle de la distribution des festivals à cet égard. Quant aux autres indicateurs importants, 40 % des festivals organisés en 2007 se vouaient à la musique, et les 60 % des festivals restants se répartissaient de manière égale dans d'autres catégories (gastronomie, théâtre, littérature, art, et cinéma). La majorité des festivals de musique visent plutôt les musiques actuelles (pop, rock, jazz, musique folklorique, musiques du monde, ainsi que les sous-genres qui leur correspondent). Bien que la plupart des festivals



se déroulent pendant l'été, entre les mois de mai et août, il existe aussi quelques festivals hivernaux, souvent des événements historiques et traditionnels.

### **Les ressources humaines**

La plupart des festivals ont un nombre très restreint de personnel administratif pérenne. L'étude que nous avons citée plus haut (Storstad 2010) estime que les festivals en Norvège emploient au total 270 personnes, soit 0,3 par festival. Très peu d'entre eux possèdent plus de 5 salariés à plein-temps, alors que plusieurs en ont moins d'un. En revanche, la période d'activité voit une augmentation du nombre d'employés et, en particulier, de bénévoles. Ces derniers sont cruciaux pour l'organisation de tous les festivals norvégiens, et réciproquement, le bénévolat est une façon de participer à un festival sans payer des frais parfois rédhibitoires.

Le bénévolat fait partie des traditions les plus ancrées dans l'histoire du pays. C'est une spécificité qui remonte au XIII<sup>e</sup> siècle, et elle a subsisté au-delà des changements sociaux. Dans une Norvège alors rurale et agricole, il était normal de mobiliser une main-d'œuvre non rémunérée pour faire des travaux importants en peu de temps. Cette pratique, appelée le *dugnad*<sup>1</sup>, comprenait des tâches comme préparer les repas de mariage, moissonner le maïs avant la première gelée, ou bien poser un toit sur une nouvelle maison. L'équipe du *dugnad* était nourrie pendant les travaux, mais ses membres ne recevaient aucune compensation financière. En revanche, la réciprocité était implicite dans le concept du *dugnad*, et ceux qui y contribuaient s'attendaient à ce que ce service soit rendu plus tard. Des projets municipaux ont été réalisés avec le concours de ces *dugnad*, mais dans ces cas-là, la participation de la communauté était obligatoire. Dans ce contexte, le *dugnad* se situait aux interstices de l'espace public, de la communauté locale, et du secteur privé (Lorentzen et Dugstad 2011). Des générations de Norvégiens ont ainsi participé, de manière bénévole, aux mouvements politiques et sociaux. Ces organismes privilégiaient le respect des valeurs traditionnelles, et leurs membres manifestaient à leur égard une loyauté jusqu'à la mort.

De nos jours, le bénévolat reste important pour la Norvège. Le nombre d'heures consacrées à des travaux bénévoles et le nombre de personnes impliquées dans ce secteur sont plus élevés ici que dans la plupart des autres pays (Sivesind 2007). En Norvège, 58 % de la population adulte s'engage à faire un an de bénévolat, ce qui représente un total de 115 000 heures de travail. Le secteur culturel bénéficie de 11 % de cette main-d'œuvre, et les festivals en tirent le plus grand profit. Toutefois, cela se caractérise aujourd'hui par des travaux plus ponctuels où les tâches correspondent davantage à des projets concentrés dans le temps qui nécessitent un rôle plus actif de la part des bénévoles. De même, leurs goûts et centres

---

1. Un mot provenant du vieux norvégien qui désigne ce genre de travail non rémunéré.

d'intérêt déterminent plus leur implication que des considérations idéologiques ou traditionnelles (Sivesind 2007). Dans ce contexte, les festivals et autres événements sont devenus très attrayants pour cette nouvelle génération de bénévoles.

Le nombre de bénévoles est très variable d'un festival à l'autre. Les gros événements de rock comme l'Øya ou le *Hove*, qui se déroulent en plein air, peuvent attirer plus de 2 000 bénévoles, ce qui n'est pas le cas pour d'autres genres musicaux ou pour les festivals très professionnalisés qui possèdent déjà d'importantes ressources administratives. C'est le cas du *Festival international de Bergen*, par exemple, qui n'en compte « que » 500.

Pour les bénévoles, le travail festivalier se décline en deux catégories : ceux qui ne sont mobilisés que pour effectuer les tâches pendant le temps fort du festival ; et les associations de bénévoles. Les premiers reçoivent des gratifications : pass, tickets, t-shirts, nourriture, etc. Après la fermeture du festival, certaines équipes organisent aussi une fête ou un concert en l'honneur de leurs bénévoles. Quant aux associations de bénévoles, elles interviennent dans des tâches qui exigent plus de responsabilité : la logistique, la sécurité, le service, et la vente. Les associations sont rémunérées pour leur implication alors que leurs membres travaillent gratuitement.

### **L'organisation festivalière, son implication dans les réseaux, et le rôle des sociétés privées**

De manière générale, les festivals sont des organismes indépendants encadrés par un statut économique et légal particulier. La plupart d'entre eux sont plus engagés dans un projet culturel et social qu'à la recherche de profits commerciaux.

Il existe plusieurs fédérations de festivals dont le but est de promouvoir les intérêts du secteur ainsi que de mettre des services et des réseaux à la disposition de leurs membres. 82 festivals de tous genres sont membres de *Norway Festivals*, elle-même membre de l'*European Festivals Association* (l'EFA). 53 de ses membres sont des festivals de musique. 54 d'entre eux se rangent aussi parmi les 280 membres du *Norwegian Live Music Association* (comprenant des discothèques, des salles de concert, des associations des étudiants, et des festivals). Environ 20 festivals de jazz font partie du *Norwegian Jazzforum*. Certains festivals sont membres de plusieurs des fédérations que nous avons mentionnées. Le *Hove Festival*, l'un des six festivals détenus par le promoteur britannique *Festival Republic*, fait partie du petit nombre de festivals qui appartiennent à une société nationale ou multinationale.

### **L'économie festivalière**

L'économie norvégienne est restée relativement préservée des effets de la crise financière. Le niveau de financement public a même augmenté pendant que d'autres pays européens se retrouvent contraints à diminuer leurs dépenses

gouvernementales. Si le soutien aux festivals continue à croître, surtout au niveau national, les niveaux régionaux et locaux doivent pourtant faire face à une situation plus compliquée.

Le secteur festivalier norvégien se caractérise par un degré de risque très élevé. De nombreux festivals font faillite chaque année à cause des difficultés financières. Leurs dépenses croissent alors que leurs recettes sont incertaines car provenant d'une activité concentrée sur quelques jours<sup>1</sup>. Ceci les rend vulnérables à des aléas qui peuvent avoir de sérieuses conséquences financières. Par exemple, plusieurs festivals ont subi une désertion de leurs publics lors des attentats terroristes à Oslo et Utøya en juillet 2011. Le plus souvent, il s'agit d'incidents de moindre importance qui peuvent toutefois avoir une influence considérable sur le niveau de fréquentation, en particulier les intempéries. Le climat de la Norvège est imprévisible, même pendant l'été, et le mauvais temps peut avoir des conséquences graves sur les finances d'un festival, dont les effets seront ressentis durant plusieurs années. Chaque année, plusieurs festivals soldent leur saison par un déficit important, dû principalement à un manque de publics.

Il existe plusieurs stratégies pour minimiser les risques associés aux intempéries. D'abord, les festivals peuvent réduire le nombre de concerts de plein air. Cette option a été adoptée en 2012 par l'un des festivals de notre échantillon (*Vestfoldfestspillene*), avec pour résultat une réduction importante des dépenses entre 2011 et 2012. La prévente des billets peut aussi minimiser la vulnérabilité des festivals aux imprévus. Certains festivals sont capables de vendre à l'avance un grand nombre d'entrées grâce à un public fidèle, même en cas d'intempérie. Ce n'est pas seulement une question de qualité artistique ou de programmation, car ce sont plutôt des festivals qui ont su se créer une identité très affirmée. À l'inverse, ceux dont l'identité propre est moins marquée parviennent moins à susciter cette anticipation, et courent un risque d'audience plus frontal. Même s'ils programment des têtes d'affiche – celles-ci participant souvent à plusieurs festivals – les publics conservent le choix de les voir ailleurs. Les artistes ont désormais commencé à exiger des paiements d'avance lorsqu'ils sont programmés. Ceci stabilise leurs revenus mais rend les festivals encore plus vulnérables.

La plupart des festivals pratiquent une certaine forme de gratuité. Souvent, les sponsors et les VIP bénéficient de la gratuité pour certains concerts. Les bénévoles, on l'a vu, reçoivent très souvent des « pass » et des tickets gratuits en compensation de leur travail. Au-delà, de nombreux festivals organisent des concerts dans des parcs ou des espaces publics où les événements sont gratuits, à quelques exceptions près. En revanche, les concerts organisés en intérieur sont le plus

---

1. Ce sont les dépenses liées à l'administration, la communication, la réception des artistes, et les honoraires artistiques qui augmentent le plus.

souvent payants. Certains festivals pratiquent cependant la gratuité – dans des salles de concerts ou en décentralisant les représentations – à l’égard de groupes spécifiques, qui n’ont pas souvent l’occasion d’assister à des concerts : les personnes âgées, les personnes atteintes de maladie grave, ou les publics scolaires.

Si le nombre de festivals qui ne bénéficient pas de financement public est très restreint – seulement 5 % des festivals – ceci n’empêche pas leurs organisateurs d’accepter des soutiens privés. Dans la culture festivalière, les subventions publiques ne sont pas considérées comme « meilleures » que les aides privées. Les festivals sont à cet égard plutôt omnivores, et le sponsoring a toujours été vu comme une source importante de revenus. Un rapport de 2012 (Sponsor Insight 2012) a démontré la croissance du sponsoring sur une période de trois ans. Depuis 2009, le montant des contributions provenant des sponsors a augmenté de manière plus importante chez les festivals que dans d’autres secteurs culturels. Ils ont bénéficié de 8,6 % du montant total des contributions des sponsors en 2012, alors que tous les autres événements culturels n’ont touché que 10 % du total. Ce sont le football et les « autres sports » qui ont cependant le plus profité de la tendance, leur part représentant 35 % et 37 % respectivement du montant total.

\* \*  
\*

Les festivals norvégiens doivent faire face à plusieurs défis de la plus haute importance.

Le premier enjeu porte sur l’économie festivalière et la fréquentation, un enjeu majeur pour beaucoup de festivals, dans un contexte proche de la saturation. Dans un pays qui compte 900 festivals et 5 millions d’habitants répartis sur un très vaste territoire, il y a évidemment beaucoup de concurrence en matière de fréquentation, dans un créneau concentré : la plupart de festivals se déroulent au même moment de l’année. Comme nous l’avons déjà signalé, la durée de vie de beaucoup de festivals se limite à quelques années, et il n’est pas impossible de voir leur nombre se réduire à l’avenir. Cela dépend aussi d’un contexte économique plus général. On l’a vu, la Norvège n’a pas subi les effets de la crise, mais une situation européenne durable de récession pourrait influencer négativement sur l’économie du pays, avec aurait les conséquences qu’on peut imaginer sur les niveaux de sponsoring en général et dans le secteur culturel.

De leur côté, les modes de financement public et privé risquent de changer de manière importante. En ce qui concerne le secteur public, ces enjeux ne sont pas indifférents aux alternances politiques. La victoire de la droite, en septembre 2013, peut ainsi avoir des conséquences importantes, au vu des différences de priorités qu’elle affiche avec la gauche, jusque-là au gouvernement.

Certains leaders de la droite ont déjà soutenu le projet de modifier le modèle de financement des *carrefours*, par exemple. Comme plusieurs organisateurs de festivals partagent ce point de vue, de tels changements seront probablement accueillis favorablement.

## LES FESTIVALS DE MUSIQUE DU QUÉBEC : CONTEXTE ET MISE EN PERSPECTIVE

Claudine Audet, Ministère de la Culture et des Communications  
(MCC, Gouvernement du Québec),  
et Diane Saint-Pierre, Institut national de la recherche scientifique  
(Centre Urbanisation Culture Société)<sup>1</sup>

L'intérêt d'étudier les festivals de musique du Québec vient de leur importance grandissante, tant du point de vue des publics touchés que de leur potentiel économique et touristique aux échelles locale, régionale et nationale. Ces événements ont également un caractère névralgique en raison de l'ampleur des ressources et des partenaires qu'ils sollicitent, mais aussi des pouvoirs publics qui s'y intéressent de plus en plus. Or, malgré leur développement important depuis une vingtaine d'années sur le territoire québécois, peu de recherches ont été réalisées à ce jour tant sur les festivals en général que sur ceux de musique qui, pourtant, occupent une place dominante dans cet univers des événements culturels et festifs du Québec.

En effet, mis à part certains travaux récents sur des festivals d'autres secteurs artistiques, tels le théâtre, la danse, le cinéma et les arts visuels, on ne recense que quelques rares études sur des festivals de musique particuliers, comme celles d'Andrée Fortin (1995), de Manon Ouellet et Richard Saracchi (1995) et de Martine Rhéaume (2005). Soulignons aussi une dizaine de mémoires de maîtrise et de thèses recensées depuis une quinzaine d'années ainsi qu'un rapport de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ) sur 32 festivals et événements culturels (Québec, ISQ/OCCQ, 2002). Enfin, mentionnons que l'une des principales sources d'information sur les festivals musicaux au pays demeure l'*Encyclopédie de la musique au Canada* qui renvoie à une soixantaine d'articles, mais aux analyses parfois sommaires ([www.thecanadianencyclopedia.com](http://www.thecanadianencyclopedia.com)).

### *Mise en contexte pour comprendre l'univers des festivals de musique*

#### **Le Québec en bref...**

Souvent décrit comme une société aux accents à la fois européens et nord-américains, le Québec présente une singularité culturelle et linguistique qui s'explique

1. Respectivement chargée de recherche au MCC et professeure et responsable de l'axe « Politiques culturelles » de la *Chaire Fernand-Dumont sur la culture* de l'INRS, les auteures remercient les 43 festivals de musique pour leur participation à l'enquête ainsi que Christelle Paré et Martin Têtu, doctorants, Marie-France Harvey et Éveline Favretti, étudiantes à la maîtrise à l'INRS, pour leur travail d'assistantat. Sont aussi remerciés Guillaume Savard, Guy Therrien et Bruno Viens du ministère de la Culture et des Communications, Geneviève Béliveau-Paquin du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et Gilles Corbeil et Céline Thibault de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC).

par son héritage historique<sup>2</sup> et par cette affirmation identitaire distincte du reste du Canada qui influe sur la vie politique, économique et culturelle nationale.

Le partage des pouvoirs entre l'État fédéral, d'une part, et les dix provinces et trois territoires nordiques canadiens, d'autre part, est à modulation variable selon les secteurs d'intervention. Comme les autres provinces, le Québec a des compétences constitutionnelles propres (santé, éducation, municipalités, ressources naturelles, etc.), alors que la culture est un domaine de compétence concurrente qui a donné lieu à des conflits historiques entre le gouvernement fédéral, principal promoteur de la culture et du multiculturalisme canadiens, et le Québec qui, à compter des années 1960, s'est engagé à promouvoir sa culture et bientôt sa politique de l'interculturalisme, avec cette primauté à la langue française (Gattinger et Saint-Pierre, 2011)<sup>3</sup>.

Au sein du Canada, le Québec est la plus grande des provinces, avec près de 1,7 million de kilomètres carrés de territoire, et la deuxième, après celle de l'Ontario, en ce qui a trait à sa population et à son économie. On y recense près de 7,9 millions d'habitants en 2011, dont plus de 80 % vivent en milieu urbain et principalement dans neuf villes de plus de 125 000 habitants, dont Québec, la capitale nationale de la province avec 516 600 habitants, et Montréal, la métropole québécoise, deuxième ville au Canada avec près de 1,7 million d'habitants. La région métropolitaine de recensement de Montréal regroupe à elle seule plus de 48 % de la population québécoise et constitue, avec ses 82 municipalités, le moteur économique et culturel du Québec. C'est aussi dans la région montréalaise, là où se concentre la grande majorité des Néo-Québécois et des Anglo-Québécois, que la diversité culturelle et linguistique est la plus présente.

### **La genèse et l'évolution des festivals**

Dans les premiers temps de la colonie française, les premiers concerts, opéras, récitals ou « soirées musicales » sont surtout l'apanage de la « bonne société coloniale ». À la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, il existe déjà une tradition musicale à Québec, alors le principal centre économique, politique et militaire de la Nouvelle-France. Au cours du xix<sup>e</sup> siècle, les activités festives et musicales connaissent une ferveur certaine auprès de la société canadienne-française et des premières communautés d'immigrants (anglaises, écossaises et irlandaises), désireuses de sociabiliser. À cette époque, le goût de la musique prend surtout racine dans le culte religieux et la musique sacrée, tandis que des choristes et des organistes se distinguent

---

2. Soit la présence des premiers peuples autochtones, puis l'établissement d'une colonie française, la Nouvelle-France, dès le début du xvii<sup>e</sup> siècle, suivi de la tutelle britannique à compter de 1759 et, enfin, de la Confédération canadienne en 1867.

3. Le Québec est l'unique province à avoir fait du français sa seule langue officielle (Loi 101, 1977).

et donnent à l'occasion des concerts. Ce goût s'étend rapidement à la musique profane, laquelle s'épanouit dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à travers des ensembles et des organismes, comme les unions musicales et les *Ladies Musical Clubs*. Quant aux festivals de musique, ils acquièrent une certaine popularité dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Ils ont à cette époque comme objectif de mettre en valeur un grand compositeur ou un groupe de compositeurs, un genre de musique ou encore les ressources musicales d'une ville ou d'une région.

Même si des écrits font état de leur importance dans la vie culturelle des Québécois dès ce moment, les activités festives ne connaissent un véritable essor que dans le contexte d'après-guerre et surtout à compter des années 1960. Au cours de cette période, ce mouvement de création de festivals – et plus largement d'événements culturels en tous genres – tend à s'accélérer, et ce, à la faveur des objectifs de démocratisation de la culture et de démocratie culturelle, mais aussi de nouveaux programmes de soutien issus des différents paliers de gouvernement et de stratégies de développement économique et touristique.

S'il est difficile de déterminer le nombre exact des festivals de musique en activité au Québec de nos jours, tout indique que leur croissance s'est généralisée au fil des décennies, en particulier à Montréal qui s'est taillée une place à part à l'échelle canadienne. La métropole a connu un essor événementiel considérable entre 1970-1990, et plus encore depuis 20 ans. Aujourd'hui, on y dénombre au moins une centaine de festivals et événements culturels par année, dont plusieurs d'envergure internationale.

### *Les politiques et les programmes de soutien public*

#### **Le niveau fédéral**

Selon la répartition des responsabilités établie entre le ministère du Patrimoine canadien et le Conseil des arts du Canada, c'est Patrimoine Canada qui gère les programmes d'aide financière aux festivals, soit le *Fonds du Canada pour la présentation des arts*, dont un volet est dédié aux festivals artistiques et aux diffuseurs de spectacles (9,7 millions de dollars investis au Québec en 2010-2011<sup>1</sup>) (Canada, Patrimoine canadien, 29 juillet 2011), et le programme *Développement des communautés par le biais des arts et du patrimoine*, lequel comprend un volet dédié aux festivals locaux, de toutes les disciplines également (4,4 millions de dollars au Québec en 2009-2010) (Canada, Patrimoine canadien, 4 octobre 2010). Certains autres « petits » programmes sont gérés par des organismes à but non lucratif recevant une contribution financière du gouvernement fédéral<sup>2</sup>. Le ministère du

1. Dans ce chapitre, les données financières et budgétaires sont présentées en dollars canadiens.

2. C'est le cas de Musicaction et de Factor qui proposent respectivement *Initiatives collectives* (volet *Accès à la scène au Québec*) et *Collective initiative – Minority language artists*.



Développement économique Canada, par son *Programme de développement économique du Québec*, apporte aussi une contribution financière à quelques festivals qui démontrent leur capacité de générer des retombées économiques et touristiques. Notons enfin qu'en 2009, le fédéral a mis en œuvre une mesure destinée à contrer le ralentissement économique mondial, la baisse des commandes du secteur privé et la concurrence accrue d'autres destinations touristiques. D'une durée de deux ans, elle visait les manifestations touristiques à grand rayonnement, dont certains festivals majeurs du Québec.

### **Le niveau provincial**

Le ministère de la Culture et des Communications (MCC) a la mission de définir les grandes orientations de l'État québécois en culture et de coordonner leur mise en œuvre, tout en assurant la gestion de quelques programmes de financement visant des services de proximité pour la population. De leur côté, les sociétés d'État que sont le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) sont responsables de la plupart des programmes de soutien destinés au milieu artistique professionnel et aux industries culturelles. C'est à la suite de l'adoption en 1992 de la politique culturelle gouvernementale qu'a été refondu le système de soutien public dans ce domaine et qu'ont vu le jour différentes politiques sectorielles, dont celle sur la diffusion des arts de la scène (Québec, MCC, décembre 1996)<sup>3</sup>. Depuis sa mise en œuvre en 1996, ce sont le CALQ et la SODEC qui se partagent la responsabilité du soutien aux principaux festivals de musique.

Ainsi, en 2011-2012, le CALQ et la SODEC accordaient respectivement 2,5 millions de dollars à 23 festivals ou événements en musique (Québec, CALQ, 2012 : 31-33) et 2,3 millions à 38 événements nationaux et internationaux en musique (Québec, SODEC, 2012 : 157-158) dans le cadre d'un programme d'aide aux diffuseurs spécialisés en musique et de programmes de soutien à des événements nationaux et internationaux. Le MCC quant à lui appuie quelques festivals, surtout de musique traditionnelle ou folklorique, à caractère patrimonial ou comportant un volet « formation », « concours » ou encore « international ». En 2011-2012, il octroyait 425 000 dollars à une douzaine de festivals en musique<sup>4</sup>.

Les festivals intéressent les pouvoirs publics aussi pour leurs retombées touristiques et économiques éventuelles. C'est pourquoi le ministère du Tourisme du Québec s'est doté en 2004-2005 d'un dispositif d'aide financière qui cible les événements les plus performants en matière d'achalandage et de recettes

3. Il n'y a pas de politique qui traite proprement des festivals. Ceux-ci sont abordés dans la politique sur les arts de la scène.

4. Ces données sont issues d'un document interne du ministère de la Culture et du ministère du Tourisme du Québec.

touristiques. En 2011-2012, 12,4 millions de dollars étaient ainsi alloués aux festivals et événements culturels, sportifs ou touristiques (Québec, MTQ, 2012 : 74), dont plus d'une trentaine en musique. Également, le gouvernement du Québec rend accessible aux festivals de certaines villes un financement complémentaire venant du ministère des Affaires municipales, des Régions et de l'Occupation des territoires (MAMROT) ou d'organismes comme le Secrétariat à la région métropolitaine et le Secrétariat à la Capitale-nationale.

### **Le niveau municipal**

Depuis la politique culturelle gouvernementale de 1992, les municipalités locales et les municipalités régionales de comté (MRC) ont été nombreuses à mettre sur pied leurs politiques dans ce secteur. Définies en concertation, ces politiques intègrent parfois des éléments relatifs aux festivals. Certaines municipalités et instances régionales établissent aussi des ententes de partenariat, notamment avec le ministère de la Culture, qui peuvent donner lieu à des aides financières aux organismes culturels. En 2011, les dépenses des municipalités allant aux « festivals et événements culturels » (tous les genres artistiques) représentaient 6 % (35,2 millions de dollars) des dépenses totales en services rendus (Québec, ISQ/OCCQ, mai 2013 : 4). Il s'agit de la catégorie ayant le plus augmenté en valeur relative depuis 2009 parmi l'ensemble des dépenses culturelles des municipalités.

À l'échelle municipale, la Ville de Montréal se démarque. Active en matière de soutien financier aux festivals sur son territoire depuis le milieu des années 1970, elle s'y est intéressée davantage au fur et à mesure de leur multiplication. La création, dès 1987, du Bureau des festivals au sein de son administration en témoigne. Mais c'est sans doute le Quartier des spectacles qui constitue la plus visible de ses actions touchant les festivals. Initié par le milieu culturel au début des années 2000 et pris en charge ensuite par la Ville, avec l'appui des gouvernements provincial et fédéral, le Quartier des spectacles a amorcé sa première phase de réalisation en 2008 avec la Place des festivals, dont l'inauguration a été célébrée en juin 2011. Entretemps, afin de favoriser leur pérennité, Montréal adoptait en 2008 une entente triennale avec trois gros festivals montréalais (dont deux de musique) prévoyant une aide financière annuelle de 1,2 million de dollars (Ville de Montréal, 2008 : 7)

### *Le paysage festivalier québécois selon l'enquête*

#### **Un univers diversifié et contrasté...**

Aux fins de l'enquête et grâce au croisement de diverses sources de données, le nombre de festivals de musique retenu était de 65, dont 43 (66 %) ont accepté de participer à l'étude (relativement à la méthodologie, voir Saint-Pierre et Audet, à paraître).

Ces festivals se répartissent dans cinq styles musicaux dominants avec, au premier rang, le pop/rock (16 festivals), suivi du jazz/blues (10), puis ex aequo le classique

et world/traditionnel (7 chacun) et enfin le multi-style (3 festivals). La catégorie pop/rock englobe plusieurs courants, dont la chanson, un genre très présent au Québec depuis les années 1960 et qui a été un vecteur majeur d'affirmation de l'identité québécoise. L'un des festivals de la chanson les plus connus est le Festival international d'été de Québec, qui existe depuis plus de 40 ans et qui a d'abord bâti sa réputation sur la présentation d'artistes de la Francophonie. Le Festival de la chanson de Tadoussac ou encore Coup de cœur francophone, respectivement fondés en 1984 et en 1987, sont d'autres exemples.

Par ailleurs, la représentation des festivals des musiques du monde (« world ») dans nos répondants pourrait ne pas refléter leur forte présence dans le paysage québécois, surtout montréalais. Ces festivals étant souvent jeunes et encore petits, ils sont peut-être moins couverts par les statistiques, sans compter que les responsables des festivals concernés n'y apposent pas nécessairement cette étiquette. De fait, les données détaillées obtenues sur les styles musicaux dominants et secondaires suggèrent une diversité musicale beaucoup plus grande que ne le laissent entrevoir les regroupements en cinq grands styles retenus aux fins de l'analyse québécoise et européenne.

Au Québec, la réalité territoriale est un facteur de différenciation majeure, y compris dans le champ culturel. Il est donc impératif d'y poser un regard pour comprendre certains aspects de la vie des festivals. Sans grande surprise, les régions centrales de Montréal et de Québec et leur périphérie<sup>1</sup>, soit les plus peuplées, regroupent 70 % des festivals (30 / 43), dont 33 % sont situés dans la métropole. Les régions intermédiaires – soit entre les deux régions centrales ou périphériques et les régions éloignées – sont les moins présentes parmi nos répondants (trois festivals). Bien qu'elles soient dotées d'équipements culturels, leur position géographique pourrait nuire au développement de ce type d'événements sur leur territoire et constituer un facteur explicatif. À la différence, les régions éloignées (aux limites est, nord et ouest du Québec) occupent une bonne place au sein de nos répondants avec 10 festivals (23 %). Certains, pourtant « loin de tout », ont même réussi à traverser le temps et à se construire une solide réputation à l'échelle nationale et internationale. On peut supposer que l'existence de plusieurs de ces festivals est liée à la volonté de ces régions de se distinguer et de développer une vie culturelle dynamique dans leur communauté, mais aussi d'attirer des publics et touristes d'ailleurs au Québec et de l'étranger, probablement encouragée en cela par les politiques des différents paliers de gouvernement.

Les festivals québécois ayant participé à l'enquête ont en moyenne 18 ans d'existence et présentent une assez bonne répartition à ce chapitre : 30 % ont moins de dix ans, 40 % se situent dans la tranche intermédiaire des 10 à 20 ans et 30 % ont plus

---

1. Nous avons utilisé la typologie des régions d'appartenance de Harvey et Fortin (1995).

de 20 ans, dont quelques-uns plus de 30 ans. La diversité des anciennetés se retrouve dans toutes les régions du Québec et dans tous les styles musicaux, sauf chez les 11 festivals à dominante world/traditionnel, dont aucun n'a moins de dix ans.

Dans cet univers se profilent par ailleurs des contrastes quant au nombre de spectacles offerts. Ainsi, se côtoient des petits festivals (16 % des répondants) diffusant moins de 25 concerts par édition et d'autres (23 %) proposant au moins 100 spectacles. En réalité, la palette va de 10 à plus de 600 concerts! Entre ces deux pôles, se situent une majorité de festivals (61 %) qui programment entre 25 et 99 spectacles.

### Les publics

Les 43 festivals estiment avoir attiré globalement 5,6 millions de spectateurs (ou entrées / visites) en 2011 avec une moyenne de 340 000 spectateurs par festival, sur une échelle allant de 3 000 à près de 1,9 million. Parmi eux, 25 % se retrouvent dans la catégorie des « gros festivals » en termes d'audience, une hausse considérable (plus importante que pour l'ensemble des 347 répondants européens) par rapport aux données fournies par les répondants pour 2008 (Figure 1).

Figure 1. Répartition des festivals (en %) selon le nombre de spectateurs en 2008 et en 2011

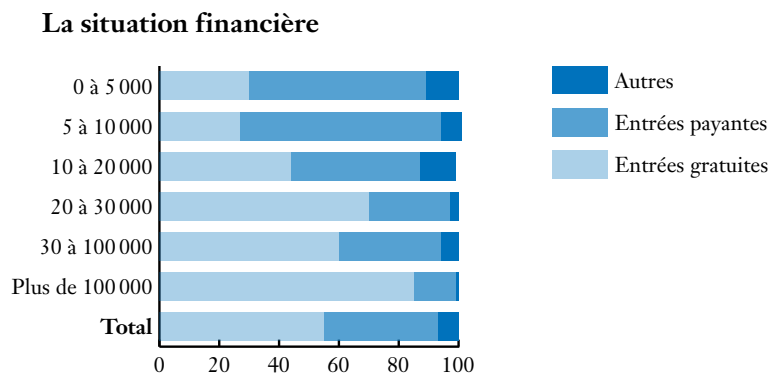
Spectateurs	Québec		Europe	
	2008	2011	2008	2011
Moins de 3 000	–	–	21	16
3 000 – 5 999	6	13	25	22
6 000 – 19 999	45	35	22	25
20 000 – 79 999	36	28	24	26
Plus de 79 999	12	25	8	10
Total (%)	100 %	100 %	100 %	100 %
Valeur manquante	7 (N = 36)	0 (N = 43)		

La fréquentation n'est pas sans lien avec la gratuité. Pour l'ensemble des 43 festivals, les entrées gratuites à des spectacles représentent 55 % du total des spectateurs. Comme en témoigne la figure 2, ce sont évidemment les gros festivals qui ont la plus grande proportion d'entrées gratuites, atteignant 85 % chez les festivals déclarant plus de 100 000 spectateurs en 2011.

Les festivals attirant plus de 100 000 spectateurs sont majoritairement à Montréal et à Québec ou à proximité. Le public des festivals s'avère par ailleurs relativement âgé, puisque 58 % des festivals situent l'âge dominant à plus de 40 ans, alors qu'il serait de moins de 26 ans pour seulement 9 % des festivals, essentiellement de pop/rock. Ces résultats vont dans le sens des tendances révélées par les enquêtes sur les pratiques culturelles, soit celle du vieillissement des publics du

spectacle et celle des publics plus jeunes aux concerts de rock comparativement aux autres genres musicaux (Québec, MCCCCF, avril 2011 : 14). Enfin, soulignons que la majorité des répondants (74 %) attirent des spectateurs issus à plus de 50 % de la municipalité ou de la région même, tandis que le quart d'entre eux (26 %) recrutent la majorité de leurs publics à l'extérieur de la région, que ce soit ailleurs au Québec, dans les autres provinces canadiennes ou à l'étranger.

Figure 2. Répartition des entrées (gratuites, payantes et autres), en 2011



Les 43 festivals à l'étude sont des organisations privées à but non lucratif, un statut souvent inscrit comme condition d'admissibilité aux programmes de soutien public. Les subventions gouvernementales (les trois paliers réunis) génèrent 20,4 millions de dollars en 2011 (ou 24 % des revenus totaux), alors que les commandites et le mécénat se situent à 27,5 M\$ ou 33 % et la billetterie à 22,6 M\$ ou 27 %. Si la part des revenus tirés de la billetterie est relativement similaire au Québec et en Europe (soit 26,5 % pour Festudy), il en va autrement de celle issue des revenus de commanditaires<sup>1</sup> et du mécénat<sup>2</sup> qui, pour Festudy, se situe à 13,6 %. De fait, la place qu'occupent les commandites dans le montage financier des festivals québécois approche les 20 % pour le tiers des festivals et occupe de 31 à 50 % du budget pour un autre tiers.

Cet aperçu général cache toutefois des différences importantes quant à la taille des revenus. Certains organismes bénéficient de quelques milliers de dollars à peine par

1. Au Québec, le terme commanditaire, préféré à celui de sponsor, désigne une « personne physique ou morale qui apporte un soutien matériel à une manifestation, à une personne, à un produit ou à une organisation en vue d'en retirer des avantages publicitaires directs » (Office québécois de la langue française, 2007 : <http://www.gdt.oqlf.gouv.qc.ca>).
2. Selon le Groupe de travail sur la philanthropie culturelle (juin 2013 : [http://www.finances.gouv.qc.ca/documents/autres/fr/AUTFR\\_PhilanthropieCulturelle.pdf](http://www.finances.gouv.qc.ca/documents/autres/fr/AUTFR_PhilanthropieCulturelle.pdf)), le mécénat culturel est relativement faible au Québec. Les sommes indiquées par les festivals sur ce sujet spécifique peuvent donc certainement être attribuées en grande partie aux commandites et non au mécénat.

année pour la réalisation de leur festival (le minimum étant de 21 800 \$), alors que d'autres disposent de plusieurs millions de dollars. La part que prennent les diverses sources dans l'ensemble des budgets varie aussi selon le territoire. Ainsi, les subventions représentent une portion des revenus sensiblement plus importante dans les régions éloignées (38 %) que dans les autres régions. La situation est inversée en ce qui a trait à la billetterie, qui ne constitue que 8 % des revenus totaux dans les régions périphériques et 12 % dans les régions éloignées, tandis qu'elle compose plus du quart du budget dans les autres régions. Les commandites quant à elles sont plus importantes dans les régions périphériques (46 % des revenus) et les régions éloignées (38 %), mais occupent tout de même le tiers des revenus dans les deux autres régions (centrales et intermédiaires). La situation fluctue aussi sensiblement selon le genre musical : par exemple, la part des revenus venant des commandites est plus forte du côté du Jazz & Blues (41 %) et du World & Trad (35 %), comparative-ment à ceux des autres genres ; la billetterie est plus faible dans les festivals de World & Trad (9 %) et, sans grande surprise, la plus forte du côté du Rock & Pop (36 %).

Tout comme les revenus, le niveau des dépenses varie selon les festivals, avec une médiane à 500 000 dollars et une moyenne à plus de 2 millions. Les frais artistiques et les honoraires constituent le poste budgétaire le plus important, avec des montants variant de 20 000 dollars à plus de 8 millions et une moyenne à 598 216 dollars. Ils sont suivis des dépenses en technique, en communication et en administration qui de leur côté accaparent des sommes totales et des parts assez similaires : autour de 16 millions de dollars ou environ 18 % (Figure 3).

Figure 3. Répartition des dépenses de 2011, en millions de dollars canadiens, des festivals de musique concernés (= N<sup>1</sup>) et selon le poste budgétaire

	N <sup>1</sup>	Médiane	Moyenne	Somme	Part des dépenses (%)
<b>Frais artistiques, honoraires</b>	39	110 745	598 216	23 330 443	26,8
<b>Frais de mission, réceptions artistiques</b>	38	27 925	282 621	10 739 616	12,3
<b>Technique</b>	39	70 000	410 290	16 001 307	18,4
<b>Communication</b>	39	90 000	409 759	15 980 589	18,4
<b>Administration</b>	39	99 437	408 220	15 920 591	18,3
<b>Total</b>	<b>43</b>	<b>500 000</b>	<b>2 024 630</b>	<b>87 059 087</b>	<b>94,2<sup>2</sup></b>

N = Nombre de répondants (festivals) selon la sous-catégorie de dépenses.

Environ 6 % des dépenses totales n'ont pu être imparties puisque quatre répondants (festivals) n'ont donné que le total des dépenses, sans les ventiler, alors qu'un autre n'a pas répondu à un des items.

### **La main-d'œuvre des festivals**

La main-d'œuvre est une question importante en raison des coûts qu'elle entraîne et de la difficulté à assurer la pérennité des expertises. L'enquête permet de donner un aperçu éclairant de ce pan de la réalité des festivals. Ainsi, au total, 7 974 personnes travaillaient au sein des 42 festivals ayant fourni les données sur ce sujet, y compris un nombre élevé de bénévoles. La moyenne par festival est de 190 personnes, sur une échelle de 10 à 1 012. Dans les faits, 20 festivals (48 %) ont au total moins de 100 employés (incluant les bénévoles), 16 (38 %) en ont entre 100 et 499 et 6 (14 %) ont plus de 500 employés en 2011 (soit entre 508 et 1 012), dont 4 festivals à Montréal.

Par ailleurs, la taille de l'organisation varie considérablement selon la période de l'année. En effet, la très grande majorité de l'effectif (80 %) y travaille seulement durant la période où se déroule le festival, alors qu'une très faible minorité (4 %) y œuvre toute l'année. Cette réalité du travail, souvent saisonnier, se décline d'une façon assez semblable selon les régions, tout comme selon les styles musicaux, hormis peut-être les festivals de musique classique qui mettent à l'œuvre 34 % de leur effectif durant l'activité même, comparativement aux autres catégories de festivals qui occupent très majoritairement (de 80 % à 96 %, selon les genres musicaux) leur personnel pendant le festival seulement.

Ces nombreux employés n'ont pas tous le même statut et ne sont pas tous rémunérés, loin de là. La majorité (54 % ou 4 280 individus) d'entre eux sont des bénévoles, tandis que 29 % sont des salariés et 12 % des travailleurs indépendants; les autres sont soit des stagiaires (moins de 1 %), soit des employés mis à disposition (5 %) par d'autres organisations (par exemple, des employés d'une ville ou d'une entreprise). Si les salariés constituent le deuxième groupe de travailleurs en importance, après les indispensables bénévoles, la place qu'ils occupent est très inégale d'une organisation à l'autre: des 2 320 salariés, plus de 90 % travaillent pour 19 festivals, tous situés dans les deux régions centrales, alors que 4 festivals n'ont aucun salarié. En fait, le plus grand nombre de festivals (60 %) ont entre 1 et 10 salariés, alors que les plus gros festivals peuvent en compter plus de 300.

Un dernier regard, cette fois-ci sur la répartition des 3 156 emplois totaux (sans les bénévoles) selon le type d'activités exercé au sein de l'organisation, permet de constater que les secteurs des services ainsi que de la production et de la technique sont ceux qui concentrent le plus d'emplois à temps plein et à temps partiel (2 256 personnes ou près de 72 % des emplois totaux). Il s'agit généralement d'emplois où les embauches sont tardives dans le calendrier de réalisation des festivals. Les domaines des communications, de l'administration et de la programmation artistique concentrent de leur côté à peine 577 emplois (18,3 %) des 42 festivals répondants, l'administration et dans une certaine mesure la programmation artistique étant certainement le lot des emplois plus « permanents » et de plus longue durée.

### *Quelques enjeux, objectifs et défis*

Le développement des festivals pose certes des enjeux dans le contexte de leur multiplication rapide et du paysage socioculturel, politique et économique dans lequel ils s'inscrivent. Mentionnons la recherche de financement, qui constitue un des « nerfs de la guerre » et un défi constant, alors que le nombre de « joueurs » croît sans cesse et que le soutien public, quant à lui, se fait limité. S'y ajoute l'obligation de répondre à des critères très divers venant des organismes de subventionnement publics (retombées économiques et touristiques ou critères d'audience, pour les uns, qualité artistique pour d'autres), mais aussi à des exigences venant des commanditaires et autres bailleurs de fonds. Comment les festivals réussissent-ils à concilier ces attentes avec leurs propres objectifs ? Les répondants québécois ont d'ailleurs indiqué clairement, comme principaux enjeux, l'obtention de financement public et le nombre de partenaires privés (renvoyant sans doute aussi à la problématique du financement), devant les publics et les coûts des spectacles. Autre élément important, l'enquête révèle que, parmi les objectifs auxquels les festivals accordent le plus de valeur, c'est le soutien aux artistes émergents, suivi de la découverte de nouveaux répertoires et œuvres qui sont arrivés en tête des mentions, soit des objectifs de nature artistique. Un regard plus approfondi en fonction de certaines autres variables pourrait nous en dire plus long. Par exemple, le soutien à la production locale est-il un objectif partagé ou surtout porté par les festivals en région, comme une sorte de stratégie d'encouragement, d'abord « à la relève du coin » ? L'attractivité touristique quant à elle est-elle une préoccupation des festivals davantage visés par le financement des organismes publics à mandats économiques ?

Enfin, le portrait tracé de la réalité des festivals de musique du Québec nous met sur la piste d'organisations culturelles confrontées à des défis de taille, non seulement en raison des considérations budgétaires, mais aussi de la réalité saisonnière de ce secteur : défis de débrouillardise, de créativité, d'innovation et d'ouverture dans les façons de faire pour s'adapter constamment aux changements, au manque de moyens et à la concurrence. Doit être mentionnée également l'obligation d'ouverture à l'extérieur, qui constitue une trame de fond de la réalité des organisateurs des festivals et qui se manifeste de multiples façons, notamment dans les relations avec les médias, artistes et publics étrangers ainsi que dans la diversité et l'étendue des collaborations dans lesquelles ils s'engagent. C'est ce qu'indiquent certaines données de l'enquête non abordées dans le présent chapitre et qui, certes, invitent à poursuivre les analyses et les recherches pour mieux faire connaître la richesse, l'originalité et la complexité du monde des festivals de musique du Québec.



## LES FESTIVALS, UN VOYAGE EN TERRE INCONNUE. LE ROYAUME-UNI

Christopher Maughan

« Je le considère comme le point culminant de notre héritage britannique. Il fallait le faire, et on va le faire » (Richards 2013).

Il en a fallu du temps pour que les Rolling Stones puissent monter sur la scène principale de *Glastonbury Festival*<sup>1</sup> ! Mais ce qui est peut-être plus remarquable encore, c'est la fièvre médiatique qui les accompagnait. Cela contraste radicalement avec les critiques peu amènes des médias à l'égard du groupe et du festival lui-même dans les années 1970 lorsqu'ils ne faisaient pas encore partie de la culture dominante.

Dans ce chapitre, nous examinerons les évolutions du secteur festivalier britannique au cours des 70 dernières années et, en nous servant d'une métaphore sur les cycles de vie, nous essaierons d'apprécier ses développements futurs. Nous nous appuyerons sur un large éventail de recherches, notamment celles menées au sein de l'Université De Montfort (UDM) sur les festivals à Leicester. Nous avons choisi cette période afin de cibler les conditions du développement festivalier du Royaume-Uni, et de réfléchir aux évolutions locales ou mondiales de la vie sociale, culturelle, politique, et technologique depuis les années 1940.

### *Une trajectoire historique singulière*

Le lecteur qui connaît déjà l'histoire du festival de Glastonbury est peut-être aussi au fait de son lien étroit avec une autre icône de l'histoire culturelle britannique – Stonehenge<sup>2</sup>. La ville de Glastonbury se situe à 70 km à l'ouest de Stonehenge, et pendant les années 1970 et 1980, elle est devenue un point de repère pour les « voyageurs » qui s'y rendaient pour le festival après avoir célébré le solstice d'été à Stonehenge<sup>3</sup>. Il s'agit de l'un des sites les plus anciens du Royaume-Uni où l'on peut retrouver des traces d'activité rituelle et de célébration. Bien que sa fonction primaire nous reste inconnue, ce monument a une importance incontestable dans les rites humains associés à la vie, à la mort, aux saisons, et aux étoiles, ce qui nous amène à le comparer avec les festivals d'aujourd'hui,

1. Têtes d'affiche du festival, Les Rolling Stones sont montés sur la scène Pyramid le samedi 29 juin 2013. Glastonbury Festival : [www.glastonburyfestivals.co.uk](http://www.glastonburyfestivals.co.uk).

2. Un des sites archéologiques les plus célèbres du monde entier, Stonehenge fut érigé il y a environ 5 000 ans et représente les vestiges d'une enceinte de pierres dressées, au sein d'ouvrages de terre. Il est au centre du complexe le plus dense de monuments du Néolithique et de l'Âge de bronze en Angleterre, y compris plusieurs centaines de tumuli.

3. Sans le consentement du propriétaire du festival, Michael Eavis (Aubrey & Shearlaw 2004; McKay 2000).

comme ceux de Glastonbury ou d'Édimbourg. Ce dernier, un des festivals les plus célèbres du monde, doit sa réputation en partie à son emplacement extraordinaire, mais aussi à sa contribution à la reconstruction par la culture de l'Europe d'après-guerre, à l'image des festivals de Salzbourg, d'Amsterdam, et d'Avignon, ressuscité pour le premier et nés pour les deux autres entre 1945 et 1947. « Créés pour combler les vides culturels laissés en partie par les années de guerre, ces festivals étaient devenus un moyen de cimenter des relations internationales, précurseurs de ce qu'on appellerait de nos jours la *diplomatie culturelle* » (Richard & Palmer 2010). Des projets de reconstruction étaient déjà en voie de développement avant la fin de la guerre lorsque Sir Rudolf Bing suggérait qu'un festival majeur pourrait « servir de cadre propice à l'épanouissement de l'esprit humain. »

En même temps, John Maynard Keynes supervisait l'institutionnalisation d'une expérience menée pendant la guerre, le *Council for the Encouragement of Music and the Arts* (CEMA), qui est devenu par la suite l'*Arts Council of Great Britain* (ACGB)<sup>1</sup>. Établi en 1946, il avait pour mission de « développer l'accès aux arts et approfondir les connaissances, l'appréciation, et la pratique artistiques. »<sup>2</sup>

Initialement, l'ACGB manifestait un parti pris pour le milieu artistique de Londres et les organisations auxquelles Keynes était associé telles que le *Royal Opera House* (la seule organisation à bénéficier d'un financement continu depuis 1946). Mais la création du festival d'Édimbourg et le projet d'un festival de la Grande-Bretagne, l'été 1951, ont instauré une proximité entre l'ACGB et un secteur désormais central dans l'offre culturelle britannique et européenne (ACGB 1946-53 ; White 1975 ; Verhoef 1995 ; van Geijn 1995 ; EFA 2009).

Figure 1. Arts Council of Great Britain, 1946-1952 : les financements des festivals d'arts

Année	Montant des aides (€)	Aide au <i>Royal Opera House, Covent Garden</i> (€)	Aide aux <i>Festivals d'Édimbourg</i> (€)	Autres festivals (€)
1946/47	415 156	65 239	0	0
1947/48	507 676	116 244	11 862	0
1948/49	682 042	171 993	11 862	0
1949/50	711 696	201 647	5 931	0
1950/51	800 658	171 993	3 558	78 287
1952/53	800 658	314 332	5 931	3 443

1. Dans ce chapitre, nous ferons référence à l'*Arts Council of Great Britain*, à l'*Arts Council of England*, et à l'*Arts Council England*, car cet organe a changé de nom lors des étapes de sa réorganisation. Parfois, nous ferons aussi référence au terme générique « Conseil des Arts ».

2. On peut croire que l'ACGB et ses successeurs étaient sous l'emprise du secteur artistique, mais Keynes lui-même a reconnu le rôle des arts dans la lutte contre les fléaux de la pauvreté et du désespoir.

Figure 2. 1952-1953 – Arts Council of Great Britain, les festivals aidés

Festivals	Montant (€)	Valeur 2011
Aldeburgh Festival	593	14 009
Bath Assembly	593	14 009
Cheltenham Festival of Contemporary Music	1 011	23 866
Edinburgh Festivals	5 931	140 097
Hovingham Festival	44	1 037
Swansea Festival of Music and the Arts	432	10 194
Kings Lynn Festival Committee	593	13 712
Canterbury Festival Committee	178	4 201

Les tableaux ci-dessus montrent le petit nombre de festivals soutenus alors, en 1952, et la modestie des subventions accordées si on les compare à celles de 2012. Par exemple, le festival international d'Edimbourg a reçu 2,8 millions d'euros de *Creative Scotland*, soit 20 fois ce qu'il avait obtenu en 1952 de l'ACGB! Aujourd'hui, les festivals constituent une partie restreinte mais stratégique des bénéficiaires du Conseil des Arts. Pris dans sa globalité, le secteur festivalier est financé soit par les autorités locales, soit par le secteur privé et la billetterie. En 2007, plus de 80 festivals ont bénéficié du soutien financier de l'*Arts Council England* (ACE), mais en 2013, ce chiffre est passé à environ 60<sup>3</sup>. Cette liste est à l'image de la priorité qu'accorde ACE à l'excellence artistique, par opposition aux enjeux d'accessibilité et d'ancrage local privilégiés par les municipalités.

Avant la création d'un système de subventions à la fin des années 1940 et pendant les années 1950, la réussite d'un festival dépendait des contributions financières du public et du mécénat. Le *Three Choirs Festival* (en français, le festival des trois chœurs), actif depuis 1715 et se déroulant à Gloucester, Hereford, et Worcester, nous fournit un premier exemple de ces pratiques. D'autres événements de ce genre, actifs jusqu'à nos jours, sont les *Proms*, créés en 1895, le *Blackpool Dance Festival* (1920), le *National Festival of Community Theatre*<sup>4</sup> (1927) et le *Glyndebourne Festival Opera* (1934).

L'identité des festivals bénéficiant d'un financement de l'ACE est révélatrice de l'évolution du secteur artistique et culturel en Grande-Bretagne au cours

3. Sa manière de gérer sa base des données ne permet pas à ACE de fournir une liste des festivals, événements ou carnivals qu'il soutient ou des informations sur les financements qu'il y attribue.

4. Devenu le *All England Theatre Festival*. Aucun de ces festivals n'a obtenu le statut de *National Portfolio Organisation* par l'ACE, ce qui signifie qu'ils ne bénéficient pas de subvention. *Glyndebourne* reçoit un apport provenant du Loto pour financer les tournées qu'il organise, et les *Proms* sont financés par la BBC.

des 60 dernières années. En employant les catégories de musique classique, musique folklorique, et festival commercial, nous constatons que les premiers festivals à s'ancrent dans ce secteur émergent étaient principalement associés aux registres classiques, par exemple le *Cheltenham Music Festival* (1945), le *Llangollen International Musical Eisteddfod* (1947), le *Cheltenham Literature Festival* (1949), et le *Tilford Bach Festival* (1952). Il a fallu attendre 1955 pour voir apparaître des festivals d'autres musiques, comme le *Sidmouth Folk Festival* (1955) suivi 10 ans plus tard par les festivals de musique folklorique de Cambridge et de Towersey (1965). Dans le Royaume-Uni, les festivals de musique commerciaux<sup>1</sup> sont arrivés plus tard, avec le premier *Festival de l'Île de Wight* en 1968.

Plusieurs facteurs contribuent aux évolutions du secteur festivalier :

— L'attribution des fonds publics, fortement influencée par la perception que les activités dans le secteur de musique classique méritaient un soutien public pour contrer la pression du marché et préserver les formes d'art mobilisant de différentes formes de capital culturel.

— La nature urbaine de la plupart des festivals : le concept de « public » est historiquement lié à l'essor d'une population urbaine, surtout depuis les processus de l'industrialisation introduits à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. À la différence des rurales, les populations urbaines étaient très concentrées et disposaient du temps libre ainsi que d'argent à dépenser pour leurs loisirs.

— Une technologie limitée : le développement d'un premier système de sonorisation de qualité au courant des années 1960<sup>2</sup> était l'étape nécessaire pour présenter la musique rock aux publics dépassant quelques centaines de spectateurs, pour l'enregistrer sur disque, et pour le faire passer à la radio.

Dès les années 1970, ces trois types d'événement étaient fermement ancrés dans le secteur festivalier du Royaume-Uni. À ceux déjà cités s'ajoutent, pour la musique classique, le *Spitalfields Music* (1976), le *York Early Music Festival* (1977), et le *Huddersfield Contemporary Music Festival* (1978) ; pour la musique folklorique, le *Chippensham Folk Festival* (1972) et le *Cropredy* (1976) ; et pour les festivals commerciaux, le *Glastonbury* (1971), le *Reading Festival* (1972), les *Monsters of Rock* (1980)<sup>3</sup>, et *T in the Park* (1994).

### *La festivalisation de la culture : des changements multiples*

Cette expansion du secteur festivalier, connue sous le nom de « festivalisation de la culture », s'est traduite par des changements dans les champs suivants :

1. Notre emploi du terme « commercial » ne signifie pas que ces festivals ont connu un succès financier mais qu'ils ne dépendaient pas de financements provenant du secteur public ou privé.
2. À titre d'exemple, on peut entendre les commentaires de David Crosby des Byrds sur la qualité du système sonore dans le film tourné sur le *Monterey International Pop Music Festival* en 1967.
3. Connu depuis 2003 sous le nom de *Download*.

- Associations/réseaux;
- Financements;
- Professionnalisation;
- Législation;
- Evaluation d'impact économique.

### Associations/Réseaux

La croissance de ce secteur s'est accompagnée du développement des fédérations telles que le *British Arts Festivals Association* (BAFA), créée en 1976, et devenu société privée en 2012<sup>4</sup>. Reposant sur le modèle de l'*European Festivals Association* (1952), le BAFA répondait au besoin des organisateurs de partager leurs expériences et de constituer un lobby pour obtenir plus de financement public. En 1976, le secteur comprenait des festivals municipaux tels que le *Brighton Festival* (1966) et le *Salisbury International Arts Festival* (1973)<sup>5</sup>. Ces événements multidisciplinaires partageaient plusieurs caractéristiques d'autres grands festivals urbains de musique classique ou chorale. Aux côtés d'un nombre grandissant de festivals de science, ils constituent le noyau dur des membres du BAFA. Toutefois, celui-ci n'a pas cherché à interagir avec le marché des festivals de musique indépendants, souvent de taille réduite, qui ont choisi d'adhérer à l'*Association of Festivals Organisers* (AFO)<sup>6</sup>, alors que la création plus récente de l'*Association of Independent Festivals* (AIF)<sup>7</sup> répondait principalement aux besoins des grands festivals de rock.

Le nombre total d'adhérents à ces trois associations atteint 250 toutes disciplines confondues. À leurs côtés, d'autres organismes se rapportent plus largement à l'industrie événementielle, dont les festivals sont un élément important. Ils sont représentés dans le Figure ci-dessous par les acronymes de NOEA, ISAN, et LAEOG, et certains sont directement gérés par les autorités locales<sup>8</sup>. Il y a plus de 600 festivals de musique organisés chaque année au Royaume-Uni, dont l'équipe de l'UDM estime que plus de 300<sup>9</sup> sont gérés et financés directement par des autorités locales en Angleterre, au Pays de Galles, en Écosse, et en Irlande du

4. British Arts Festivals Association : [www.artsfestivals.co.uk](http://www.artsfestivals.co.uk).

5. Brighton Festival : [brightonfestival.org](http://brightonfestival.org) and Salisbury International Arts Festival : [www.salisburyfestival.co.uk](http://www.salisburyfestival.co.uk).

6. Association of Festival Organisers : [www.festivalorganisers.org](http://www.festivalorganisers.org).

7. L'AIF fonctionne comme une division autonome de l'*Association of Independent Music* (AIM). Association of Independent Festivals : [www.aiforg.com](http://www.aiforg.com).

8. National Outdoor Events Association : [www.noea.org.uk](http://www.noea.org.uk); Independent Street Arts Network : [www.isanuk.org](http://www.isanuk.org); Local Authority Events Organisers' Group : [www.laeog.org](http://www.laeog.org).

9. Le nombre exact des événements reste inconnu. LAEOG représente une source de données plus précises mais ne dispose pas de suffisamment de ressources pour commander une étude exhaustive. Ce manque de données constitue une des difficultés majeures du secteur festivalier au Royaume-Uni.

Nord. La crise économique actuelle représente un danger pour ce volet important du secteur festivalier.

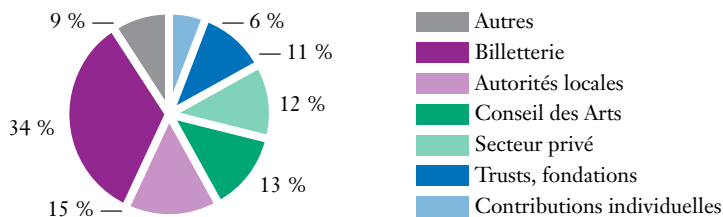
Figure 3. Les associations de festivals au Royaume-Uni

Organisation/Réseau	Année de création	Spécialité	Membres
European Festivals Association (EFA)	1952	Grands festivals	91 festivals
British Arts Festivals Association (BAFA)	1976	Grands festivals	113 festivals
National Outdoor Events Association (NOEA)	1979	Industrie des activités spéciales	500 +
Association of Festival Organisers (AFO)	1987	petits festivals, musique folklorique/jazz	95 festivals
Independent Street Arts Network (ISAN)	1998	L'art urbain pratiques/services	16 festivals
Local Authority Events Organisers' Group (LAEOG)	2004	Événements gérés par les autorités locales	67 membres des organes locaux
À Greener Festival <sup>1</sup>	2007	Développement durable	s.o.
Julie's Bicycle <sup>2</sup>	2007	Développement durable	21 festivals associés, 450 partenaires
Association of Independent Festivals (AIF)	2009	Festivals commerciaux	40 +

### Financements

Les sources de financements pour les festivals sont assez diverses. Une étude menée par le BAFA entre 2006 et 2007 montre la distribution suivante :

Figure 4. Les sources de revenus des membres de BAFA (2006-2007)



1. À Greener Festival : [www.agreenerfestival.com](http://www.agreenerfestival.com), est un important réseau qui promeut mes pratiques de développement durable, et examine les performances des festivals à cet égard, décernant le prix du « Greener Festival ».
2. Julie's Bicycle : [www.juliesbicycle.com](http://www.juliesbicycle.com), est un organisme sans but lucratif dont le but est d'intégrer le développement durable au sein du modèle économique, de l'art et de l'éthique des industries créatives.

Depuis longtemps, les organisations artistiques ont comme objectif la diversification des sources de revenus, mais la récession qui a commencé en 2008 a un important impact sur la viabilité des festivals car elle touche à toutes les sources de revenus, y compris la billetterie. Plusieurs, gérés ou financés par les autorités locales, doivent faire face à un avenir incertain, d'autant plus que la période 2015-2020 est celle où les coupes dans les budgets locaux devraient se manifester, surtout à l'égard des équipements permanents locaux (théâtres, centres culturels, musées) et des événements organisés par les municipalités. En soi, la baisse des financements peut porter préjudice aux festivals, mais la fermeture des équipements permanents souvent utilisés par les festivals représente également une menace.

Les données publiées par l'organisme *Arts and Business* soulèvent des questions à propos de la viabilité des festivals, au vu des changements en cours dans les soutiens public et privé. En 1994-1995 et en 2002-2003, les festivals ont reçu 8,94 % (soit 8,57 millions d'euros) et 7,65 % (soit 10,17 millions) respectivement de tous les revenus tirés du sponsoring au Royaume-Uni<sup>3</sup>. En 2011-2012, les recherches menées par *Arts and Business* ont montré que les festivals attiraient 2,7 % des financements privés (*Arts and Business*, 2011).

Figure 5. Le financement privé des festivals au Royaume-Uni

Sources d'investissement privé dans les arts	M£	M€	%
Entreprises	114	132	17,25 %
Trusts et fondations	174	202	26,32 %
Contributions individuelles	373	432	56,43 %
<b>Total</b>	<b>661</b>	<b>766</b>	

Source: Arts & Business 2012

S'il est encourageant de voir que les festivals continuent à bénéficier du soutien financier malgré les JO de Londres (2012), le vrai défi se situe au niveau des contributions individuelles, car le poids de cette source de revenus dans le budget global ne cesse pas de croître alors que d'autres recherches montrent qu'elle est le secteur où les festivals ont le plus de difficultés. Ils dépendent donc de sources de financements qui sont soumises à une énorme pression – le secteur public, le secteur privé, les publics, et la billetterie.

Ces données montrent également une concentration des soutiens sur les événements londoniens: 90 % de toutes les contributions individuelles leur sont

3. En 2000, les festivals ont bénéficié de plus de 10 % de la globalité du soutien public provenant de la Commission du Millénaire.

destinées, ce qui est aussi le cas pour le secteur privé (67,8 %). L'enjeu financier n'est donc pas seulement un problème de source. C'est aussi une question de localisation. Les régions comme les Midlands de l'Est hébergent peu de sièges sociaux de multinationales, lesquels, à Londres, ignorent l'intérêt d'investir ailleurs dans les arts, là où se trouve pourtant le plus grand nombre de festivals du pays.

Par exemple, les festivals de Leicester n'ont pas pu attirer les sponsors, dont la décision d'investir se prend ailleurs. Mais en 2012 Dave, la chaîne de télévision « pleine d'esprit », a choisi de sponsoriser le *Leicester Comedy Festival* jusqu'en 2014 et peut-être après<sup>1</sup>. Localement, ceci a été vu comme un signe que les festivals et d'autres événements artistiques pourraient former des partenariats avec des entreprises dont le marché se trouve en dehors de Londres.

### **Professionnalisation**

Un calendrier d'événements de plus en plus chargé ainsi que la concurrence pour attirer des publics et des partenaires financiers ont pour conséquence une attention plus soutenue aux activités festivalières. Jusqu'en 1988, les subventions étaient allouées en fonction des budgets annuels, mais cette année-là l'ACE a introduit un nouveau programme – l'« *Incentive Funding Scheme* » (en français, un « programme financier d'incitation ») – pour encourager ses bénéficiaires à établir un plan d'activités triennal. Cette pratique est devenue par la suite la norme pour le secteur et a modifié la façon dont le personnel, la direction des festivals, mais aussi les bailleurs de fonds, les publics, et les artistes perçoivent la finalité d'une activité artistique. Cette mesure a donc altéré la culture même des organisations reconnues par l'action publique.

Au courant des années 1960, les paradigmes dominants en la matière étaient, d'une part, la *démocratisation de la culture* (méthode descendante) et, d'autre part, la *démocratie culturelle* (méthode ascendante). L'élection de Margaret Thatcher en 1979, a inscrit la politique sur les arts dans une approche néolibérale selon laquelle la culture était assimilée à un produit. L'introduction d'un programme de planification stratégique reflétait l'idée que les arts devraient être plus indépendants du secteur public en développant davantage de partenariats avec les entreprises, voire en adoptant des modèles d'entreprise.

Cette période de « gestionnariat » était suivie d'un autre changement de philosophie selon laquelle les événements artistiques devaient démontrer les bénéfices qu'ils engendraient pour obtenir des financements publics. La culture est donc devenue un outil social, une conception associée au parti *New Labour* depuis 1997 même si elle a été développée d'abord dans le

---

1. Big Difference Company: [www.bigdifferencecompany.co.uk](http://www.bigdifferencecompany.co.uk); Dave's Leicester Comedy Festival: [www.comedy-festival.co.uk](http://www.comedy-festival.co.uk).



gouvernement conservateur de John Major en 1992. Ces changements n'ont pas facilité la vie des organisateurs de festivals, une plus forte attention étant portée sur l'impact social des festivals ainsi que leur apport à long terme. Or, les festivals sont en large part comme un oiseau sur la branche. Ils manquent des ressources humaines ou financières pour mener les recherches à même de démontrer l'impact social de leur activité. La faiblesse de leur personnel permanent les limite pour vraiment établir et consolider leur contribution singulière, sachant qu'en quelque sorte, cette responsabilité échoit autant aux publics qu'à l'organisation d'un festival.

En réponse à ces changements, certains festivals ont prolongé leurs activités pour rester actifs tout au long de l'année, situant ainsi le festival même dans un champ plus large d'événements. À titre d'exemple, le *Leicester Comedy Festival*, créé en 1994, a opté pour cette stratégie en 1997, développant des activités en dehors de la saison officielle en février pour profiter de l'expertise de ses salariés dans des projets lucratifs. Cette tendance caractérise également le *Brighton Festival*, le *Salisbury International Arts Festival*, le *London International Festival of Theatre* (LIFT)<sup>2</sup>, et *Spitalfields Music*<sup>3</sup>.

Grâce aux effets positifs du *Brighton Festival* sur la ville, il lui a été confié la responsabilité de gérer une salle de concert, le Brighton Dome. Cette activité, durant toute l'année, a permis au festival de planifier des événements spécifiques à ce lieu, comme son *Fringe Festival* (un festival off), qui contribua à sa renommée. Depuis 2007, la ville et l'organisation festivalière ont accueilli *The Great Escape*, un nouveau festival de musique qui sert de vitrine aux artistes émergents du monde entier. De cette façon, le festival mène à bien sa mission originale qui était « d'inciter les résidents locaux et les visiteurs à voir les arts autrement, leur donnant ainsi la possibilité de mesurer les nouveaux développements en matière culturelle où, en l'apparence, le sérieux et le désinvolte se côtoient. » Dans les années 1990, le *Salisbury International Arts Festival* a mis en œuvre une planification quadriennale, ce qui a eu pour conséquence la constitution d'une équipe permanente de quatre employés. L'engagement de LIFT, (*festival biennal de théâtre*) envers l'apprentissage et le développement a contribué à créer des projets de théâtre avec différentes communautés de Londres. Ces projets se déroulent entre les éditions du LIFT. De même, le personnel de *Spitalfields Music* élabore des programmes de musique classique en dehors du temps fort du festival qui s'inscrivent dans un cadre éducatif.

---

2. LIFT fut créé en 1981 et s'est vue confier la mission de s'ouvrir à des expressions artistiques du monde entier. Il fait converger vers Londres des histoires du monde entier, transformant ainsi la ville en scène théâtrale et célébrant les expériences de cette multitude d'individus, de cultures, et de communautés qui constituent la ville même.

3. Spitalfields Music: [www.spitalfieldsmusic.org.uk](http://www.spitalfieldsmusic.org.uk).

Ces évolutions témoignent d'un changement stratégique et fondamental pour de nombreux festivals qui doivent chercher un rôle qui leur correspond dans le secteur culturel ainsi que le modèle de gestion qui les rendra viables.

### **Législation**

Une des sphères particulièrement importantes pour les festivals, surtout lorsqu'ils sont au début de leur cycle de vie, est le cadre légal – constamment changeant – dans lequel ils doivent fonctionner<sup>1</sup>. Tous les festivals, mais surtout ceux de musique qui se déroulent dans des parcs ou autres espaces verts, sont régulièrement l'objet de nouvelles réglementations telles que le *Criminal Justice and Public Order Act* (1994), présenté par le gouvernement conservateur comme une réponse aux Rave Parties et les rassemblements liés à l'acid house des années 1980 et 1990. D'un certain point de vue, on peut considérer les raves comme une manifestation d'un esprit d'entreprise, ce qui serait encouragé dans d'autres contextes, mais l'étiquette « antisociale/illégal » associée à ces événements a induit un contrôle politique qui se prolonge jusqu'à nos jours dans les lois régissant les permis<sup>2</sup>.

Dans le cadre du droit du travail, le personnel d'un festival doit être vu plus comme une « ressource » à développer qu'une main-d'œuvre à exploiter, mais les opérateurs culturels ont dû également s'adapter à des changements légaux en matière de permis, de santé, et de sécurité. Toutes ces mutations ont eu un impact important sur le style de gestion des organisations festivalières qui dès lors devaient présenter une évaluation des risques sur tous les aspects du festival dans le cadre de leur demande de permis. De même, les organisateurs devaient disposer d'un niveau adéquat de sécurité et s'assurer que le personnel employé à ces fins était préalablement formé. L'approche décontractée des festivals de musique des années 1970, lorsqu'on pouvait par exemple escalader la clôture pour assister « gratuitement » au festival de Glastonbury, est bel et bien du passé.

### **L'évaluation de l'impact économique**

Si les organisateurs de festivals sont amenés à développer leurs compétences en matière de gestion, on peut également constater un changement d'attitude à l'égard de ces événements, source de plaisir culturel mais aussi de retombées économiques quantifiables. À titre d'exemple, on s'attend à ce qu'un festival contribue directement à l'économie par ses dépenses artistiques, en termes

---

1. Un bon exemple des évolutions du contexte légal auxquelles les organisateurs de festivals doivent faire face se retrouve dans le « Pop Code », publié par le *Health and Safety Executive*, un organisme public non ministériel.

2. On peut encore trouver des exemples de rave parties illégales citées dans la presse britannique pas plus tard qu'en juin 2013.

de ressources humaines, ainsi que par l'achat de marchandises et de services. Certains festivals ont aussi cherché à quantifier l'impact des achats secondaire du public. Dans le Figure ci-dessous sont présentés des données obtenues des études menées sur le *Festival d'Edimbourg* (le festival off seulement), *Notting Hill Carnival* (Fleming 2003), et *Glastonbury Festival* (Baker Associates, 2007).

Figure 6. L'impact économique des festivals d'Edimbourg, de Notting Hill et de Glastonbury

Festival	Année de création	Fréquentation	Durée	Impact économique	Type
<b>Edinburgh Festival Fringe</b>	1947	2 millions de participants	25 jours	£142m/€165m (2010)	Plusieurs sites non fermés. Billetterie centralisée. Événements payants et gratuits.
<b>Notting Hill Carnival</b>	1966	1 million de participants	3 jours	£93m/€108m (2003)	Festival de rue, site non fermé, gratuit, programme off
<b>Glastonbury Festival</b>	1970	150 000 participants	4 jours	£73m/€85m (2007)	Site unique et fermé. Événements payants.

Ces trois études montrent que les festivals s'avèrent profitables, non seulement pour ceux qui y participent directement, mais aussi pour la communauté en général. Dans le cas d'Edimbourg, on pourrait considérer que ses 12 festivals ont un impact économique sur l'ensemble de l'Écosse car un bon nombre de spectateurs sont des voyageurs internationaux ou des touristes culturels qui découvriront d'autres parties du pays.

D'autres études ont été menées à Leicester où les chercheurs ont pu observer des festivals de près au cours de plusieurs années, ce qui fournit des informations précieuses pour approfondir notre compréhension des finalités, avantages, et défis dans le secteur festivalier de nos jours. Ces recherches ont commencé en 2002 et en 2003 lorsque Christopher Maughan et Franco Bianchini ont publié des rapports<sup>3</sup> sur 11 festivals des Midlands de l'Est<sup>4</sup>, et certaines de ces recherches se prolongent jusqu'au présent<sup>5</sup>.

3. Tout comme pour les rapports individuels, le projet de recherche est disponible en résumé ou en rapport intégral en consultant les liens ci-après : [www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/festivalsandcreativeregion\\_php3G2xf0.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/festivalsandcreativeregion_php3G2xf0.pdf); [www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/phpvY0hNv.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/phpvY0hNv.pdf).

4. Ces rapports reposaient sur une analyse des enquêtes auprès des spectateurs, organisateurs, et des entreprises locales. Ces recherches ont été reconduites pour certains festivals et une méthodologie similaire a été employée lors de l'étude de plusieurs autres festivals.

5. Ce sont des recherches inédites qui seront publiées ultérieurement.

Les publics d'un de ces festivals, celui de comédie, génèrent plus de 1 million de livres pour l'économie locale en termes de restauration et de commerce. De même, le *Summer Sundae Weekender* (SSW)<sup>1</sup>, un festival de rock d'une durée de trois jours, a créé un peu moins de 1 million de livres en retombées économiques. Ces données aident les organisateurs de festivals lors de leurs négociations avec les autorités locales et les entreprises à propos de leur soutien.

Figure 7. L'impact économique du Dave's Leicester Comedy Festival et du SSW

Festival	Année de création	Fréquentation	Durée	Impact estimé des dépenses des spectateurs	Type
Dave's Leicester Comedy Festival	1994	15 000	17 jours	1,53 millions d'€ (2013)	Plusieurs sites ouverts. Billetterie centralisée. Des événements payants et gratuits.
Summer Sundae Weekender	2001	5 000	3 jours	1,08 millions d'€ (2011)	Site unique, fermé. Des événements payants.

### *Le cycle de vie des organisations*

Les chercheurs de l'Université De Montfort emploient un modèle de cycle de vie développé par Ichak Adizes (2004) pour comprendre comment les festivals répondent aux dynamiques et changements dans leur environnement culturel.

Figure 8. Le cycle de vie d'après Adizes : les quatre rôles

Rôle clef	Enjeu dominant
<b>Projet (P ou p)</b>	Qu'allons-nous faire ? <i>Efficace/pratique/court terme</i>
<b>Administration (A or a)</b>	Comment allons-nous le réaliser ? <i>Efficient/systématisé/court terme</i>
<b>Entreprise (E or e)</b>	Quels sont nos besoins ? <i>Efficace/proactif/long terme</i>
<b>Intégration (I or i)</b>	Qui fera ce travail ? Pour qui ? Avec qui ? <i>Efficient/organique/long terme</i>

Les quatre rôles présentés dans ce modèle ont une relation dynamique dont l'équilibre change en fonction de l'âge de l'organisation. L'équipe d'un nouveau festival peut avoir une compétence entrepreneuriale assez développée (par exemple, la maîtrise d'un secteur musical), mais il n'a pas nécessairement une

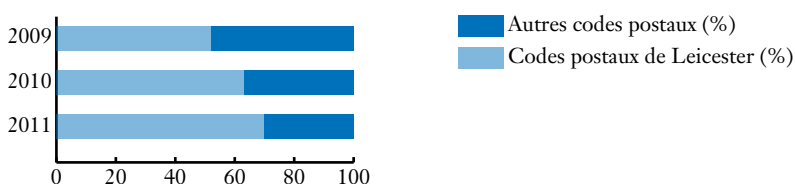
1. SSW n'a pas organisé de saison en 2013, mais un projet est en cours de développement pour relancer les activités en 2014. Summer Sundae Weekender : [summersundae.com](http://summersundae.com).

compétence administrative très marquée. De même, les organisateurs peuvent avoir défini des objectifs très clairs pour l'équipe mais qui ne correspondent pas à ceux des partenaires potentiels du festival.

La recherche menée à Leicester nous montre comment le profil des publics change avec le temps. Les premiers « adoptants » d'un festival sont plus souvent des enseignants, un groupe beaucoup plus présent dans les festivals que la population dans son ensemble. C'est un groupe social qui valorise la nouveauté et l'originalité des événements culturels. Faute de marketing ou de contacts, un nouveau festival peut rencontrer des difficultés à se faire connaître par de nouveaux publics, mais il peut attirer l'attention de ceux qui apprécient la nouveauté. D'autres publics se fient plutôt à la durée d'un événement, à ses critiques positives, ou encore restent en marge de la scène festivalière jusqu'à se rendre compte de l'intérêt d'un événement.

Une analyse de l'origine des publics nous permet de voir ces dynamiques. Le *SSW*, par exemple, a commencé en 2001. Les recherches menées en 2009 montraient qu'il attirait un grand nombre de spectateurs extérieurs à Leicester (70 % de l'échantillon). Mais on a constaté une augmentation du nombre des spectateurs locaux les deux années suivantes.

Figure 9. Summer Sundaе Weekender – l'origine des publics



Comment l'expliquer ? Trois pistes sont possibles :

— Le *SSW* intéressait de moins en moins les publics extérieurs. Un festival de 7 000 spectateurs a un pouvoir d'achat moins important que ceux qui en accueillent plus de 10 000. Le programme inclut donc moins de têtes d'affiche du circuit festivalier et attire donc moins de spectateurs.

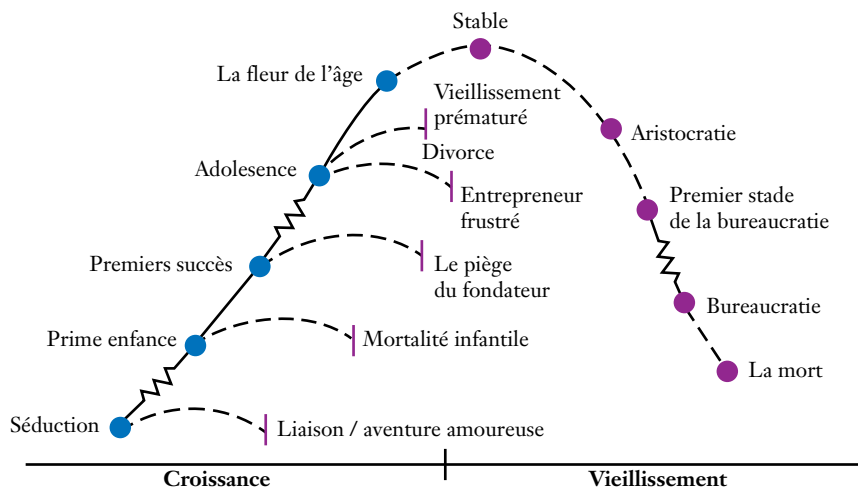
— La compétition entre festivals est croissante. Entre 2001 et 2010, plusieurs festivals du même profil que le *SSW* se sont créés, et les publics ont peut-être préféré assister à un festival plus proche pour économiser sur les frais de transport.

— La résistance locale. Nous avons remarqué, chez les résidents locaux, une tendance à sous-estimer les événements indigènes, mais avec le temps, les critiques et autres éloges sur les réseaux sociaux attirent leur attention et ils comprennent qu'ils ont aussi une place dans le festival.

Le graphique ci-dessous montre le modèle d'Adizes dans ses grandes lignes. Pour appliquer le modèle, il faut d'abord avoir une compréhension à la fois globale et

détaillée d'une organisation, et donc prendre en compte plusieurs facteurs, dont ceux que nous avons évoqués plus tôt.

Figure 10. Les cycles de vie des festivals selon Adizes



Adapté des travaux et site web de Ichak Adizes : [http://www.adizes.com/corporate\\_lifecycle.html](http://www.adizes.com/corporate_lifecycle.html)

Pour savoir où une organisation se situe dans son cycle de vie, il faut combiner les quatre rôles définis par le modèle. Par exemple, une nouvelle organisation peut avoir des qualités entrepreneuriales (« E'»), alors qu'elle n'a pas défini son projet (« p'») et elle n'est pas encore capable de se situer dans un contexte précis (« i'»). Peut-être ne possède-t-elle pas les compétences de gestion lui permettant de développer un projet de marketing ou de communication, ou de maîtriser ses finances. Ce serait donc une organisation qui se situerait dans les stades « Séduction » ou « Prime enfance » où le profil typique est le suivant : E, p, a, i. Les traits entrepreneuriaux sont très marqués alors que tous les autres restent à un niveau peu élevé, et pour pouvoir avancer, l'organisation aura besoin de combler ces lacunes. En revanche, les organisations dans la fleur de l'âge sont typiquement ceux qui ont développé les facteurs « entrepreneuriaux », de projet, et d'administration, sans nécessairement mettre l'accent sur l'intégration : E, P, A, i. Ceci représente le stade où une organisation est la plus efficace.

Le *SSW* était géré par une équipe qui cumulait plusieurs années d'expérience dans le secteur musical en général et dans l'organisation des festivals en particulier. À part sa difficulté à accueillir un public plus important, l'équipe était capable de planifier un événement de qualité. De même, elle a montré de bonnes pratiques en matière de gestion et exploitait à bon escient les équipements permanents de Leicester. Toutefois, le festival n'avait pas précisé à qui il s'adressait,

ce qui est important à Leicester, une ville multiculturelle qui sera, selon les indicateurs, la première municipalité dans le Royaume-Uni où la population blanche sera minoritaire. Or, ce festival attire un public à 90 % blanc, ce qui est en décalage avec une ville dont 50 % des résidents entre 0 et 25 ans sont asiatiques.

On peut en conclure que le *SSW* correspond plutôt au profil E, p, A, i. Si le festival reprend ses activités en 2014, les organisateurs auront besoin de répondre aux questions que nous avons soulevées dans notre recherche : quel est le public ciblé par le festival et quel est le projet qui lui permettrait de réaliser cet objectif ? La qualité d'intégration a été identifiée par Adizes comme la plus difficile à développer et, par conséquent, celle qui apparaît le plus tard parmi les quatre rôles. Le *SSW* constitue un exemple d'un festival où le niveau d'intégration à son contexte musical et à la vie des résidents locaux est un enjeu crucial.

\* \*  
\*

Ce chapitre fournit un aperçu des dynamiques du secteur festivalier dans le Royaume-Uni, et surtout des festivals de musique. Notre point de vue reste sélectif et personnel, et il cherche à montrer les forces et les faiblesses de ce secteur. L'analyse des cycles de vie des organisations nous permet d'identifier quelques-uns des défis auxquels les festivals doivent répondre à l'avenir.

Les festivals ainsi qu'une grande partie du secteur culturel en Europe ont désormais un avenir incertain à cause de la récession actuelle. Depuis 2008, la crise a eu comme conséquence une réduction du niveau des financements des arts provenant des sources publiques et privées, malgré une hausse des donations privées et contributions individuelles, qui ne représente toutefois pas une part importante de leurs ressources. Auparavant, de 1970 à 2008, le secteur avait connu une période d'expansion continue du nombre de festivals. Elle s'est accompagnée de changements fondamentaux dans les modèles de gestion. Au-delà de leur reconnaissance artistique, les festivals ont été désormais conçus comme des entreprises substantielles, supportant d'énormes responsabilités en termes de publics (leur sécurité, leur plaisir, leurs déplacements), de programmation artistique, de territoire local. Ils ont été de plus en plus conduits à apporter la preuve de leur efficacité en termes de retombées économiques, de culture, de bénéfices sociaux.

Ces changements ont été un défi majeur pour les organisateurs des festivals, comme nous l'avons vu dans notre analyse du modèle des cycles de vie. Lorsqu'on applique ce modèle au secteur festivalier dans l'ensemble du Royaume-Uni, on peut identifier une famille d'événements qui sont dans « la fleur de l'âge ». Ce sont les festivals qui ont « survécu », tels que le *Festival d'Edimbourg* ou le *Festival de Glastonbury*, et qui ont su mettre en valeur leur programmation artistique, leur

attractivité à l'égard des publics et leur ancrage local. Bien évidemment, tout ne va pas à merveille. Le *Festival de Glastonbury*, par exemple, a dû annuler sa saison en 2001 car le conseil du district de Mendip a refusé sa demande de permis à cause des « sauteurs de clôture » en 2000. Toutefois, les organisateurs ont su dépasser ce problème en nouant un partenariat avec Festival Republic, un promoteur de musique, et en renforçant les mesures de sécurité.

Les changements qui se produisent depuis 2008 ont mis à l'épreuve la gestion des organisations. Le modèle des cycles de vie nous permet de l'étudier et d'identifier un rôle, celui d'intégration, qui sert d'indicateur important de la viabilité à long terme des événements. Cela a un rapport direct avec la façon dont les festivals développent leurs publics et les impliquent dans l'expérience qu'ils proposent. Au départ, le public est la raison d'être des festivals et devrait constituer la première priorité des organisateurs, ce qui n'est visiblement pas le cas d'après nos constats. Ainsi, ils ne prennent pas toujours en compte l'expérience du public et la manière dont elle découle des traits distinctifs du festival. Ces considérations devraient être au cœur des stratégies élaborées par un festival et des manières de l'évaluer.

De la même manière, les festivals doivent définir leur place dans l'écologie culturelle locale. Ils peuvent contribuer à décloisonner un secteur culturel que les modèles de gestion actuels ont tendance à compartimenter, avec pour effet de freiner le développement des partenariats et d'entraver les synergies entre acteurs culturels. Pour les organisateurs, partenaires, artistes et spectateurs, le festival devrait permettre de sortir des sentiers battus et reformuler des enjeux fondamentaux tels que l'appartenance à une communauté.

Leicester postule pour être la ville de la culture au Royaume-Uni en 2017. Si elle est lauréate, elle devra se concentrer sur plusieurs des enjeux que nous avons soulevés, qui mettent à l'épreuve la capacité des promoteurs locaux, des équipements permanents, le conseil municipal, et le secteur privé à travailler ensemble pour développer un programme qui pourrait changer profondément la ville et la vie de ses habitants. Dans ce contexte et pour le succès de cette entreprise, c'est la question de l'intégration qui nous semble fondamentale dans la décennie à venir.



## LE PAYSAGE FESTIVALIER EN SUÈDE

Sara Tannå

Historiquement, des pratiques proches de celles d'un festival (et souvent liées à la saison estivale) existaient avant le milieu du xx<sup>e</sup> siècle, mais l'émergence de modèles festivaliers plus contemporains se situe dans l'après-guerre, sans doute dû à l'influence du développement culturel dans des pays limitrophes tels que la Finlande (Lidström 2008).

En Suède, les premiers festivals de musique ont émergé dans les années 1950 et 1960, une période marquée par l'essor d'un grand nombre d'événements appelés les « festivals d'été », principalement dans les domaines de la musique classique, du jazz, et de la musique folklorique. On peut penser au *Musikveckan i Östersund*, au *Musik vid Siljan* ou encore au *Musik och Konstveckan i Junsele*. Pendant les années 1970, d'autres types de festivals, associés à la catégorie musicale « *proppen* »<sup>1</sup>, se sont développés avec l'aide du groupe *Svenska Musikrörelsen*. Le phénomène a culminé avec l'*Alternativfestivalen* en 1975 et, quelques années plus tard, le *Tältprojektet*. Il a également ouvert la voie aux gros festivals de rock, tels que le *Hultsfredsfestivalen* (Arrangörer på musikområdet 2013). Au cours des dernières décennies, leur nombre a augmenté considérablement, et le festival s'est imposé comme une importante forme d'expression dans le secteur événementiel. Ils deviennent de plus en plus présents, quelque soit le secteur artistique, mais c'est en musique qu'ils sont les plus visibles dans les médias et la conscience publique (Nilsson 2008). Toutefois, cette visibilité n'implique pas une croissance de leur capital politique ou économique.

Aujourd'hui, 40 festivals sont membres de l'association nationale *Festivals de musique de Suède* (FMS), fondée en 1988 à l'initiative de plusieurs festivals du nord du pays. Au fil des années, d'autres festivals de musique sont devenus membres du *Folkets Hus och Parker* ou FNP (en français, les « parcs et centres de loisir du peuple »), une organisation nationale qui traite d'une large variété d'institutions et d'activités. En 2011, 13 festivals étaient membres du FNP. Ils sont 28 en 2013<sup>2</sup>. L'instabilité des adhésions à ces associations reflète celle du paysage festivalier en général, avec de nouvelles naissances qui croisent le déclin de certains et l'échec d'autres. Un bon tiers des membres actuels du FNP sont des festivals commerciaux voués aux genres musicaux les plus « rentables » – le *Way Out West*, le *Peace and Love*, et le *Hultsfredsfestivalen*, par exemple. Ses autres membres sont

1. Différent du sous-genre musical de rock progressif, le *proppen* désigne plutôt un courant musical influencé par le mouvement hippie et l'esprit de révolte des années 1960. Sur le plan musical, le *proppen* comprend une grande diversité de genres.

2. <http://www.fhp.nu/festival>, le site web du FNP, consulté le 1/3/2013.

des festivals de ville (ou de quartier) qui mélangent plusieurs genres artistiques. La majorité écrasante des festivals suédois se déroule pendant l'été, entre les mois de mai et de septembre, même si quelques hivernaux, comme le *Vinterfest*, ont émergé plus récemment.

Chez les festivals, il existe une grande variété de statuts légaux : régie municipale ou outils d'institutions culturelles, structures commerciales, ou associations à but non lucratif. De plus en plus d'institutions publiques cherchent à externaliser de tels projets pour minimiser les risques qu'elles prennent ou mieux les répartir, parfois pour simplifier la structure décisionnelle de l'événement. Il est donc parfois difficile de déterminer qui est le réel propriétaire d'un festival ou qui y exerce le pouvoir. Les chercheurs Tommy D. Andersson et Donald Getz ont cependant confirmé l'idée c'est le statut associatif non lucratif qui domine (Andersson & Getz 2009a), une situation qui caractérise plusieurs autres pays, comme nous l'avons vu en première partie.

### *Les politiques festivalières*

#### **Les festivals dans la politique culturelle suédoise**

La philosophie culturelle actuelle repose sur le Livre blanc de 1972 « Pour une nouvelle politique culturelle » que le gouvernement utilisa en 1974 pour ériger la politique culturelle en domaine administratif indépendant<sup>1</sup>. Les objectifs et arguments présentés dans ce document ont eu une forte influence sur la mise en place d'une infrastructure culturelle et la définition de priorités. L'un de ses objectifs majeurs était de renforcer les institutions liées à la culture (Larsson 2003). Il n'y avait pas de référence précise aux festivals, peut-être à cause de l'accent mis sur les institutions permanentes et leur faible présence dans la Suède d'alors. La politique en faveur des arts a privilégié les financements publics institutionnels dans un objectif global d'égalité d'accès à la culture.

Dans le discours politique, le financement des arts est étroitement lié à la politique sociale. Certaines disciplines artistiques ont obtenu une reconnaissance publique nationale alors que d'autres en sont exclues, et dépendent, parfois exclusivement, du financement privé. Certains genres musicaux – ceux qui impliquent des artistes qualifiés – sont considérés comme socialement importants car ils créent des débouchés aux jeunes diplômés (Larsson 2003).

Ce paradigme socio-artistique n'est pas insensible au contexte politique. Les élections générales de 2006 et la victoire de l'Alliance (une coalition de quatre partis de droite) sur le Parti social-démocrate ont induit un changement dans le secteur de la culture. Mais si le gouvernement a cherché à modifier l'infrastructure

---

1. *Den statliga kulturpolitiken* (1974). Stockholm (Kungl. Maj: ts proposition 1974:28).

culturelle ainsi que les objectifs, les festivals restent peu visibles au niveau national. Ils sont mentionnés dans quelques documents récents, mais brièvement et en lien à d'autres organisations musicales. Le Conseil des Arts de Suède a ainsi élaboré un rapport sur les producteurs de concerts dans lequel il met en valeur le « soutien national des festivals qui sont considérés comme importants artistiquement ou pour le bien-être des citoyens » (Kulturrådets skriftserie 2013:3 – p. 45). Le rapport recommande qu'une commission soit nommée pour déterminer si certains organisateurs indépendants dans le secteur de la musique méritent un financement public.

Aujourd'hui, de nombreux festivals cherchent à s'imposer comme une clef de l'offre culturelle, et recevoir ainsi un soutien financier durable qui accompagnerait leur reconnaissance officielle. Mais les subsides nationaux ne sont souvent alloués qu'aux organismes qui planifient des concerts tout au long de l'année, et si les festivals veulent bénéficier d'une subvention, ce n'est pas en tant que festivals. Les subsides du Conseil des Arts de Suède ciblent des opérateurs permanents qui programment beaucoup de concerts, ce qui marginalise les festivals<sup>2</sup>.

Les festivals n'étant pas vus comme une expression culturelle spécifique mais plutôt comme un modèle d'organisation parmi d'autres (dans les domaines de la musique, de la littérature, du théâtre, etc.), le besoin de politiques spécifiques n'apparaît pas. Il n'existe donc pas encore de véritable encadrement du secteur festivalier, et les règles sont appliquées au cas par cas, au gré d'interprétations variables. Les échanges entre certains festivals et STIM, une société de gestion des droits d'auteur, illustrent clairement cette incertitude. En Suède, le montant des redevances dues au titulaire de droits lors d'un concert est calculé en fonction du nombre de spectateurs. Cette formule est problématique pour les festivals qui planifient plusieurs événements en même temps, car il devient très difficile de déterminer quels spectateurs assistent à un concert donné. Ils ne sont donc pas d'accord avec la formule qu'utilise STIM pour calculer le nombre de spectateurs. Deuxième exemple, la question de l'espace public (ou privé) festivalier, lorsque la police assure la sécurité d'un festival. Dans certains cas, elle demande une rémunération comme s'il s'agissait d'une prestation privée ; ailleurs elle intervient au titre de ses responsabilités concernant la voie publique.

Comme il existe peu d'études sur la situation globale des festivals en Suède ou sur leur place dans la politique culturelle, la FMS a commandé un rapport, fait en 2008 par Bengt Lidström et intitulé *Sommarrum för själen*. Lors de son étude comparative des politiques culturelles, des modes de financement, et des modèles d'organisation de trois pays scandinaves, Lidström y constatait un soutien public croissant et plus fort et en Finlande et en Norvège qu'en Suède, où ils sont

---

2. *I samspel med musiklivet: en ny nationell plattform för musiken* (2010) SOU 2010:12 p. 125.

presque invisibles dans la politique nationale. Leur essor montre, par ailleurs, qu'il existe des voies alternatives à l'institutionnalisation pour le développement de la vie culturelle.

### Les politiques territoriales

Depuis 2012, le nouveau « Centre suédois pour l'analyse de la politique culturelle » (Myndigheten för Kulturanalys) a repris certaines des responsabilités du Conseil des arts de Suède et a pour mission « d'évaluer, d'analyser et de présenter les impacts des propositions ou des démarches dans le secteur culturel<sup>1</sup> », et de s'intéresser notamment aux aspects financiers. Les dépenses culturelles globales se situaient à 23771 millions de couronnes en 2011, dont 45 % par l'État, 15 % par les régions et comtés, et 40 % par le niveau local. Ces dépenses ont augmenté de presque 25 % entre 2000 et 2011, le cœur de l'augmentation se situant entre 2000 et 2007. C'est le niveau régional qui croît le plus, alors que les dépenses municipales stagnent depuis 2007<sup>2</sup>. On peut y voir un effet de la crise financière, mais aussi du transfert de compétences du niveau national au niveau régional. Aujourd'hui, la diversification des sources de financements est devenue une pratique courante, mais le cofinancement demeure un principe très répandu. Par exemple, le soutien régional dépend de l'obtention préalable d'un financement local. Comme il n'y a pas de ligne budgétaire proprement dédiée aux festivals, il est très difficile d'évaluer le soutien dont ils bénéficient, et l'impact des récentes évolutions globales à ce sujet. D'après nos données, il est clair que ce soutien est d'abord une affaire régionale et locale. La structure des ressources dans l'échantillon Festudy montre que 80 % ont touché des financements locaux, 75 % de la région, et 50 % de l'État<sup>3</sup>. Avec des budgets locaux qui stagnent, de nombreuses municipalités ont tendance à privilégier les gros événements qui se déroulent dans des lieux importants<sup>4</sup>. Ceci pourrait avoir des effets négatifs, surtout sur les petits festivals qui se déroulent dans des équipements de taille moyenne.

Les organismes musicaux régionaux et les municipalités organisent également des festivals. Par exemple, l'institution *Norrlands Operan* organise le *MADefestivalen* et l'*Umeå Jazzfestival* chaque année, alors que le *Festspelen i Piteå* est géré comme une fondation dont le président est aussi un élu municipal. Sidsel Karlsen a réalisé une étude de cas sur le *Festspelen i Piteå* pour montrer comment les festivals

1. <http://www.kulturanalys.se/en/mission/>, Centre suédois pour l'analyse de la politique culturelle, consulté le 3/2/2013.

2. *Sambällets utgifter för kultur 2010 – 2011* (2012) Myndigheten för Kulturanalys, Kulturfakta 2012:1 p. 7.

3. Les données de l'étude FMS montrent une distribution similaire – 83 % des festivals touchaient un soutien local, 60 % de la région, et 40 % du niveau national.

4. Kulturrådets skriftserie 2013:3, p. 22.

contribuent au développement d'une culture musicale, mais aussi au renforcement de l'identité collective, sociale et culturelle de la municipalité qui accueille l'événement. Régions et municipalités sont devenues plus sensibles à leur image et à l'attractivité touristique et résidentielle que peut induire un dynamisme culturel. Dans ce contexte, les festivals sont clairement désignés comme des instruments de choix. On peut citer à titre d'exemple la relation symbiotique entre le *Hultsfredsfestivalen* et la petite ville de Hultsfred, un lien devenu problématique lorsque le festival a fait faillite – il a été ressuscité depuis – puisque de nombreux services publics et programmes éducatifs étaient axés sur cet événement.

Pour les institutions musicales, les festivals sont un moyen d'attirer l'attention de leurs publics sur d'autres genres, surtout ceux qui leur sont peu connus. Les répertoires utilisés par les orchestres sont assez similaires et principalement composés de musique du XIX<sup>e</sup> siècle. Les événements exceptionnels tels que le *GAS-festivalen*<sup>5</sup> sont l'occasion d'une programmation, même réduite, de musique contemporaine. D'autre part, le festival commence à être perçu comme autrement efficace que des organisations plus établies. Il a ainsi été récemment vu, par sa souplesse, comme une structure particulièrement bien adaptée aux tendances musicales émergentes (Nilsson 2008 : 66). Sans doute est-ce lié à une évolution plus globale vers un modèle de travail par projet, mais on constate que les acteurs publics s'inspirent de plus en plus souvent des modèles privés. De plus, une diversification des sources de revenus exige un équilibre entre valeurs et intérêts parfois contradictoires, une situation qui caractérise les festivals depuis longtemps. Leur manière de travailler – dans de brèves périodes d'activité intense – devient de plus en plus répandue dans le secteur culturel et contribue, en un sens à leur reconnaissance.

Les régions doivent faire face à une diversité de situations, ce qui influe sur leurs dépenses culturelles. La décentralisation culturelle a mis en lumière le fait que certaines régions, particulièrement celles du nord – où les musiciens indépendants ont du mal à vivre de leur art – manquent encore de structure institutionnelle. Les frais de transport sont assez élevés, et de manière générale, les musiciens en Suède ne peuvent pas travailler exclusivement sur le niveau local ou régional. Ceci pénalise les scénarios institutionnels et favorise des projets tels que les festivals.

La qualité artistique d'un programme n'est pas le seul argument qu'un festival présente lorsqu'il demande un soutien. On le voit aussi évoquer la démocratisation de l'expression culturelle (le choix d'un site inhabituel, par exemple, ou l'organisation d'activités tout au long de l'année) ou leur impact économique. Le premier élément vise l'élargissement du public, un axe récurrent de la politique culturelle critère souvent explicite pour l'allocation des fonds publics. Stina Westerberg,

---

5. *Den nya musikens svaga ställning* (2009) SOU 2009:16 p. 317.

qui dirige le « Centre suédois pour le développement du patrimoine musical » (*Statens Musikverk*), défend l'idée que les festivals constituent un moyen d'autant plus important d'ouvrir la voie aux nouveaux publics car les créations musicales ou registres plus rares sont présentés dans un autre cadre que celui des salles de concert<sup>1</sup>. Les festivals sont de plus en plus souvent présentés comme l'idéal de l'entreprise culturelle. L'« enthousiaste » (*eldsjäl* en suédois) qui est si essentiel à la création d'un nouvel événement est rapproché de l'entrepreneur tel que Richard Florida l'a défini dans ses travaux sur la classe créative et l'aspect géographique de la culture. Ce discours a notamment pénétré les régions du sud qui bénéficient maintenant d'un budget culturel plus important. Les festivals sont vus à la fois comme des moteurs financiers et un moyen de développer l'image de marque d'une région, son attractivité en termes de marché et de recettes fiscales (Johannisson 2010).

### *L'économie festivalière*

La littérature suédoise sur les festivals offre peu de repères économiques. Elle est encore dominée par des documents d'auto-promotion des événements, de leur histoire, de l'enthousiasme collectif qu'ils engendrent, notamment pour les grands rassemblements rock ou pop. La recherche sur les festivals reste très limitée, à l'exception d'études sur le tourisme ou la gestion d'événements, particulièrement celles d'Andersson et Getz. Leurs articles, qui portent plus sur les enjeux économiques et les stratégies de gestion que sur le sens culturel ou social de l'événement, utilisaient comme échantillon les festivals membres du FNP en 2008. Il comptait alors 18 festivals à dominante musicale, dont 14 avaient accepté de participer à l'étude.

Les 14 festivals d'Andersson et Getz et les 22 de Festudy sont en partie distincts. L'ancienneté des festivals et de leurs dirigeants est plus élevée pour ces derniers, où le statut d'association sans but lucratif domine largement, aux côtés des régions municipales. Le statut privé commercial reste rare dans les deux cas.

Il est difficile de déterminer dans quelle mesure ces échantillons représentent un paysage suédois assez divers, avec aux côtés des festivals enracinés, des événements plus ponctuels, des biennales ou qui se déroulent en partie en dehors des frontières nationales (comme le *Mali Sweden Voices*)<sup>2</sup>. En somme, l'échantillon d'Andersson et Getz comporte un nombre limité de festivals et ne comprend pas les festivals plus âgés, alors que l'échantillon Festudy ne comprend sans doute pas assez de festivals commerciaux, et notamment en matière de rock/pop.

Globalement, les études sur le secteur festivalier montrent des résultats similaires à ceux obtenus dans des études sur d'autres industries mixtes (Andersson

1. <http://www.dn.se/kultur-noje/musik/unga-som-gar-pa-konsert-atervander-som-vuxna> article de presse, consulté le 2/28/2013/.

2. Kulturrådets skriftserie (2013:13), p. 28.

et Getz 2009a). Les auteurs proposent un modèle de l'institutionnalisation des festivals qui repose sur la question de propriété. Il montre des différences entre les trois statuts des festivals (public, privé non lucratif, et privé lucratif), en particulier en ce qui concerne les dépenses liées au personnel, les processus décisionnels, la participation des bénévoles, et la qualité des services (Getz & Andersson 2009). Sidsel Karlsen et Caroline Nordström fournissent un apport empirique à un modèle dans lequel le statut institutionnel influe sur les stratégies de gestion (Karlsen et Nordström 2009). Les événements publics ont ainsi une durée de vie plus longue que leurs homologues privés – qu'ils soient de type commercial ou non lucratif, et ils attirent également des publics plus importants. Toutefois, au niveau des ressources humaines, les trois sont assez comparables. Les festivals à but non lucratif disposent de moins de personnel permanent (2 emplois en moyenne) que les deux autres groupes (5), et ont un plus grand nombre de bénévoles pendant le temps fort du festival ainsi qu'un niveau beaucoup moins élevé d'employés saisonniers (Andersson et Getz 2009b). Les festivals publics ou privés sont assez proches en termes de mission et d'expérience culturelle, mais c'est sur leurs sources de revenus, la structure de leurs dépenses, le sponsoring, et les processus décisionnels que les différences sont plus importantes. La plus nette se retrouve peut-être dans le prix que le consommateur doit payer pour accéder à ces événements.

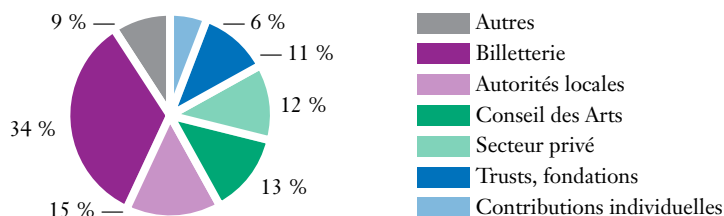
### **Le financement des festivals et la structure de leurs dépenses**

Les sources de financement public sont très diverses. Certains festivals comportent un volet théâtral et peuvent alors postuler pour un financement en tant que « groupe de théâtre libre ». Deux festivals membres du FMS ont reçu un soutien au titre de leur participation au dispositif *Capitale européenne de la culture* en 2014. D'autres, créés et gérés par des institutions culturelles (un musée, par exemple) peuvent postuler sur une ligne spécifique. En Suède, les associations nationales représentant des genres musicaux précis (par exemple, le jazz ou la musique de chambre) peuvent attribuer des fonds publics au nom de l'État à leurs propres membres, et ce financement peut être utilisé pour leurs activités permanentes ou pour un événement ponctuel.

Dans l'étude d'Andersson et Getz (2008), les 14 festivals de musique hiérarchisaient leurs priorités selon l'ordre d'importance suivant : la billetterie, le financement municipal, les services rendus par la police ou d'autres organismes publics, et la participation d'artistes de niveau national. En revanche, le sponsoring et le soutien gouvernemental sont considérés comme moins importants, ce qui laisse penser que le soutien de l'État reste assez faible. Cette étude fournit également des données sur la ventilation moyenne des sources de revenus. La billetterie représente presque la moitié des revenus (47 %), suivie du financement local (22 %) et des autres ressources comme la restauration ou le merchandising (19 %). Le niveau de sponsoring (10 %) reste en revanche assez faible. La

fédération des festivals musicaux suédois (FMS) a effectué un recensement auprès de 35 de ses membres. Il peut être utilement comparé à ces résultats ainsi qu'à ceux de Festudy.

Figure 1. Sources de revenus dans l'échantillon Festudy – Suède et dans l'échantillon FMS (2010)



Les données FMS montrent que les ressources totales atteignaient 95 569 millions de couronnes suédoises (6,8 millions d'euros), dont un tiers provenait de la billetterie (32 %) 8 % du mécénat et sponsoring, et 7 % du soutien national. Les données Festudy montrent une distribution similaire, mais quelques différences : la billetterie y a plus de poids (40 %), ainsi que les financements régionaux (17 % contre 10 %). Mais ce contraste peut être simplement dû au sens plus étroit de la notion de niveau régional telle que définie dans l'étude FMS.

Dans une étude comparative qui hiérarchise les besoins perçus par les festivals dans quatre pays, le sponsoring était considéré comme moins important, encore moins en Suède qu'ailleurs (Getz et Andersson 2010). D'ailleurs, Andersson et Getz n'ont pas repéré un seul *naming* – le sponsor donnant son nom à l'événement – dans leur échantillon. Si les festivals publics ou commerciaux ont plus développé le sponsoring que les privés non lucratif, le type de sponsor varie aussi : les festivals privés ont tendance à avoir des sponsors privés de petite envergure alors que les festivals publics font une part plus large aux grandes entreprises publiques (Andersson et Getz 2009b). Mais le sponsoring culturel reste peu développé, même si on pourrait le penser très adapté à des événements limités dans le temps. Dans la figure 2, on constate que 71 % des festivals FMS participant à l'enquête de 2010 ont bénéficié d'un apport provenant des sponsors. Le montant total des contributions des sponsors égale celui provenant du niveau régional en Suède. Dans l'échantillon Festudy, 15 festivals sur 23 ont déclaré des revenus provenant du sponsoring.

On remarque que si les festivals largement soutenus à l'échelle nationale sont rares, le volume global de financement national équivaut à peu près à l'addition des financements locaux et régionaux. Mais ces derniers sont assez diffus (29 et 21 festivals respectivement), alors que le soutien national ne vise que 13 festivals. Ce dernier est donc conséquent pour ses bénéficiaires, et très concentré : environ 90 % du financement national en 2010 était alloué à 4 festivals. Ce tableau nous fait également constater l'influence que la géographie a sur le financement, une



dimension du paysage festivalier qui mériterait d'être approfondie, surtout par rapport à la décentralisation du financement public et les objectifs de démocratisation culturelle: il est clair que les ressources médianes et moyennes des festivals du sud sont nettement plus élevées que celles du Götaland ou du Norrland, qui sont des grandes régions géographiques, et non des entités politico-administratives.

Figure 2. Financements publics et autres sources de revenus\* pour les membres du FMS.

Données classées par région — % et milliers d'euros (1€ = 9,63 couronnes)<sup>1</sup>

Échantillon global: 35 festivals FMS (2010)					
	Financement public			Autres revenus	
	Local	Régional	National	Sponsors	Billetterie
<b>Nombre de festivals</b>	29	21	13	25	34
<b>%</b>	83 %	60 %	37 %	71 %	97 %
<b>Médiane</b>	17 (€)	9 (€)	31 (€)	10 (€)	29 (€)
<b>Moyenne</b>	32 (€)	29 (€)	140 (€)	26 (€)	125 (€)
<b>Montant global</b>	916 (€)	605 (€)	1 823 (€)	638 (€)	4 260 (€)
<b>Norrland: 261K km<sup>2</sup>, 54 municipalités, 5 Comtés, 12 % de la population nationale.</b>					
<b>Nombre de festivals</b>	8	4	4	8	8
<b>Médiane</b>	31 (€)	7 (€)	17 (€)	11 (€)	35 (€)
<b>Moyenne</b>	50 (€)	7 (€)	17 (€)	13 (€)	39 (€)
<b>Montant global</b>	125 (€)	29 (€)	68 (€)	52 (€)	142 (€)
<b>Svealand: 91K km<sup>2</sup>, 96 municipalités (dont Stockholm), 7 Comtés, 40 % de la population nationale.</b>					
<b>Nombre de festivals</b>	11	9	5	11	13
<b>Médiane</b>	26 (€)	8 (€)	104 (€)	13 (€)	30 (€)
<b>Moyenne</b>	36 (€)	25 (€)	280 (€)	44 (€)	276 (€)
<b>Montant global</b>	396 (€)	226 (€)	1 399 (€)	485 (€)	3 552 (€)
<b>Götaland: 87K km<sup>2</sup>, 140 municipalités, 9 Comtés, 48 % de la population nationale.</b>					
<b>Nombre de festivals</b>	10	8	4	6	13
<b>Médiane</b>	11 (€)	19 (€)	17 (€)	7 (€)	19 (€)
<b>Moyenne</b>	15 (€)	44 (€)	90 (€)	12 (€)	26 (€)
<b>Montant global</b>	145 (€)	350 (€)	357 (€)	71 (€)	335 (€)

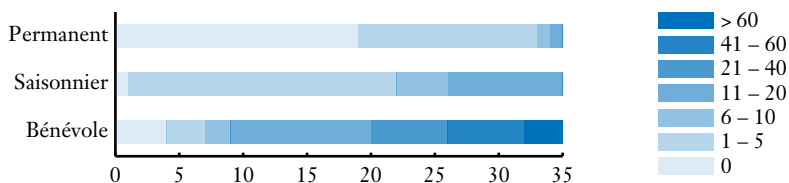
\* Ces sources de revenus ne représentent pas 100 % car il n'intègre pas d'autres sources de revenus.

Le Conseil des Arts de Suède a signalé l'importance des festivals dans le secteur touristique, et il a également remarqué que les niveaux actuels de

1. Les événements ne bénéficiant pas de ces financements (et ceux qui ne reçoivent pas de revenus provenant de la billetterie et des sponsors) ont été exclus du calcul du moyen et de la médiane.

financement public ne sont pas à la mesure du rôle joué par les festivals à ce sujet. Il suggère aussi que les autorités publiques jouent un rôle crucial, et de nombreux festivals n'existeraient pas sans cet apport assez conséquent<sup>1</sup>. À cette conclusion s'ajoutent les données rassemblées par le FMS (figure 3) à propos de trois types d'emploi présents dans les équipes festivières : permanents, saisonniers, bénévoles.

Figure 3. Ressources humaines (2010) pour les 35 festivals membres du FMS



Lecture de la colonne 2 : 19 festivals qui n'ont aucun permanent; 1 festival n'a aucun saisonnier; 4 n'ont aucun bénévole. Colonne 9 : aucun festival n'a plus de 60 permanents ou saisonniers; 3 ont plus de 60 bénévoles.

On voit donc que 19 festivals sur 35 n'ont pas de permanent, et que la plupart (14) qui en ont ne disposent que de 1 à 5 personnes. L'emploi saisonnier se situe également entre 1 et 5. Aucun ne dispose de plus de 20 permanents ou saisonniers, mais plus d'un tiers peut compter sur plus de 20 bénévoles. On voit par là l'importance du travail non rémunéré dans la dynamique festivière.

Les festivals de l'étude FMS programment entre 7 et 540 artistes pour une seule édition. En moyenne, comme nous pouvons le voir dans le Figure 2, 132 artistes sont impliqués dans un festival. Celle-ci est supérieure dans le cas de Festudy, avec une moyenne de 182 artistes. Si cet écart est en partie lié à la diversité des échantillons, cela témoigne cependant d'une évolution positive du nombre d'artistes programmés.

Selon les données du FMS, la majorité de festivals ne dispose pas de personnel permanent, et ceux qui en bénéficient n'ont le plus souvent qu'un seul employé, à l'exception notable du *Dalballa Operas*, qui compte 14 salariés. Généralement, les ressources humaines sont distribuées de la manière suivante : 3 % pour le personnel permanent, 25 % de personnel rémunéré et employé uniquement pendant le festival, et 72 % de bénévoles. Plusieurs des festivals les plus importants nouent des partenariats avec d'autres associations à but non lucratif (par exemple, les clubs de sport) qui sont payés contre des services rendus.

1. *Kulturens icke offentliga finansiering*, Kulturrådets skriftserie 2010:4. p. 4.

Figure 4. Nombre de spectateurs, de concerts, et d'artistes dans les festivals FMS  
Échantillon global et ventilation régionale

<b>Échantillon global: 35 festivals FMS (population nationale en 2010: 9 415 570)</b>			
	<b>Nombre de spectateurs</b>	<b>Nombre de concerts</b>	<b>Nombre d'artistes</b>
<b>Minimum</b>	450	4	7
<b>Maximum</b>	61 400	79	540
<b>Médiane</b>	2 900	16	83
<b>Moyenne</b>	6 505	21	132
<b>Montant global</b>	227 674	746	4 612
<b>Norrland: 8 Festivals (environ 12 % de la population nationale)</b>			
<b>Minimum</b>	1 150	11	18
<b>Maximum</b>	7 100	60	500
<b>Médiane</b>	3 425	20	96
<b>Moyenne</b>	3 825	28	180
<b>Montant global</b>	30 601	193	1 266
<b>Svealand: 13 Festivals (environ 40 % de la population nationale)</b>			
<b>Minimum</b>	650	5	17
<b>Maximum</b>	61 400	45	540
<b>Médiane</b>	4 000	16	80
<b>Moyenne</b>	11 836	16	130
<b>Montant global</b>	153 870	211	1 686
<b>Götaland: 14 Festivals (environ 48 % de la population nationale)</b>			
<b>Minimum</b>	450	4	7
<b>Maximum</b>	12 420	79	305
<b>Médiane</b>	1 911	11	70
<b>Moyenne</b>	3 086	21	107
<b>Montant global</b>	43 203	293	1 500

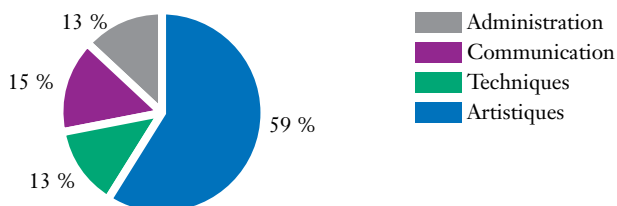
Une autre caractéristique des festivals – soulignées dans les rapports gouvernementaux – concerne le rôle des festivals dans l'emploi artistique local ou national<sup>2</sup>. Cet aspect peut se voir à travers les dépenses festivières dans l'échantillon Festudy:

Le poste de dépenses le plus importante est celui de frais artistiques. Les dépenses en ressources humaines sont comprises dans les catégories de frais techniques, de communication, et d'administration. Au total, 41 % du budget global est utilisé dans la production du festival, alors que plus de la moitié (59 %) est lié aux frais

2. (SOU) 2010:12 p. 22. Voir aussi *Betänkande av Kulturutredningen*, Statens offentliga utredning (SOU) 2009:16 p. 199.

artistiques, à raison de 46 % pour les rémunérations directes, et de 13 % pour les frais de réception et de séjour des artistes, ce qui est supérieur à la moyenne européenne (51 %). C'est pour cette raison que les festivals considèrent en général cette dimension comme l'une des principales menaces les qui les guettent, en dehors des risques climatiques et une trop grande dépendance à l'égard d'une source unique de revenu (Andersson et Getz 2008).

Figure 5 : Répartition des dépenses des festivals en Suède en 2011, Festudy



\* \*  
\*

Nous avons rencontré de grandes difficultés pour identifier et évaluer les données sur les festivals suédois, mais cette situation pourrait évoluer dans le proche avenir, surtout en matière de finances. La structure secteur culturel public est pleine mutation, et il est possible, par exemple, que les financements nationaux dont nous disions plus haut qu'ils transitaient par des associations musicales nationales soient réorientés vers des organes régionaux (Larsson 2003). Un tel développement pourrait rendre à l'avenir plus facile une étude sur les festivals et faciliterait leur observation économique. Les données issues des échantillons SMF et Festudy constituent donc des repères pour mesurer, dans quelques années, les conséquences de la restructuration du paysage suédois des festivals.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de ce double parcours qui retrace l'étude de près de 400 événements et des cadres nationaux dans lesquels ils se déploient, le modèle festivalier ne correspond plus tout à fait à l'image qu'on en donne traditionnellement, soit un événement bref, d'été, artistiquement spécifique. Les festivals de musique sont un monde dont les mutations s'observent à la fois dans l'activité festivalière et dans les politiques publiques qui s'y rapportent.

Nous allons rapidement revenir sur les enseignements de notre recherche, en commençant par retracer ceux issus de l'analyse quantitative, les convergences qu'elle met à jour et les contrastes qui affectent l'univers festivalier. Puis nous examinerons, comme en miroir, les politiques festivalières de chaque pays. Au-delà des spécificités qui se rapportent à chacun des cadres – et qui illustre bien la persistance de profils nationaux singuliers – nous allons constater que ces politiques présentent plus de points communs qu'attendu. Une fois parcouru ces deux niveaux de comparaison, nous tirerons quelques leçons plus générales quant aux enjeux auxquels doivent faire face les festivals de musique d'aujourd'hui.

### *Une mutation en 3 dimensions*

Pour rassembler quelques-unes des nombreuses leçons de notre enquête auprès des 390 festivals de Festudy, on peut partir de trois idées reçues qui ont cours au sujet du festival en tant que phénomène contemporain : un instrument de loisir ; un phénomène éphémère et ciblé ; un opérateur solitaire et intermittent. Cette vision ne correspond plus à la majorité des festivals. Sur les 390 événements, ceux qui réunissent tous les critères de cette convention (programmation estivale et ciblée sur un seul style, sans activité hors dates et sans autre discipline) ne sont que... 13, soit 3,3 % de l'échantillon. Et si l'on se contente des

deux derniers critères, en comptabilisant ceux qui ne programment pas en dehors de leur discipline ni en dehors de leurs dates, on n'atteint que 81 festivals, soit 1 événement sur 5. Revenons donc sur ces mutations.

Première idée : la festivalisation de la culture rimerait avec l'économie des loisirs et du tourisme. Ceci impliquerait deux traits singuliers : une programmation majoritairement tournée vers l'été, comme saison des loisirs par excellence même si elle ne les concentre pas totalement ; une déclinaison de la culture beaucoup plus mercantile, voire commerciale que celle qui entoure les politiques culturelles. Face à cette image, le paysage que nous avons parcouru s'avère beaucoup plus nuancé, complexe et parfois paradoxal. Nuancé car si l'été constitue bien la période par excellence de l'activité festivalière, celle-ci a partout débordé le cadre. Si l'été ne représente plus qu'une grosse moitié de ce monde en mouvement, c'est précisément qu'il a connu une très forte dynamique au cours des dernières années.

Pour expliquer le desserrement de la contrainte estivale, on peut avancer deux grands motifs. Le premier est justement lié à l'offre croissante de festivals qui conduit les nouveaux opérateurs à trouver leur créneau aux marges de l'été. Nous l'avons constaté : plus un festival est jeune, plus il a de chance de n'être pas parmi les rendez-vous de juillet ou d'août. Le second motif, c'est celui de l'articulation des festivals avec les saisons culturelles régulières, et les acteurs culturels locaux. Pour développer ces articulations, la période estivale n'est pas toujours la meilleure : c'est celle de l'arrêt des saisons, de la fermeture des écoles de musique, des migrations d'une partie de la population locale. Les pouvoirs locaux, dont nous avons vu qu'ils étaient parmi les plus réguliers soutiens des festivals, peuvent à leur manière soutenir une extension de la programmation au-delà de l'été, ne serait-ce que pour ne pas priver leurs propres citoyens d'une offre culturelle à laquelle ils contribuent largement. Le paradoxe, c'est donc que c'est précisément l'extension de la forme festivalière et de l'économie des loisirs qu'elle implique qui entraîne la fin de l'hégémonie estivale. Cependant, celle-ci n'est pas insensible aux contextes géographiques : les pays aux climats plus rigoureux, comme la Scandinavie, ont tendance à concentrer davantage leur offre événementielle l'été, ce qui n'est pas le cas de l'Espagne ou de la France dans notre échantillon.

Quant à l'argument mercantile, il correspond d'abord à une réalité : les festivals ont un profil qui les inscrit, bien plus que les équipements culturels permanents, dans un univers de gestion privée. Le fait qu'ils soient eux-mêmes, le plus souvent, des acteurs privés n'est pas en soi une singularité : le monde de la culture est fortement structuré autour de statuts associatifs et non lucratifs, même si l'on sait que derrière une même dénomination peuvent exister des formules totalement opposées : un quasi-acteur public d'un côté ; une quasi-entreprise commerciale de l'autre. En revanche, la distinction privatiste se repère sur d'autres aspects. Premièrement, les ressources de billetterie y sont plus importantes, et plus généralement les revenus tirés d'activité commerciale ou para-commerciale : merchandising, catering, marketing, etc. Deuxièmement, les partenaires privés

ont une plus grande importance au sein du monde festivalier. Le mécénat, le sponsoring (la commandite au Québec) sont des pratiques plus fréquentes, qui elles-mêmes sont en pleine évolution. Partout, le mécénat est espéré comme une ressource de substitution à la crise des budgets publics. Mais d'une part cet espoir est majoritairement déçu et, d'autre part, ces soutiens évoluent avec une demande de plus en plus pressante de « retours », d'une rentabilité de ces soutiens. Sans aller jusqu'au *naming* de festivals dont l'intitulé est désormais accolé à celui du sponsor principal, il faut reconnaître que la forme classique du mécénat désintéressé s'efface au profit d'un partenariat de plus en plus exigeant. Avec lui, le risque d'une pénétration plus en profondeur des logiques commerciales est évidemment important.

Pendant, l'hypothèse que nous serions, avec les festivals, en présence d'un monde purement privé ne résiste pas à l'examen des données. D'une part, le financement des événements, sauf quelques rares exceptions, implique toujours la participation des pouvoirs publics. Certes, comme nous le verrons plus loin, ceux-ci sont diversement engagés, et selon des modalités différentes. Mais s'il est une donnée structurelle, c'est bien celle d'un monde mixte, qui peut difficilement être envisageable dans les dynamiques que nous lui connaissons sans la contribution des pouvoirs publics. Ce premier constat se prolonge d'un second : les festivals sont devenus des objets de politique publique de la culture, parce qu'ils obéissent, par les objectifs qu'ils poursuivent, à des finalités assez proches de celles dont les politiques culturelles, nationales ou locales, se réclament. Parmi ces objectifs, que nous avons déclinés comme artistiques, culturels et territoriaux, les festivals apparaissent comme des instruments singuliers au service de paradigmes finalement assez classiques de ces politiques : démocratisation, renouvellement des publics, innovation et créativité, défense d'un patrimoine musical, etc. L'examen des stratégies de tarification, aussi diverses soient-elles en fonction des genres musicaux, ainsi que la pratique de la gratuité apportent un autre éclairage sur cet être hybride entre politique publique et marché qu'est un festival.

Autrement dit, le caractère privatiste des festivals en fait des outils spécifiques au service d'une même finalité globale, plutôt que des instruments étrangers au domaine des politiques culturelles.

La deuxième idée reçue à propos des festivals, qui nourrit d'ailleurs la première image, c'est le caractère éphémère de l'événement par rapport à la régularité de la présence permanente des équipements. L'éphémère est certes une clef de compréhension du succès de la forme festivalière. Il est devenu l'un des symboles d'une modernité que Zigmunt Bauman a consacrée comme « liquide » (Bauman 2011). Son emprise dans le champ de la culture est telle qu'il s'est emparé des institutions les plus établies dans la permanence de saisons culturelles, qui rivalisent d'initiatives pour proposer qui un « temps fort », qui des « journées », tentant ainsi de tirer parti des bénéfices prêtés à l'éphémère de l'événement. Paradoxalement, alors que nous pourrions trouver dans les festivals le paroxysme

de cette tendance, puisqu'ils en sont à l'origine, nous devons constater à quel point cette image est devenue relative. Un festival programme en moyenne 45 concerts en 10 jours. Ce chiffre, qui varie très fortement d'un style d'événement à l'autre, peut servir de base à une rapide comparaison : une saison musicale régulière n'est pas nécessairement beaucoup plus prolifique ! Surtout, plus de la moitié des festivals s'inscrivent désormais dans une double transgression artistique. La première est temporelle : un festival sur deux programme en dehors des dates officielles de début et de fin de l'événement. Pour une part, ces activités sont en lien avec l'enracinement des événements dans leur territoire : activités pédagogiques, autres concerts, etc. Pour une autre part, il s'agit bien sûr d'élargir l'audience d'une « marque » festivalière considérée comme une valeur, culturelle et marchande.

La seconde transgression est artistique. Une même moitié de festival s'est affranchie d'un ciblage trop précis, en termes stylistiques, instrumentaux ou disciplinaires, de son identité artistique originelle. La programmation d'autres styles est devenue courante, avec la danse et le théâtre plutôt courants dans les programmations classiques et de musiques du monde et traditionnelles, tandis que les programmations audiovisuelles sont plus présentes dans les genres rock et pop. L'insertion, dans un festival classique, de concerts de jazz, de musiques du monde dans un rassemblement rock, de musique contemporaine dans un festival de jazz est devenue monnaie courante. Ces stratégies viennent en écho à ce que les sociologues des goûts musicaux ont énoncé depuis longtemps et que nous avons déjà mis en évidence à plusieurs reprises : les publics musicaux, et pas seulement ceux des festivals, sont marqués par un éclectisme prononcé, même s'il se décline différemment d'une audience ou d'un groupe social à l'autre. Il est donc logique que la diversification artistique fasse partie des stratégies d'adaptation des festivals à l'évolution de leurs audiences. Pour filer la métaphore musicale, la programmation d'un festival est de moins en moins fidèle à un standard, et de plus en plus ouverte à des variations autour d'un thème.

La troisième image du festival, c'est celle de l'entreprise singulière et intermittente. Singulière car on parle d'un festival comme d'une aventure encore très identifiée à la personne de son créateur, dominée par son charisme, cultivant une identité irréductible qui la rend peu ouverte à la coopération entre pairs ; intermittente car la structure de son emploi, en lien avec leur caractère éphémère, serait celle d'une activité à la fois sporadique et instable. Revenons sur ces deux points. Le premier est désormais assez éloigné des conditions concrètes de mise en œuvre d'un festival. Certes, il reste des dirigeants charismatiques qui ne doivent qu'à leurs qualités personnelles, leur inspiration et leur réseau la place qui est la leur au cœur du monde festivalier, s'affranchissant de toute relation horizontale construite avec des pairs, des acteurs territoriaux. Dans chacun des pays on pourrait repérer de tels exemples de dinosaures. Mais ce sont des dinosaures. Ils ne correspondent plus au monde dans lequel la grande majorité d'événement



construit sa légitimité et son projet. Le chapitre sur la coopération a bien montré la triple facette qui marque la fin d'un certain isolement. La première est celle des festivals (56 %) qui s'inscrivent dans une coopération entre événements. Certes, elle reste marquée par des échanges ponctuels (coproduction, information mutuelle) plus que par des liens structurels (stratégie commune, mutualisation de ressources). Mais elle traverse tous les genres musicaux et s'avère encore plus développée chez les festivals les plus jeunes. La deuxième facette est celle des coopérations avec les acteurs territoriaux, sociaux ou culturels. Le partenariat des festivals s'ouvre à un monde dont on les croyait presque exclus : les centres sociaux, écoles de musique, lieux de spectacle ou de patrimoine. Cette deuxième forme de coopération est également majoritaire, et se déploie de façon relativement homogène quelque soit le genre musical ou l'âge. En moyenne, un festival cultive trois liens de coopération. Enfin, la troisième facette de sortie de l'isolement est représentée par le développement des associations de festivals. On remarquera qu'il ne recoupe pas le niveau précédent : peu d'associations sont constituées sur une base régionale, sauf dans les pays où cette unité est presque synonyme d'identité nationale (en Belgique, au Québec, en Catalogne, par exemple). Ces associations sont en général assez jeunes, le plus souvent thématiques, et constituées au départ autour d'un genre musical qui s'ouvre plus ou moins ensuite. Selon les pays, elles s'apparentent plutôt à des clubs, à des plateformes d'influence ou à des organisations corporatives, pratiquant plusieurs activités, depuis le lobbying jusqu'à la formation ou la réalisation d'études. Dans bien des pays, plusieurs organismes coexistent en fonction des styles, et posent la question de la coopération entre collectifs, notamment vis-à-vis des pouvoirs publics.

Quant à l'intermittence, c'est sans doute l'idée reçue qui correspond encore le mieux à une certaine réalité. Encore faut-il préciser plusieurs choses. Tout d'abord, l'emploi temporaire marque indubitablement ces événements : 5,4 personnes, sur 180 en moyenne, travaillent toute l'année, et encore le font-ils rarement à plein-temps. À l'opposé, 150 personnes ne sont employées que pendant le festival. Et ces emplois sont en large part liés au bénévolat. De loin, ce phénomène semble consacrer le qualificatif de sporadique et d'instable de l'emploi festivalier. Pourtant, il faut aussi mettre l'accent sur les aspects de professionnalisation et de permanence qui marquent aussi l'évolution des festivals. Nous l'avons vu à propos des compétences requises, des modèles de management des festivals : il s'agit d'entreprise désormais professionnalisées, aux stratégies de marketing et de communication qui sont très éloignées du festival reposant uniquement sur la foi de pionniers et la bonne volonté d'un bénévolat transitoire. À propos de la communication, nous avons poussé assez loin l'identification des différents outils mis en œuvre, et constaté à quel point l'adaptation des événements aux nouvelles technologies – numériques notamment – se fait rapidement. Il y a donc, dans l'emploi temporaire qui marque les festivals, une professionnalisation croissante

de l'activité. Celle-ci dépend naturellement des volumes budgétaires, des styles musicaux, de l'âge du festival. Mais c'est une première leçon de stabilisation du secteur. La seconde concerne le bénévolat. On aurait tort de n'y voir qu'une adaptation des événements à l'étroitesse de leurs moyens d'action. En pratique, le bénévolat est également devenu une manière alternative de participer à un festival. C'est une forme de tarification en nature d'accès à une offre artistique. Il est enfin le moyen, pour un festival, de participer à la vie civique d'un territoire tout au long de l'année. Par l'implication d'associations, rémunérées pour des services au sein des festivals, mais ne rétribuant pas leurs membres actifs, les festivals concourent à des entreprises sociales durables. Ces trois regards alternatifs sur l'emploi festivalier démontrent une certaine complémentarité entre l'intermittence et la durabilité de l'emploi concerné ; entre sa faiblesse statutaire et sa force sociétale éventuelle.

Comme toute idée reçue, ces trois images d'un festival renvoient à une lecture de la réalité. De nombreux exemples peuvent être donnés de la persistance de certains de ces traits dans le quotidien de la gestion d'un festival et des politiques qui l'entourent. Pourtant, il nous semble que, pour le meilleur ou le moins bon, ces images renvoient à une version datée du monde festivalier. Et s'il convient ici de nuancer nos constats – il n'y a pas de révolution festivalière, irrésistible et globale – c'est que le monde des festivals est un monde intrinsèquement divers, profondément marqué par des différenciations d'origine esthétique, économique, historique, sur lesquels il convient de dire un mot.

### *Un monde sous influence*

Notre intrigue était, à ce sujet, de voir quelles variables avaient une influence majeure sur les festivals, leur dynamique, leurs grands équilibres budgétaires, leurs pratiques en matière de public, de coopération, d'emploi. Nous étions partis de l'idée que la variable nationale avait sans doute un impact relatif dans le cadre de cette comparaison, sans pour autant disparaître tout à fait. Nous le verrons à l'issue de ce développement : nous n'étions pas loin du compte. Quelles sont en effet les variables qui nous sont apparues majeures au fil de ce panorama ? On peut, en synthèse, en évoquer trois : le genre musical, le volume budgétaire, l'âge de l'événement. La quatrième dimension, ce sera précisément la variable nationale, qui ouvrira notre comparaison des politiques publiques.

L'un des signes de convergence les plus clairs à propos du monde festivalier, c'est la prédominance de la variable de genre musical sur toutes les autres. C'est elle qui explique le plus les convergences et contrastes entre événements. Schématiquement : il y a nettement plus de ressemblance entre deux festivals de rock suédois, québécois et espagnol, qu'entre l'un de ces événements et, dans le même pays, un festival classique. S'ils sont tous deux parties prenantes d'un même contexte institutionnel, ils appartiennent à deux univers distincts. Les

mêmes esthétiques, en revanche, partagent au-delà des frontières des points clefs de leur création et de leur devenir. Ce constat éclaire l'ambivalence des coopérations, entre organisations nationales et thématiques, internationales à l'instar de *De Concert*, par exemple, ou du REMA, le réseau européen des musiques anciennes. C'est que ce qui se partage dans ces réseaux thématiques est bien crucial pour leurs membres.

Le genre musical a un impact important sur la durée des événements – plus étendus et relâchés en classique, plus concentrés et denses en rock – sur le nombre de concerts ou sur la nature de l'emploi, avec notamment un recours plus fort au bénévolat dans les festivals de rock et de musiques du monde. L'impact est légèrement moins important à propos des niveaux de budget, même si les festivals de rock et pop sont largement au-dessus en moyenne. L'observation des chiffres médians est cependant plus nuancée. Dans chaque genre musical existent des gros opérateurs qui pèsent artificiellement sur la moyenne. Par contre, la structure des budgets de ressources et de dépenses laisse apparaître de vraies différences entre genres. Les festivals classiques et Jazz & Blues sont, parce qu'ils sont souvent plus anciens que les autres, beaucoup mieux soutenus par les fonds publics. À l'opposé, les festivals de Rock & Pop et, en partie, de Musiques du monde sont largement en deçà en termes de soutiens publics. Plus récents, parvenus à maturité à une période où les possibilités de subventionnement n'étaient pas aussi favorables, censés être plus proches des marchés, ces festivals ne bénéficient pas des mêmes conditions de ressource. Leurs fonds propres, le sponsoring pour certains d'entre eux, permet de compenser ce moindre subventionnement. Nous avons noté que les variations dans la structure des recettes pouvaient traduire une certaine influence de la variable nationale. Nous y reviendrons plus loin. Mais, en revanche, la structure des dépenses est très nettement le fruit des diversités de genre musical. Les festivals classiques engagent davantage leurs budgets vers les frais artistiques et l'administration – 75 % du total en moyenne, contre 62 % pour le Rock & Pop – tandis que ces derniers ont des budgets techniques beaucoup plus conséquents (19 % en moyenne, contre 11 % pour le classique). Enfin, puisque les audiences ne sont pas de même nature, notamment en termes d'âge – c'est moins vrai pour l'origine géographique, massivement régionale – les pratiques de tarification ne sont pas les mêmes : les réductions pour les étudiants, les abonnements ou l'achat au concert individuel sont des modalités classiques, et bien sûr beaucoup moins pour les rassemblements de musiques du monde ou de rock.

On pourrait ajouter bien d'autres constats qui montrent que l'influence de cette variable de genre musical est presque généralisée.

L'impact des autres variables est donc plus limité, mais contribue parfois à une explication plus complète des dynamiques observées. Ainsi le niveau de budget, en soi, a-t-il un impact considérable sur certains points : les festivals les plus « riches » sont plus souvent au cœur de la saison estivale. Ils déploient une palette complète d'outils de communication, quelque soit le genre musical par ailleurs.

Bien sûr, on trouve également une corrélation entre le volume budgétaire et le nombre d'entrées, mais ce lien n'est pas aussi automatique qu'on pourrait l'imaginer. On observe, par exemple, que certains festivals aux budgets considérables, comme les festivals lyriques, n'ont pas forcément vocation à générer une audience proportionnelle à leurs ressources, dédiées à des coûts de création et de diffusion hors normes. Enfin, les gros volumes budgétaires sont ceux qui ont, toutes choses égales par ailleurs, l'une des plus faibles parts de financement public, même si, pour les festivals lyriques à nouveau, cette part assez limitée correspond tout de même à plusieurs millions d'euros ! Il semble y avoir un seuil au-delà duquel le soutien public n'augmente plus en proportion du budget du festival. Le dernier constat que nous avons fait, en observant cette fois les chiffres les plus récents, c'est que ce sont à la fois les petits et les gros festivals – en termes budgétaires – qui ont pour l'instant le plus souffert de la baisse des fonds publics, avec des conséquences parfois dramatiques pour les premiers notamment.

L'âge des festivals est un indicateur qui a un niveau de pertinence plus resserré encore. Nous en avons trouvé la trace au moment d'examiner les saisons festivières, et de constater que les événements les plus anciens étaient généralement situés au cœur de l'été et, la place étant prise, conduisaient les nouveaux entrants à s'installer aux marges. On remarque aussi que les festivals les plus jeunes ont déployé davantage d'outils de communication numérique, s'inscrivent davantage dans la coopération territoriale et entre pairs... C'est sans doute que les jeunes festivals, que l'on retrouve plus volontiers dans les genres les plus populaires (rock, pop, musiques du monde, électro, hip-hop, etc.) ont des directions elles-mêmes plus jeunes, même si à ce sujet, les écarts générationnels ne sont pas si élevés qu'on aurait pu l'imaginer.

Si ces variables ont un impact sur l'ensemble des données observées, on remarquera que la principale convergence qui traverse les groupes de pays, de genre ou d'âge, c'est... la grande diversité des événements étudiés. La structure typique de chaque genre et de chaque pays est d'associer un nombre très limité de grandes manifestations et un autre, bien plus conséquent, de festivals moyens ou petits. C'est la raison pour laquelle nos festivals de Rock & Pop ne sont pas, loin s'en faut, tous copiés sur le modèle des grandes messes populaires. Certains sont des événements plutôt intimistes. Dans l'autre sens, tous les festivals classiques ne sont pas des manifestations de petite ampleur et l'on trouve, dans chaque pays, des festivals qui attirent, autour de ce genre musical, parfois plus de 100 000 personnes. La meilleure illustration de ce phénomène, c'est la récurrence de l'écart existant entre les effectifs moyens, qui sont influencés par les très gros chiffres exceptionnels, et les médianes, qui définissent au contraire un comportement « central ». On trouve les mêmes contrastes en matière de budget (860 000 € de budget moyen ; 273 000 € de budget médian), comme en matière d'emploi (180 personnes impliquées dans l'événement en moyenne, 51,5 en médiane) ou de nombre de concerts (45 en moyenne, 25 en médiane) ou encore d'audience

(37 824 spectateurs en moyenne, 7 880 spectateurs en médiane). C'est parce que nous avons pointé cela, et que nous voulions aller au-delà de ce pur constat, que nous avons souhaité rassembler les différents indicateurs par la méthode des clusters, sorte de « familles » de festivals. L'analyse de ces familles confirme et illustre une structure du champ festivalier où l'on trouve un grand espace central, constitué de 160 événements, dont les indicateurs convergent autour de la moyenne. Par contraste avec ce groupe central, on trouve cinq autres familles qui se distinguent soit par leur niveau de soutien public, leur pratique de la gratuité, leur niveau de budget. Et l'on repère quatre événements qui s'avèrent réellement exceptionnels dans le champ des festivals, avec des indicateurs très élevés sur tous les aspects. C'est la plus petite famille festivalière, mais elle illustre le degré de diversité du champ global, laissant même poindre le doute que nous parlions de la même réalité en utilisant le même mot pour décrire un événement d'environ 20 millions d'euros de budget et un autre, dans le même grand genre musical, n'atteignant pas les 200 000 € ! Le fait de rencontrer les plus vives difficultés pour réduire l'hétérogénéité des données quantitatives – car on la retrouve au sein des pays comme au sein de chaque genre musical – montre naturellement que nous sommes en présence de l'une des caractéristiques fondamentales du champ festivalier ; une diversité qui est sans doute la rançon du succès de l'étiquette « festival » elle-même.

Qu'en est-il dès lors de la variable nationale ? On le sait, nous ne formions pas à son égard de grands espoirs de remise en ordre ou d'alignement des données. Mais il convient ici de reconnaître *ceteris paribus* qu'elle donne un éclairage sur un certain nombre d'importantes dimensions. La première peut être illustrée par le contraste existant entre le Québec et l'Espagne en matière d'envergure des festivals. Il est évident que sur la plupart des données, les festivals québécois représentent une réalité festivalière très différente de celle de la plupart des pays européens. Les événements y sont beaucoup plus volumineux, comme l'illustre la comparaison des moyennes et médianes : un festival espagnol accueille en moyenne 10 000 spectateurs avec un budget de 564 000 € pendant qu'un festival québécois en accueille près de 50 000 pour 1,6 million d'euros environ. À ce premier contraste s'ajoute un second concernant la structure des ressources : les festivals de la Belle Province ont beaucoup plus développé les ressources de sponsoring – la « commandite » au Québec représente 24 % des recettes moyennes – que les festivals européens, où elles ne dépassent pas 13 %. Nous trouvons ici, par contraste, ce qui serait une certaine identité européenne du festival comme petite entreprise mixte, où l'hypothèse d'une substitution des politiques publiques par les fonds privés, souvent escomptés, reste aventureuse. À l'opposé, le Québec présente une situation beaucoup plus favorable, même si nous ne savons pas dans quelle mesure il s'agit là d'une réalité uniquement québécoise, ou plus généralement canadienne ou nord-américaine. Ce n'est, cependant, pas dire

que les festivals québécois ne s'appuient pas sur les soutiens publics. Bien au contraire, les politiques des différents niveaux, comme on peut le voir dans la monographie signée par Claudine Audet et Diane Saint-Pierre, sont aussi cruciales qu'ailleurs.

Il est une autre dimension pour laquelle la variable nationale a un impact certain, c'est l'emploi. Premièrement, les réglementations qui l'entourent influent sur la façon dont les équipes festivalières se forment. C'est notamment le cas des stages, du statut spécifique ou non des techniciens et artistes – avec la singularité du statut français des intermittents du spectacle – ou des règles qui entourent la mise à disposition de personnels d'autres organisations. L'emploi n'est pas non plus indifférent à ce que permet ou non le statut d'association à but non lucratif. Par exemple, il est moins avantageux en Espagne que dans la plupart des autres pays, ce qui explique, dans ce pays, le recours plus fréquent à des formules privées « lucratives ». Ensuite, la question de l'emploi festivalier est aussi une question de culture nationale. C'est le cas du bénévolat. Ainsi que l'a éclairé en particulier Jorid Vaagland dans son chapitre sur la Norvège, il appartient à des traditions nationales parfois très vivaces ou, au contraire, à des absences qui ont aussi leur origine dans l'histoire nationale, comme le montrent Lluís Bonet et Tino Carreño dans leur chapitre sur l'Espagne. Le bénévolat s'inscrit, ou non, dans une tradition civique qui échappe à la stratégie de l'instant.

Enfin, le troisième domaine où perdurent les traditions nationales, ce sont précisément les politiques publiques, leur histoire, leurs trajectoires et leur intensité différenciée selon les niveaux gouvernementaux. On voit bien l'importance qu'ont, dans les pays fédéraux ou fortement régionalisés, les territoires sub-étatiques en termes d'origine des artistes, des audiences, et... des financements publics. Si, en effet, les variables nationales demeurent de faible intensité pour différencier les événements, les contextes nationaux, en revanche, restent l'horizon stratégique de premier rang. On le voit bien à un indice : lorsque l'on fait l'inventaire des coopérations entre festivals, l'écrasante majorité – plus de 80 % – des interlocuteurs se situent dans le même pays. Pour résoudre ce qui semble un vrai paradoxe, il faut alors faire l'hypothèse que, de façon un peu différente de ce que nous affirmions en commençant, les politiques festivalières nationales ne sont pas si différentes d'un pays à l'autre, même lorsque les politiques culturelles appartiennent à des philosophies d'intervention ou des cultures politiques différentes (Scandinavie, mondes latins, Europe centrale et orientale, pays anglo-saxons, nord américains). C'est ce que nous allons maintenant rapidement évoquer, comme une lecture orientée de la seconde partie.

### *Le paradoxe des politiques festivalières*

En considérant les paysages festivaliers nationaux dans leur histoire et leur évolution, on peut être frappé par deux considérations diamétralement opposées. D'un côté, la consécration actuelle repose sur des trajectoires assez diverses d'un

pays à l'autre. D'un autre côté, les spécificités observables, qui rendent concrètes et cruciales les configurations dans lesquelles les événements agissent, s'effacent derrière de nombreuses convergences.

La naissance des festivals n'obéit ni aux mêmes logiques ni aux mêmes temporalités selon les cas étudiés. Trois origines des festivals sont proposées en général, qui sont plus ou moins présentes dans nos chapitres nationaux. La première se rapporte à des fêtes populaires d'origine médiévale, qu'on trouve en particulier en Norvège. La deuxième, dont témoigne notamment le cas espagnol, est celle des cérémonies religieuses, dont la constitution en événement est à la fois le prolongement et la transfiguration, selon un processus de sécularisation. On en trouve la trace au Royaume-Uni, où Christopher Maughan rappelle que l'un des premiers festivals fut le *Three Choirs Festivals*, qui présentait la caractéristique de réunir les chœurs de trois villes, Gloucester, Hereford, et Worcester. La troisième origine est plus attachée à une dimension artistique et politique. En Finlande, pour rester dans l'univers scandinave, Kai Emberla rappelle que le festival émerge de l'imitation d'un modèle allemand, lui-même exporté à la fin du xix<sup>e</sup> siècle depuis l'Allemagne jusqu'aux pays baltes voisins. Ce « modèle » allemand est également celui que repèrent Michel Guérin, Béatrice Reynaerts et Isabelle Paindavoine aux origines des festivals en Belgique, à l'occasion de la fondation de l'État belge indépendant. On retrouve cette relation entre identité nationale et essor des festivals en Hongrie, avant la seconde guerre mondiale, tout comme au Québec, au cours des années 1960. Cette jonction artistico-politique est également celle qui marque les premiers festivals français, espagnols. Les différences observées sont d'abord liées à l'influence variable de chaque facteur : origine religieuse en Espagne, traditions séculières en Scandinavie, contextes politico-artistiques dans d'autres pays. Elles s'observent aussi dans les périodes d'essor plus systématique. Dans tous les pays, ces trois origines nous parlent plutôt de l'archéologie du phénomène plutôt que de sa systématisation. Celle-ci intervient, partout, après la seconde guerre mondiale, d'abord pour des événements plutôt classiques. La Hongrie constitue une légère exception, avec une floraison festivalière dans les années 1930. Puis viennent les années 1960 et l'ouverture au jazz, puis surtout aux genres folk, pop et rock. Les années 1980 et 1990 coïncident avec une amplification du phénomène, sa popularisation, voire une certaine forme de banalisation. Ce découpage en tranches est cependant loin d'être identique d'un pays à l'autre. Au moment où les grands festivals pop naissent aux USA et en Angleterre – puis en Belgique – le régime gaulliste français déploie une armée de préfets pour la contrarier. Le franquisme ne reconnaît alors que les grands genres folkloriques ou classiques, censés accorder un brevet d'excellence internationale à ce qui est encore une dictature. Alors qu'apparaissent des milliers de festivals, dans la foulée de la décentralisation des pouvoirs en France ou de la transition démocratique en Espagne, le régime hongrois envoie ses forces de sécurité disperser les premiers soubresauts du rock est-européen, en 1984. Ces décalages dans le temps, au sein

d'une périodisation qui finit tout de même par s'imposer, signifient que les festivals n'échappent pas, comme forme artistique, à une tradition d'instrumentalisation politique de la culture par les différents régimes. Par instrumentalisation, nous n'entendons pas ici que des processus négatifs de contrôle, voire de censure. La coïncidence entre les vagues de libéralisation, de révolution, et l'essor de festivals est là pour nous convaincre aussi que l'instrumentalisation peut... avoir du bon. Elle est la première voie d'inscription des festivals sur l'agenda des politiques publiques.

Les politiques festivalières diffèrent également d'un pays à l'autre. Mais elles sont soumises à une même tendance à la convergence. Quels sont les particularismes observés? En dehors des trajectoires que nous venons de rappeler, ils résident dans trois aspects.

Le premier est l'investissement différentiel des niveaux de gouvernement, qui renvoie le plus souvent à la taille des États et à leur régime constitutionnel. Les pays fédéraux, régionalisés, accordent un rôle aux niveaux infra-nationaux sans commune mesure avec des pays centralisés comme la France, la Finlande ou encore la Hongrie. Malgré l'existence de politiques étatiques, ce sont les niveaux sub-étatiques qui sont au cœur des politiques festivalières, qui définissent les critères à partir desquels soutenir tel ou tel événement, qui procèdent, parfois, à leur regroupement sous la forme associative, à leur suivi. On trouve de tels phénomènes au Québec, en Espagne, en Belgique, et en partie en Italie. Il est frappant de constater que les dispositifs qu'évoque le chapitre Hongrois en parlant du niveau national sont à peu près celui que la Belgique ou le Québec situent à l'échelle communautaire ou provinciale.

Le deuxième foyer de différenciation réside dans l'intensité des politiques menées. On peut alors opposer, notamment à l'échelle nationale, les cas norvégien, hongrois et belge, d'un côté, et ceux de pays comme l'Espagne, l'Italie ou la France. Dans le premier cas, l'investissement gouvernemental est extrêmement détaillé, avec une batterie de critères, des conséquences très précises en termes d'évaluation, de responsabilités confiées aux festivals en échange du soutien public, de contractualisation. Même si ces politiques font l'objet de débats, comme en Norvège, ou d'une mise en œuvre plus ou moins efficiente, elles ont le mérite d'exister et d'être en un certain sens un élément du dialogue entre les opérateurs et les pouvoirs publics. Dans le second cas, le soutien public, notamment au niveau des États centraux, reste globalement imprécis, aléatoire, lié à l'existence de connivences sociales et politiques plus qu'à la concrétisation de principes abstraits d'intervention. Sara Tannå montre bien cette relative invisibilité des festivals dans les politiques culturelles suédoises. Les cadres juridiques ou les discours peuvent parfois évoluer, sans pour autant que de vrais changements s'opèrent sur le terrain. La France est ainsi passée, en vingt ans, d'un discours assez ouvert sur le soutien aux festivals, puis à une ligne très malthusienne, et enfin à une nouvelle



reconnaissance de la contribution artistique et culturelle des festivals. Dans la même période, Aurélien Djakouane et Emmanuel Négrier montrent que le soutien aux festivals a diminué de façon inexorable, en nombre d'événements et en niveau de financement, sans que l'on puisse vraiment remarquer d'impact lié à ces inflexions rhétoriques.

Le troisième élément de différenciation nous semble lié, à toutes les échelles gouvernementales, à la place des festivals par rapport à l'offre culturelle publique existante. C'est le cas de la Hongrie qui l'exprime le mieux : là où il n'y a pas de véritable politique culturelle établie sur des lieux, comme le montre János Zoltán Szabó, les festivals sont les opérateurs qui offrent la seule possibilité d'accès à la culture. C'est pourquoi les politiques diffèrent, au sein des pays, selon que les projets concernent des territoires déjà pourvus d'équipements culturels, ou des territoires qui en manquent : les régions nordiques en Scandinavie, les territoires ruraux en France, au Québec, en Espagne. Naturellement, il y a deux facettes à cette sensibilité des politiques festivalières aux territoires d'implantation. La première est la version la plus positive : elle incarne une préoccupation d'aménagement culturel du territoire, et fait des festivals le moyen de toucher des publics qui ne peuvent pas l'être puisqu'aucune perspective d'équipement ou de saison culturelle n'est envisageable. La seconde est une version moins optimiste, et qui voit certains pouvoirs locaux pousser à la création de festivals pour éviter d'investir dans de réelles politiques culturelles : après tout, le cynique préférera toujours les lumières intermittentes d'un festival auquel il ne contribue que modestement à un engagement direct dans une offre permanente exigeante, coûteuse et parfois moins visible. Dans le premier cas, le festival remplit une mission culturelle de premier rang dans un désert contraint ; dans le second cas, le festival est le cache-misère d'un désert choisi.

Dans cette même idée de l'influence des configurations de politique culturelle sur le déploiement de stratégies festivalières, il est clair que ces dernières diffèrent selon que le terrain est déjà occupé ou non par des institutions, des acteurs culturels, ou socio-culturels. Sans même évoquer les enjeux de concurrence entre festivals sur des espaces-temps communs, on peut faire le constat que l'adaptation des festivals à leur territoire les invite à se rapprocher de ces acteurs pour faire évoluer leur projet. Lorsqu'ils sont seuls sur place, cela les conduit à privilégier des logiques de coopération externes (au-delà du genre propre du festival, au-delà du territoire d'implantation). Lorsqu'ils doivent compter avec la présence d'opérateurs permanents, de subtiles interactions – entre coopération et concurrence – se mettent en place. L'image du festival « hors-sol », dont l'équipe déplie et replie toute trace de sa présence en quelques heures avant et après l'événement, devient chaque jour plus surannée, comme nous l'avons déjà vu.

Ces contrastes entre politiques festivalières ne font pas obstacle à la mise à jour de convergences qui nous semblent, à l'examen, à la fois plus fondamentales que

les divergences, et plus consistantes qu'initialement attendu. Quelles sont-elles? On peut en citer trois.

La première est le fait que l'État central, son ministère de la Culture et ses organismes spécialisés éventuels (par exemple les Conseils des arts dans les pays scandinaves, en Irlande et au Royaume-Uni) ne jouent qu'un rôle assez marginal dans le soutien public aux festivals. On peut sans doute considérer que la modestie du soutien, du point de vue des festivals, est compensée par une aura singulière de ce soutien. C'est en partie vrai. Le fait est que ces soutiens – en dehors du cas particulier des fonds européens – sont de plus en plus sélectifs, concernent peu d'événements, et selon des finalités de rayonnement artistique et d'excellence. Mais si la rareté fait la préciosité de ces soutiens, on peut dire aujourd'hui qu'ils pèsent de moins en moins sur le destin des événements.

Corrélativement, la deuxième convergence est l'importance acquise par le soutien des collectivités locales et régionales. C'est loin de n'être vrai que dans les pays fédéralistes ou régionalistes (Québec, Belgique, Espagne). On le remarque aussi en France, en Italie, en Norvège, soit dans des contextes politiques très différents. Si les objectifs poursuivis par ces pouvoirs territoriaux s'ouvrent davantage aux finalités extrinsèques à la culture (renforcement de l'image locale, légitimation politique, développement économique et social par la culture), on aurait tort de les y enfermer. Les politiques culturelles territoriales, prenant en considération les festivals, ont désormais développé des systèmes de critères, d'évaluation, d'accompagnement qui vont parfois au-delà du flou qui entoure les soutiens ministériels.

La troisième convergence se rapporte, à tous les niveaux, à la relative modestie du soutien aux festivals par rapport à celui qui concerne l'ensemble des institutions et équipements culturels. Les chiffres avancés dans la plupart des chapitres montrent que, même là où il est particulièrement mis en avant, le soutien aux festivals est loin d'atteindre 10 % du total des financements culturels, quelque soit le niveau. Il y a donc certes un essor de la festivalisation, que l'on peut retracer dans les discours, dans certaines pratiques, dans certains dispositifs d'action publique, mais il n'y a ni renversement de paradigme, ni même changement d'instrument de politique culturelle. Sur ce plan, on peut aussi constater partout que la « fièvre festivalière » s'est emparée de lieux permanents de culture, qui tentent d'en tirer parti. On peut également mentionner qu'à côté de la philosophie de soutien à l'institution – l'un des outils classiques d'intervention publique – en émerge une autre : celle de l'aide par projet, beaucoup plus ponctuelle, concurrentielle, risquée pour l'opérateur. On peut repérer l'essor de cette logique dans beaucoup de pays et régions, avec toutes les conséquences que cela peut avoir à terme sur le paysage culturel, événementiel ou non : fragilisation des structures permanentes, recherche de rentabilité à court terme ; limitation des risques artistiques ; valorisation des qualités formelles des projets au détriment de leur contenu, etc. Au fond, la mutation que connaît le monde festivalier concerne largement l'ensemble du champ des politiques culturelles, ce qui aboutit au paradoxe suivant :

l'activité festivalière subit une influence majeure des configurations politiques (Partie 2), mais la variable nationale, où celle-ci trouve sa source, n'a que peu d'influence sur nos données (Partie 1). La seule résolution de ce paradoxe est d'ajouter une conclusion au syllogisme : les politiques festivalières sont donc globalement convergentes. À la relecture des logiques de soutien, des objectifs poursuivis, des différences entre niveaux, entre styles musicaux, etc., on ne peut qu'être convaincu de cette conclusion.

\* \*  
\*

Pour conclure tout à fait ce travail, nous pouvons enfin tracer quelques perspectives qui sont tout autant des pistes de réflexion scientifique et des interrogations sur les mouvements qui affecteront le monde festivalier de demain. On peut en évoquer trois.

La première est plutôt économique et part du triple constat d'une fragilisation accentuée des festivals de petite envergure par rapport aux autres ; de nouvelles tensions dans les relations avec les partenaires privés (mécénat et sponsoring) ; des difficultés à satisfaire les différents impératifs de ces petites entreprises mixtes : rentabilité économique, succès et renouvellement public, réactivité artistique et culturelle. Le modèle hybride qu'est le festival implique à la fois une diversité de réponse à ces enjeux – selon le type d'événement – et le maintien d'un certain équilibre. Or celui-ci est clairement menacé par certaines évolutions contemporaines. Du côté des institutions politiques, il y a bien sûr le contexte d'un argent public devenu rare, et qui touche à la fois plus les petits festivals – car ils en dépendent davantage – et l'autonomie des événements : ceux qui souffrent d'un moindre soutien et ceux qui voient ce soutien plus conditionné qu'avant par la pression des partenaires. Du côté des sponsors, certaines pratiques mettent également en péril l'autonomie des événements, leur capacité à jouer le jeu des marques sans être soi-même absorbé par la marque. L'anecdote d'un festival hongrois dont l'unité d'évaluation de l'audience est le nombre de verres de bière vendus n'est que le symbole d'une certaine détérioration de l'équilibre, au profit de sponsors aux exigences qui sacrifient l'identité de long terme d'un festival sur l'autel des retombées immédiates d'image et de revenus.

L'une des manières d'affronter ces enjeux, c'est la coopération entre festivals, dont nous avons vu qu'elle était croissante. Dans un contexte d'entreprises moyennes, de plus en plus inscrites sur leur territoire régional où elles tirent l'essentiel de leurs soutiens publics et la majorité de leurs audiences, la mutualisation des ressources semble de plus en plus justifiée. Poussée à l'extrême, elle peut conduire à la concentration par le biais de filialisation, ou de duplication d'événements qui transforment le festival en marque à part entière. Mais cette voie reste encore trop limitée pour que l'on puisse y agiter le spectre de la perte de diversité, au-delà de quelques exemples notoires : le Sonar, le Primavera Sound

System, la Folle Journée ou les Francfolies, pour ne citer que des exemples français et espagnols. Sans aller jusqu'à la filialisation ou l'absorption plus ou moins amicale d'événements voisins, la coopération entre festivals est aussi un moyen d'introduire une dimension collective, de fournir des outils de connaissance et de comportement face aux partenaires et à leurs nouvelles exigences, dont toutes ne sont pas infondées du reste. L'intérêt de la recherche se situe ici dans un suivi plus attentif aux formes d'action collective et de mutualisation dans le secteur festivalier.

La deuxième piste de réflexion concerne les niveaux d'action publique en matière de festivals. Elle est dans la suite logique de nos constats sur la comparaison entre festivals et politiques publiques, et de nos interrogations sur la régulation d'un tel monde en mutation. L'une des caractéristiques de l'économie festivalière est d'être, plus que d'autres institutions artistiques, à même d'attirer des financements privés et d'origines multiples. La reconstitution des trajectoires de politique culturelle à propos des festivals a montré une répartition empirique des responsabilités où les États restent en relatif retrait du mouvement, se concentrant sur des événements plutôt anciens, classiques, de rayonnement artistique national et international; les niveaux régionaux, provinciaux, fédérés ou autonomiques, selon les cas, sont en première ligne dans l'accompagnement de ces mutations, de ce qu'elles impliquent en termes d'image, de politique culturelle, de développement économique; les pouvoirs locaux sont dans une situation encore différentes, puisque souvent en charge de la gestion d'institutions artistiques et culturelles de base, et confronté au dilemme de l'action permanente et de la stratégie événementielle. Dans ce concert, l'Union européenne – dont le budget culturel représente à peine le coût de 10 kilomètres d'autoroute – est un niveau marginal dont le soutien est comparable à une loterie, mais elle a un impact indirect en termes réglementaires. On pense en particulier à l'effet qu'ont les nouvelles règles régissant les services économiques d'intérêt général sur les relations entre les pouvoirs locaux et les festivals. Cette pluralité de niveau d'intervention sur les festivals, selon les pays, se décline de façon spécifique.

Il n'y a pas nécessairement à engager une mise en ordre de ces relations complexes, car s'y mêlent des compétences constitutionnelles, des interactions politiques, des spécificités culturelles, par nature peu propices à la réforme. Il serait par contre intéressant de tirer les enseignements de trois de nos constats comparatifs: a) les politiques festivalières montrent d'importantes convergences en Europe; b) les similitudes entre événements obéissent non pas d'abord à des proximités nationales mais à des parentés esthétiques; c) la coopération s'affirme à la fois au niveau des festivals individuellement mais aussi à l'échelle de leurs structures collectives. Ces implications nous conduisent dans deux directions de recherche: celle du débat sur les politiques européennes en accompagnement de ces formes de coopération continentale; celle de la comparaison, bien sûr, entre

ce que nous constatons pour les musiques et ce qui peut se révéler dans d'autres arts de la scène, comme le théâtre ou la danse.

Les festivals de musique, petites entreprises mixtes, sont aujourd'hui face à un monde en mutation. D'un côté, la perspective darwinienne de la lutte pour la survie dont on sait qu'en culture, les gagnants ne sont pas toujours les compétiteurs les plus intéressants. De l'autre côté la coopération, dont on sait qu'elle est souvent contre-intuitive pour des opérateurs artistiques. Entre ces deux voies, le débat sur les politiques festivalières des pouvoirs publics ne fait sans doute que commencer.

La troisième perspective interroge enfin la festivalisation en tant que phénomène social, et ses incidences sur les paysages culturels. D'une part, cette évolution est encouragée par la médiatisation des grands événements et l'attractivité des affiches, du côté des publics, et par le retour à une forme de rentabilité des spectacles vivants, du côté des artistes et des producteurs. Le mouvement est à ce point spectaculaire que des institutions traditionnellement installées sur des lieux et programmes permanents développent des offres événementielles, pour tirer parti de cette vague. Dans l'autre sens, nous avons montré qu'un nombre toujours croissant d'événements s'inscrivait dans la durée, proposaient des actions, des projets plutôt caractéristiques d'une offre permanente. Il en découle un entre-croisement des opérateurs sur un terrain qui n'est ni tout à fait celui d'un festival au sens strict (un lieu, un propos, un temps singulier), ni celui d'un établissement comme les autres. Il s'en suit également une festivalisation généralisée qui menace paradoxalement la définition classique du festival d'un Richard Wagner, rappelée par Luca Dal Pozzolo et Luisella Carnelli: « un événement extraordinaire, un lieu extraordinaire, un moment extraordinaire ». Toute la question, pour les acteurs culturels comme pour les chercheurs, consiste à savoir comment la festivalisation peut conjuguer la perte d'aura consécutive à sa reproduction intensive, et le maintien de sa contribution singulière à la culture.

## REMERCIEMENTS

## BIBLIOGRAPHIE

- Agedal, O., 2009, "Lokale mytar og festivalar". Kap. 5 in, Agedal, O., Egeland, H. & Villa, M. *Lokalt kulturliv i endring*. Oslo: Norsk kulturråd. [Local myths and festivals". In: Agedal, O., Egeland, H. & Villa, M. *Local cultural life in transition*. Oslo: Arts Council of Norway]
- Adizes, I, 2004, *Managing Corporate Life Cycles*, Santa Barbara: Adizes Institute Publishing
- AGC, 2013, *Focus culture 2012. Faits et Tendances*, Bruxelles: Administration générale de la Culture du Ministère de la FWB
- Andersson, T & Getz, D., 2009a, 'Tourism as a mixed industry: Differences between private, public and not-for-profit festivals' *Tourism management* 30(6) pp. 847-856
- Andersson, T & Getz, D., 2009b, 'Festival Ownership. Differences between Public, Nonprofit and Private Festivals in Sweden' *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism* 92-3, pp. 249-265
- Andersson, T, & Getz, D., 2008, 'Stakeholder Management Strategies of Festivals', *Journal Of Convention & Event Tourism*, 9(3) pp. 199-220
- Ariño, A., 2010, *Prácticas culturales en España*. Desde los años sesenta hasta la actualidad, Barcelona: Ariel
- Aronsen, M., 2006, *Quart 06 – mer enn musikk. Verdiskaping og ringvirkninger*. Agderforskning, Prosjektrapport n° 8 [*Quart 06 – more than music. Value creation and effects*. Agder Research Institute]
- Arts and Business, 2011, « The Latest Private Investment in Culture Survey 2011/12 », *Arts and Business online* disponible en ligne à : [www.artsandbusiness.bitc.org.uk/research/latest-private-investment-culture-survey-201112](http://www.artsandbusiness.bitc.org.uk/research/latest-private-investment-culture-survey-201112) (consulté le 1<sup>er</sup> Juillet 2013)
- Arts Council of Great Britain, 1946-1953, *Annual Reports*, London: ACGB

- Aubrey, C and Shearlaw, J, 2004, *Glastonbury: an Oral History of the Music, Mud and Magic*, London: Ebury Press
- Audet C. & Saint-Pierre D., dir. 2009, *Tendances et défis des politiques culturelles. T1. Analyses et témoignages*, Québec: Presses de l'Université Laval
- Audet C. & Saint-Pierre D., dir. 2010, *Tendances et défis des politiques culturelles. T2. Cas nationaux en perspective*, Québec: Presses de l'Université Laval
- Autissier, A.M., 2008, *L'Europe des festivals*, Paris: L'Attribut.
- Baker Associates, 2007, *Glastonbury Festivals 2007 Economic Impact Assessment*, disponible en ligne à : [www.agreenerfestival.com/wp-content/uploads/GEandI\\_Resources/Glastonbury\\_Economic\\_Impact\\_2007.pdf](http://www.agreenerfestival.com/wp-content/uploads/GEandI_Resources/Glastonbury_Economic_Impact_2007.pdf) (consulté le 1<sup>er</sup> Juillet 2013)
- Bauer – Fábri – Gázsó – Gábor – Laki – Nemeskéri – Rosta – Szabó – Tibori szerk, 2001, *Ifjúság 2000*. Budapest: Nemzeti Ifjúságkutató Intézet (*Youth 2000*, Budapest: National Youth Research Institute)
- Baumann, Z., 2011, *Culture in a Liquid Modern World*, London: Polity Press
- Belfiore E., 2004, *The Methodological Challenge of Cross-National Research: comparing cultural policy in Britain and Italy*; Research Paper n° 8, Centre for Cultural Policy Studies; University of Warwick; UK
- Benito, L., 2001, *Les festivals en France. Marché, enjeux, alchimie*, Paris, L'Harmattan.
- Bianchini, F and Maughan, CC, 2003, *Festivals and the Creative Region, ACE online*, disponible en ligne à : [www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/festivalsandcreativeregion\\_php3G2xf0.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/festivalsandcreativeregion_php3G2xf0.pdf) (consulté le 1<sup>er</sup> Juillet 2013)
- Bianchini, F. & Parkinson M., 1993, *Cultural policies and urban regeneration* Manchester : Manchester University Press
- Blouet, C., 2006, *L'Agenda 21 de la culture en France. États des lieux et perspective*. Mémoire du Master de l'Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble, dir. Ph. Teillet.
- Bonet L; Schargorodsky H., 2012, *La gestion de festivales: miradas comparadas*, Barcelona: Gescènic
- Bonet L., Négrier E., 2010, « Cultural Policies in Spain. Processes and Dialectics » *Cultural Trends*, Vol.19, N° 1-2, p. 41-52
- Bonet L., Négrier E., 2011a « The End(s) of National Cultures? Cultural Policy in the Face of Diversity », *International Journal of Cultural Policy*, vol.17, n° 1, p. 1-16
- Bonet L., Négrier E., 2011b, « La tensión estandarización-diferenciación en las políticas culturales. El caso de España y Francia », *Revista Gestión y Análisis de Políticas Públicas* n° 6, p. 53-73
- Bonet, L., 2011, “Tipologías y modelos de gestión de festivales” in Bonet, L. & Schargorodsky (eds.) *La gestión de festivales: miradas comparadas*, Barcelona: Gescènic, p. 41-87.
- Bonet, L., Négrier, E. 2008, *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, Paris: La Découverte



- Boogaarts, Inez, 1993, « La festivalomanie. À la recherche du public marchand », *Les Annales de la Recherche Urbaine* n° 57-58, pp. 114-119
- BOP, 2011, *Edinburgh Festivals Impact Study*, Available online at: [www.eventscotland.org/funding-and-resources/downloads/get/56](http://www.eventscotland.org/funding-and-resources/downloads/get/56) (consulté le 1<sup>er</sup> Juillet 2013)
- Brancalente B, Ferrucci L., dir. 2009, *Eventi Culturali e sviluppo economico locale. Dalla valutazione d'impatto allé implicazioni di Policy in alcune esperienze umbre*, Milano: Franco Angeli
- Caillier, L., Hanquinet, L., Guérin, M., Genard J.L., 2012, *Étude approfondie des pratiques et consommation culturelles de la population en Fédération Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles: Observatoire des Politiques Culturelles
- Canada, Patrimoine canadien, 2011, « *Fonds du Canada pour la présentation des arts* »: Patrimoine canadien, <http://www.pch.gc.ca/pgm/pac-apc/2010-2011-fra.cfm>.
- Carreño, T.; Colomer, J. 2011, “El paisaje de los festivales escénicos en España: un análisis crítico”, in Bonet, L. & Schargorodsky (eds.) *La gestión de festivales: miradas comparadas*, Barcelona: Gescènic, p. 127-149.
- Chirache E., Delbrouck C., Jolivet Y., Ruffat G., 2011, *Live. Une histoire du rock en public*, Marseille, Le mot et le reste.
- CNV 2012, *Chiffres de la diffusion 2011. Éléments statistiques sur la diffusion des spectacles de variétés et de musiques actuelles en 2011. Statistiques commentées et éléments d'évolution 2010-2011*. Rapport d'étude, septembre.
- Colin, C., 2011, *Les impacts territoriaux des festivals sur le territoire Lyonnais. Étude comparée des festivals Nuits Sonores et Nuits de Fourvière*, Mémoire IEP de Lyon, Université Lyon 2.
- Colombo, A., 2009, « Expansive waves of arts festivals. Approaches in Impact Studies », *Economia della Cultura* vol.19, n° 3, p. 351-357
- CSMB, 1874, « Les festivals annuels en Belgique ». Lettre adressée à M. le Ministre de l'Intérieur, par le Conseil d'administration de la Société de Musique de Bruxelles. In: Sociétés de Musique, Bruxelles
- Dado, S., 1997, *Les Nuits de septembre. Quarante ans d'humanisme musical. Le Festival de Liège, 1957 – 1997*. Liège: Festival de Liège
- De Leeuw, G., Capiteyn, A., Hermans, R., Van Yper, R., Corijn, E., 2010, *40 jaar Trefpunt Gentse Feesten*. Gent: Snoeck [40 years Trefpunt Gantese Festivals]
- Dechartre, Ph., 1998, *Événements culturels et développement local*, Rapport du Conseil Économique et Social, Paris. Édition des Journaux Officiels.
- Delanti, G., Giorgi, L., Sassatelli M., dir. 2011, *Festivals and the Cultural Public Sphere*, London: Routledge
- Donnat, O., 2009, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique*, Paris, La Documentation Française.
- Dowd, T.J., Liddle K., Nelson, K., 2004, « Music Festivals as scenes », in A.Bennett, R.A.Peterson, dir., *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Nashville: Vandebilt University Press, p. 149-167

- Dufour, V., 2004, « Espaces de diffusion des musiques nouvelles en Wallonie et à Bruxelles ». In : Pirenne, Ch., dir. *Les musiques nouvelles en Wallonie et à Bruxelles (1960 – 2003)*, Mardaga, Coll. *Musique – Musicologie*, pp. 114-123
- EFA, 2009, *Dialogue: Festivals Act for an intercultural society*, Ghent: EFA
- Ericsson, B., 2003, Lokøkonomiske virkninger av kulturfestivaler – et metodisk urent farvann. ØF-notat nr. 06/2003 [*Cultural festivals' effects on local economy – an unclean field, methodologically*]
- Eronen, A. & Ruoppila, S., 2008, *Ulkomaalaiset matkailijat suomalaisissa kulttuurikohdeissa ja tapabtumissa*. MEK A: 162. (Foreign travelers' experiences and viewpoints on Finnish cultural destinations)
- Ethis, E. 2002, *Avignon, le public réinventé*, Paris, La Documentation Française.
- Fabiani, J.L., 2011, « Festivals: Local and Global. Critical interventions and the Cultural Public Sphere », in Delanti, G. , Giorgi, L., Sassatelli M., dir. 2011, *Festivals and the Cultural Public Sphere*, London: Routledge
- Falassi, A., 1987, *Time out of time: Essays on the festival*, Albuquerque: University of New Mexico Press
- Falassi, A., 1997, “Festival”, in Green T.E., dir., *Folklore*. Santa Barbara: ABC-CLIO
- Ferrer, J. 2007, “Verano, franquismo y festivales”, *La Vanguardia* (8 avril, p. 18-19)
- Finland Festivals/MediaClever, 2010, *Study of Festival Finances*, Survey on 64 festivals.
- Fleming, T., 2003, *The Economic Impact of the Notting Hill Carnival*, disponible en ligne à : [www.tfconsultancy.co.uk/reports/nottinghillcarnival.pdf](http://www.tfconsultancy.co.uk/reports/nottinghillcarnival.pdf) (consulté le 1<sup>er</sup> Juillet 2013)
- Fortin, A., 1995, « L'ancrage improbable de l'international dans le régional: la “musique actuelle” à Victoriaville », in F. Harvey et A. Fortin, dir., *La nouvelle culture régionale*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, p. 153-169.
- Frenander, A., 2010, « La politique culturelle en Suède: du nationalisme au multiculturalisme, renouveau ou continuité? », in Audet C. & Saint-Pierre D., dir. 2010, *Tendances et défis des politiques culturelles. T2. Cas nationaux en perspective*, Québec: Presses de l'Université Laval, p. 243-276
- Gallina M. 2001, *Organizzare Teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli
- Garon, R., 2004, *Déchiffrer la culture au Québec: 20 ans de pratiques culturelles*. Ste Foy: Les Publications du Québec
- Gattinger, M., et Saint-Pierre, D., dir., 2011, *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada. Origines, évolutions et mises en œuvre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Coll. *Gouvernance et gestion publique*.
- Getz, D & Andersson, T, 2010, 'Festival stakeholders: exploring relationships and dependency through a four-country comparison' *Journal of hospitality & tourism research* 34(4) pp. 531-556

- Getz, D. & Andersson, T., 2009, Sustainable festivals: On becoming an institution, *Event Management*, 12-1, p. 1–17.
- Gibson C., Connell J., dir. 2012, *Music Festivals and Regional Development in Australia*, Farnham : Ashgate
- Gold M., Gold, J.R., 2005, *Cities of Culture : Staging International Festivals and the Urban Agenda. 1951-2000*, Aldershot: Ashgate – sur les grands événements
- Gray C., 1996, «Comparing cultural policy: a reformulation», *European Journal of Cultural Policy*, n° 2, pp. 213-222.
- Gray, C., 2010, « Analyzing Cultural Policy : incorrigibly plural or ontologically incompatible? », *International Journal of Cultural Policy*, Vol.16, n° 2, pp. 215-230
- Gregoir, Ed., 1874, *Du chant choral et des festivals en Belgique*. Anvers, 1865, in : Sociétés de Musique, Bruxelles, pp. 8-11
- Guérin M., 2009, *Pratiques et consommations culturelles en Communauté française*, Bruxelles : CRISP.
- Guérin, M., 2010, *Observing Culture in Belgium*, ([www.opc.cfwb.be](http://www.opc.cfwb.be) in « Toutes les actualités »)
- Guerzoni G. 2008, *Effetto festival. Impatto economico dei festival di approfondimento culturale*, La Spezia, Fondazione Cassa di Risparmio della Spezia
- Guerzoni G. 2012, *Effetto festival 2012*, Firenze, Fondazione Florens
- Harvey, F., et Fortin A., dir., 1995, *La nouvelle culture régionale*, Québec, Les Éditions de l'IQRC.
- Health and Safety Executive, 1999, *The Event Safety Guide (Second edition). A Guide to Health, Safety and Welfare at Music and Similar Events*, Available online at:
- Herrero L. C., Sanza A., Devesa M., Bedate A., Del Barrio, M.J., 2002, *The Economic Impact of Cultural Events. A Case-Study of Salamanca 2002*, *European Capital of Culture*; University of Valladolid, Spain
- Herrero-Prieto, L.C.; Devesa-Fernández, M., 2007, « El fenómeno de los festivales culturales en España: Análisis y dimensión del impacto económico », *Cuaderno de economía de la cultura*, 7-8 : 7-26.
- Hidalgo, L., 2008, « Vida y milagros de los festivales musicales. » In *Reflexions sobre gestió musical*, Barcelona: *Indigestió Musical*, pp. 21-30.
- Hjemdahl, K.M, Hauge, E.S & Lind, E., 2007, *Festivaler på Sørlandet. Kultur i kraftformat*. Agderforskning, FOU-rapport nr 4/2007. [*Festivals in Southern Norway. Culture in power format*. Agder Research Institute]
- Hunyadi Z., Inkei P., Szabó J.Z., 2006, *Fesztivál-világ*. Budapest: Kultúrpoint Kht. – Kelet-Közép Európai Kulturális Obszervatórium Alapítvány [*Festival World*, Budapest: Regional Observatory on Financing Culture]
- Iso-Aho, Juha, 2011, *Kulttuuri kutsuu – Vapaaehtoiset tapabtumien voimavara ja bengenluojina. Tuottaja2020 – Helsinki : Osaraportti 6, Metropolia Ammattikorkeakoulu, Kulttuuri ja luova ala* [*Culture Calling. Volunteers as a Labor Resource and Creators of Community Spirit in Cultural Events*]

- Johannisson, J., 2010, *Förändringar i kulturpolitikens geografi* Statens kulturråd, Kulturpolitisk forskning 2010:1 [*Changes in cultural-political geography*] Swedish Arts Council, Kulturpolitisk forskning 2010:1
- Karlsen, S. & Nordström Stenbacka, C., 2009, 'Festivals in the Barents Region: Exploring Festival stakeholder Cooperation' *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism* 9 2-3, pp. 130-145
- Kay p. , 2004, « Cross-cultural research issues in developing international tourist markets for cultural events. » *Event Management* 8-4, 191-202.
- Klaić, D., 2009, The economy of arts festivals: an elusive, untransparent dimension, *Economia della Cultura*, Vol.19, n° 3, p. 317-324
- Klamer A., Petrova L., Mignosa A., 2006, *Financing the Arts and Culture in the European Union*. Brussels: European Parliament, Directorate General Internal Policies of the Union Policy Department Structural and Cohesion Policies, Culture and Education (IP/B/CULT/ST/2005\_104) disponible en ligne à : <http://www.ifacca.org/publications/2006/11/27/financing-the-arts-and-culture-in/>
- Kulttuurin matkailullinen tuoteistaminen, 2011, *Toimintaohjelma 2009–2013 – väliraportti, (2011)*, Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2011:23. [Creating cultural travel trade products. Plan of action 2009-2013]
- Kulttuuritapahtumien avustusjärjestelmän uudistaminen, 2011, *Nykytilan ja muutostarpeiden kartoitus* Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä [Reform of the state subsidy system for cultural events. Present condition and the need for change]
- Kultur- og kirke departementet, 2007, *Knutepunkt. Kriterium for knutepunktstatus og vurdering av gjennomføring av knutepunktoppdraget. St.mld. n° 10 -2007-2008-* [Ministry of Culture and Church Affairs, 2007, *Nodes. Criteria for node status and evaluation of the implementation of the node mission. White Paper n° 10 -2007-2008*]
- Kulturdepartementet, 1996, *Rapport fra utvalg for retningslinjer for ny tilskuddsordning for festspill/festivaler* [Ministry of Culture, 1996, *Report from a committee developing guidelines for a new grant for festspill and festivals*]
- Larsson, T., 2003, "Cultural Policy in Sweden" in Duellund, p. , dir., *The Nordic Cultural Model*, Copenhagen: Nordic Cultural Institute, p. 181–253
- Larue, L., 1999, « L'action de la Communauté française dans le domaine de la musique classique », in Hinceval, E., dir., *Musique-Musiques 1998. Chronique de la vie musicale en Wallonie et à Bruxelles.*, Mardaga, Collection « Musique – Musicologie », pp. 77-91
- Lascoumes P., Le Galès p. , 2004, *Gouverner par les instruments*, Paris: Presses de Science Po
- Le Guern, Ph. 2008, « Les Publics de la musique. Hiérarchie culturelle et interventionnisme étatique, un modèle typiquement français? », in H. Dauncey, Ph. Le Guern, dir., *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires France/GB*, Puceul, Éditions Mélanie Séteun : 193-204.

- Lebrun, A., Dubois, A., Adam, C., Geuens, H., 2011. *Onderzoek naar de perceptie en het imago van het KlaraFestival bij jongeren, en de cultuurparticipatie en het beslissingsproces van deze groep inzake festivals en concerten*. Gent: Universiteit de Gent, Meertalige Bedrijfscommunicatie – [Opinion survey about young people's perception of Klara Festival, participation and decision-making for festivals and concerts].
- Leleux, J.-P., Blondin, M., Laurent, p. 2012, *Projet de loi de finances pour 2013. Culture : création, cinéma, spectacle vivant, arts visuels*. Rapport du Sénat, novembre.
- Lidström, B., 2008, *Sommarrum för själen: nordisk festivalstudie – Finland, Norge och Sverige*. Svenska Musikfestivaler. [Summer Room for the Soul: Nordic Festival Study]. Svenska Musikfestivaler [Swedish Music Festivals].
- Lorentzen, H. and Dugstad, L., 2011, Den norske dugnaden. Historie, kultur og fellesskap. Høyskoleforlaget [The Norwegian “dugnad” (voluntarism). History, culture and community]
- Madden C. 2001, “Using ‘Economic’ Impact Studies In Arts And Cultural Advocacy: A Cautionary Note”, *Media International Australia, incorporating Culture & Policy*, 98.
- Madden C., 2004, *Making Cross-country Comparisons of Cultural Statistics: Problems and Solutions*; Australia Council for the Arts; IFFACA; Sydney; Australia
- Magaouda, P., Solaroli, M., 2011, « I festivali artistici e la cultura pubblica europea », *Il Mulino* vol.60, n° 5, p. 897-903
- Mangset, P., 1992, Kulturliv og forvaltning; innføring i kulturpolitikk. Universitetsforlaget [Cultural life and management: introduction to cultural politics]
- Mariani M., 2009, Live Classical Music Organizations in Europe. An international comparison of funding trends, governance mechanisms and organizational structures, Amsterdam : European Cultural Foundation, 92 p.
- Martin, S., 2009, dir., *Ars Musica, 20 ans d'aventures musicales*. Mardaga, Coll. *Musique – Musicologie*
- Matarasso, F., 1997, *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud: Comedia
- Maughan C. & Bianchini F., 2004, “Economic and Social Impact of Cultural Festivals in the East Midlands”, *Report for Arts Council England, disponible en ligne à :*
- [www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/phpvY0hNv.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/phpvY0hNv.pdf) [consulté le 1er juillet 2013]
- McKay, G., 2000, *Glastonbury: A Very English Fair*, London: Victor Gollancz
- Menger, P.M., 2011, « Les politiques culturelles. Modèles et évolutions », in Poirrier Ph., dir., *Regards sur une histoire des politiques culturelles dans le monde. Études de cas. 1945-2011*, Paris, La Documentation française, p. 465-477
- Morganti, I, Nuccio M., 2009, « Gli studi di impatto dei festivali : esperienze e riflessioni », *Economia della Cultura* vol.19, n° 3, p. 325-339

- Moscardo G., 2008, « Analyzing the role of festivals and events in regional development. » *Event Management* 11, 1-2, 23-32.
- Muylle B., 2003, *propos de table ronde*, In: ACCESS: *Quels publics pour la musique classique ?* Colloque international 6-9 juin 2002, Bruxelles. Textes et conférences réunis par Pascale Seys, Mardaga, Coll. *Musique – Musicologie*, pp. 96-97.
- Négrier E. ; Djakouane A., Jourda M., 2010, *Les publics des festivals*, (dir.) Paris : Michel de Maule
- Négrier E. 2014, « Festivalization. Patterns and limits » in Ch.Maughan, (dir.), *Festivals in focus. Edited collection of essays in tribute to Dragan Klaić*, forthcoming 2014
- Négrier E., Djakouane A., Collin J.D., 2012, *Un territoire de rock. Le(s) public(s) des Eurockéennes de Belfort*, Paris: L'Harmattan, coll. *Logiques Sociales*
- Négrier E., Jourda M. 2007, *Les nouveaux territoires des festivals*, Paris: Michel de Maule – France Festivals Éditeurs
- Négrier E., Préau J., Teillet, Ph. 2008, *Intercommunalités: le temps de la Culture*, Grenoble: Éditions de l'OPC
- Négrier E., Vidal, M. 2009, « L'impact économique de la culture. Réels défis et fausses pistes », *Economia della Cultura* n° 4, p. 487-498
- Négrier, E. 2011, « La festivalización de la Cultura. Una dialéctica de los cambios de paradigma », in L. Bonet et H. Schargorodsky, dir., *La gestión de festivales: miradas comparadas*, Barcelona: Gescénic 2012, p. 17-32
- Nicolas Y., 2007, « Les premiers principes de l'analyse d'impact économique local d'une activité culturelle », Paris: Ministère de la Culture, *Culture et méthode*, 1.
- NOU, 2013, *Kulturutredningen 2014*, 2013:4 [Norwegian Official Reports, 2013, *Cultural Policy in 2014*, 2013:4]
- Nouveaux Armateurs (Les), 2004, *Étude de l'impact des festivals de la région Midi-Pyrénées*, mars 2004.
- Ouellet, M., et Saracchi R., 1995, « Deux stratégies culturelles: le Festival du domaine Forget et le Festival international de Lanaudière », in Harvey, F., et Fortin A., dir., 1995, *La nouvelle culture régionale*, Québec, Les Éditions de l'IQRC p. 171-184.
- Pasanen K. & Hakola E.M., 2012, « The Finish Cultural Events: characteristics, touristic significance and international potential », in L.Lyck, Ph.Long, A.X.Grige, dir. 2012, *Tourism, Festivals and Cultural Events in Times of Crisis*, Copenhagen: Copenhagen Business School Publications, p. 145-162
- Pasanen K., Taskinen. H. & Mikkonen J., 2009, « Impacts of Cultural Events in Eastern Finland – Development of Finnish Event Evaluation Tool ». *Journal of Hospitality and Tourism Research*. 9:2. 112–129.
- Picard, D., Robinson, M., dir. 2006, *Festivals, Tourism and Social Change*, Clevedon: Channel View Publications
- Poirrier Ph., dir. 2011, *Regards sur une histoire des politiques culturelles dans le monde. Études de cas. 1945-2011*, Paris, La Documentation française

- Pusztaï B., 2003, "Megalkotott hagyományok és falusi turizmus" In: Pusztaï B. dir., *Megalkotott hagyományok és falusi turizmus. A pusztamérgesi eset*. Szeged: SZTE Néprajzi Tanszék, 2003. 9-21. [*Invented Traditions and Village Tourism. The Pusztamérges Case*, Szeged, Dept. of Ethnology, 2003]
- Québec, Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), 2012, *Appendices au Rapport annuel de gestion 2011-2012*, Québec, CALQ.
- Québec, Institut de la statistique du Québec / Observatoire de la culture et des communications du Québec (ISQ/OCCQ), 2002, *Rapport d'enquête sur 32 festivals et événements culturels du Québec, 2000-2001*, Québec, ISQ/OCCQ, [http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat\\_obs/festivals00-01.htm](http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/festivals00-01.htm).
- Québec, Ministère de la Culture et des Communications (MCC), 1996, *Remettre l'art au monde. Politique de diffusion des arts de la scène*. Québec, MCC.
- Québec, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (MCCCF), 2011, « Enquête sur les pratiques culturelles. Faits saillants 2009 », *Survol*, Bulletin de la recherche et de la statistique, n° 17.
- Québec, Ministère du Tourisme (MTQ), 2012, *Rapport annuel de gestion 2011-2012*, Québec, MTQ
- Québec, Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), 2012, *Rapport annuel de gestion 2011-2012*, Québec, MTQ, <http://www.mtq.gouv.qc.ca/>.
- Quinn, B., 2005, « Arts Festivals and the city », *Urban Studies*, vol.42, n° 5-6, p. 927-943
- Radelet, M. *L'aventure Francofolies de Spa: 15 ans*. Bruxelles: Racine, RTBF, 2008
- Rhéaume, M., 2005, « Réflexions sur les festivals, la musique contemporaine et l'identité culturelle québécoise », *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 15, n° 2, p. 73-82.
- Richards, G. and Palmer, R., 2010, *Eventful Cities*, Oxford: Butterworth-Heinemann
- Richards, K., 2013, Keith Richards says The Rolling Stones were 'destined' to headline Glastonbury *NME disponible en ligne à* : <http://www.nme.com/news/the-rolling-stones/71065#WpJAxthQGPM8e2GA.99> [Consulté le 1<sup>er</sup> juillet 2013]
- Rojek, C., 2013, *Event Power. How Global Events Manage and Manipulate*, London: Sage
- Routhier C., Cloutier R. et al., 2002, Rapport d'enquête sur 32 festivals et événements culturels du Québec, 2000-2001, *Observatoire de la culture et des communication du Canada*.
- SACEM 2012, *Indicateurs du spectacle vivant en 2011. Focus sur les festivals de musique*. Rapport d'étude, Paris: Sacem
- Saez G., Saez J.P., dir. 2012, *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles*, Paris: La Découverte

- Saint-Pierre, D., 2011, «Les politiques culturelles au Canada et au Québec: Identités nationales et dynamiques croisées». In Ph. Poirrier, dir., *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde. 1945-2011*, Paris: Comité d'histoire du Ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation française, pp. 113-131.
- Saint-Pierre, D., et Audet C., 2014, « Les défis d'une étude sur les festivals de musique en Europe et au Québec: leçons d'une enquête de terrain », in M.U. Proulx et M. Robitaille, dir., *Sciences du territoire II. Les défis méthodologiques*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec.
- Salvemini S., Morganti I. & Nuccio M., 2009, "Beyond the impact analysis: A cultural framework for evaluating festivals", *International Conference on Arts and Cultural Management* – <http://smu.edu/meadows/artsadmin/aimac/program.html>
- Sivesind, K.H., 2007, *Frivillig sektor i Norge 1997-2004*. Institutt for samfunnsforskning, Oslo [*The voluntary sector in Norway 1997-2004*. Institute for Social Research]
- Smith, P., 2012, « Becoming Iconic: the cases of Woodstock and Bayreuth », in J.C. Alexander, D.Bartmanski, B.Giesen (dir.) *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*, New York: Palgrave
- Snowball J.D. & Antrobus G.G., 2002, "Valuing the arts: Pitfalls in economic impact studies of arts festivals", *South African Journal of Economics*, 70(8), 1297-1319.
- Snowball J.D., 2005, "Art for the Masses? Justification for the Public Support of the Arts in Developing Countries – Two Arts Festivals in South Africa", *Journal of Cultural Economics*, 29, pp. 107-125.
- Sponsor Insight, 2012, *Sponsormarkedet 2011/2012* [*the sponsor market 2011/2012*]
- Storaas, R., 1987, *Fest og spill i 35 år*. Bergen: Eide Forlag [*Festivity and play for 35 years*]
- Storstad, O., 2010, *Kommunal kultursektor i endring*. Norsk kulturråd/Fagbokforlaget. [*Municipal cultural sector in transition*. Arts Council Norway]
- Tampereen yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Synergos, 2009, *Sata-Häme Soi –festivaalin asiakasprofiili ja taloudelliset vaikutukset*, Ikaalisissa [Sata-Häme Soi Accordion Festival's customer profile and economic impact in the city of Ikaalinen]
- Throsby D., 2003, "Determining the Value of Cultural Goods: How Much (or How Little) Does Contingent Valuation Tell Us?", *Journal of Cultural Economics* vol. 27.p.275-285
- Tikkanen I., 2008, « Internationalization Process of a music festival: Case Kuhmo Chamber Music Festival ». *Journal of Euromarketing* 17 2, 127-139.
- Vaagland, J., 2011, « Retorikk og rasjonaler i norsk festivalpolitikk ». Paper to the 5th Nordic Conference on Cultural Policy Research, Norrköping August 23-25, 2011 [*Rhetoric and rationalities in Norwegian festival policy*]



- Valkonen, K., Valkonen, M., 1994, *Festival Fever – Finland Festivals*. Helsinki: Otava Publishing Company
- Van Aalst I., Van Melik R., 2012, « City Festivals and Urban Development: does place matter? », in *European Urban and Regional Studies* vol.19, n° 2, p. 196-206
- van Geijn, M and van Veen, J, 2003, *Future of Festival Formulae*, Amsterdam: Holland Festival
- Veaute M. Cottreer C., 2009, « Lavorare a partire dal caos. I festival in tempi di crisi in Italia », *Economia della Cultura* Vol.19, n° 3, p. 359-365
- Verhoef, M., 1995, *European Festivals*, Lausanne: EFA
- Vestby, G.M., Samuelsen, R, Skogheim, R., 2012, *Festivalkommuner. Samhandling mellom kommuner og festivaler*. Norsk institutt for by- og regionforskning, [*Festival municipalities. Interaction between local authorities and festivals*. NIBR-report 2012/07. Norwegian Institute for Urban and Regional Research]
- Ville De Montréal, 2008, *Rapport d'étape. Plan d'action 2007-2017 Montréal-Métropole culturelle*, <http://www1.ville.montreal.qc.ca>.
- Vitányi I., 2006, *A magyar kultúra esélyei*. Budapest: MTA Társadalomkutató Központ [*Chances of Hungarian Culture*, Budapest: Hungarian Academy of Sciences – Social Research Centre]
- Waade, A.M., 2002, *Kulturfestivalen – scenekunstens markeds plass. Århus: Arbejdsrapporter Center for Kulturforskning* [*The culture festival – the market place of scenic arts*. Working papers, Center for Cultural Research]
- Wangermée, R. et Mercier, Ph., dir. 1982, *La Musique en Wallonie et à Bruxelles. Tome II. Les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Bruxelles: La Renaissance du Livre
- Waresquiel (de), E., 2001, *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, Larousse.
- Waterman, S. 1998, Carnival for Elites? The cultural politics of Music Festivals, in *Progress in Human Geography*, vol.22, n° 1, p. 54-74
- White, EW, 1975, *The Arts Council of Great Britain*, London: Davis – Poynter
- Wigny, P., dir. 1968, *Plan quinquennal de politique culturelle. Livre III: Production et diffusion des Arts et des Lettres*. Bruxelles: Ministère de la Culture française, pp. 47-58
- Yeoman, I. Robertson, M., Ali-Knight, J., Drummond S, Mc-Mahon-Beattie U., 2004, *Festivals and Events Management*, London: Routledge
- Yúdice, G., 2011, « Apontamentos sobre alguns dos novos negócios de música », p. 19-45, [http://works.bepress.com/george\\_yudice/1](http://works.bepress.com/george_yudice/1)
- Zimmer, A and Toepler, S., 1999, 'The subsidized muse: government and the arts in Western Europe and the United States'. *Journal of Cultural Economics*, 23 (1-2) 33
- Zocarò E., 2007, *Per una storia dei Festival italiani*, [www.italiafestival.it](http://www.italiafestival.it)
- Zone Franche, 2006, Enquête sur l'économie des festivals de Zone Franche, premiers résultats.

## ANNEXE I

## ANNEXE 2

## TABLE

LISTE DES AUTEURS ET PARTICIPANTS DE LA RECHERCHE	00
PRÉFACE – REMERCIEMENTS	00
INTRODUCTION GÉNÉRALE	00
PREMIÈRE PARTIE	
LES FESTIVALS: RESSOURCES, DYNAMIQUES ET STRATEGIES	00
Introduction	00
Chapitre 1. Les variables clefs d'une comparaison internationale	00
Chapitre 2. Les finances des festivals	00
Chapitre 3. Le Projet culturel et la politique de programmation	00
Chapitre 4. L'activité festivalière	00
Chapitre 5. Autour des publics	00
Chapitre 6. Les festivals en coopération	00
Chapitre 7. Les stratégies de communication	00
Chapitre 8. Le festival et ses ressources humaines	00
Conclusion : Les familles de festivals	00
DEUXIÈME PARTIE	
FESTIVALS ET TERRITOIRES	
Introduction	00
Belgique	00
Irlande	00
Espagne	00
France	00
Italie	00

Hongrie	00
Norvège	00
Québec	00
Finlande	00
Royaume Uni	00
Suède	00
CONCLUSION GÉNÉRALE	00
BIBLIOGRAPHIE	00
ANNEXE 1	00
ANNEXE 2	00



Ouvrage achevé d'imprimer en octobre 2013  
par l'imprimerie ...  
pour le compte des Éditions Michel de Maule à Paris.

Dépôt légal : ...  
N° d'imprimeur : ...

