



Soutenu par



MINISTÈRE
DE LA CULTURE

Liberté
Égalité
Fraternité

LA CRÉATION DE FESTIVAL

Motivations, Sociologies, Mutations

Julien Audemard, Aurélien Djakouane, Emmanuel Négrier Avec le concours de Antoine Augéard, Stella Morin et Thomas Vriet, (l'Agence L'A., Nouvelle-Aquitaine), et de Juliette Marrel et Antoine Nottale (stagiaires au CEPEL)

CENTRE D'ÉTUDES POLITIQUES ET SOCIALES
UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER

Recherche soutenue par le Département d'Études, de la Prospective, des Statistiques et de la Documentation (DEPS) du ministère de la Culture

Convention de subvention EJ – 2103868302 « Les festivals, dynamiques de création, mouvement démographique et territoire (2022-2025) »

INTRODUCTION	3
Un écosystème extensif.....	3
Créateur de festival, une profession culturelle comme les autres ?	5
Une méthode qualitative et quantitative.....	10
PARTIE 1. LES DYNAMIQUES DE CREATION DES FESTIVALS	14
Les équipes mobilisées	15
Entre motivations artistiques et territoriales.....	20
PARTIE 2. SOCIOLOGIE DES CREATEURS ET DES DIRECTEURS DE FESTIVALS.....	25
Temps 1 – Sociologie des créateurs	25
Temps 2 – Variations.....	29
Temps 3 – Sociologie des directeurs de festivals.....	37
PARTIE 3 : TRANSMISSIONS – TRANSFORMATIONS – TRANSITIONS.....	50
Rester, partir ?	50
Les affres de la transmission et de l’avenir.....	54
Le retour des festivals : un levier de transformation ? L’édition 2022 et sa postérité.....	58
Un monde en transition ? La question écologique.....	69
CONCLUSION.....	75

INTRODUCTION

La recherche dont nous rendons ici compte a pour origine – comme cela arrive souvent dans la vie scientifique – une frustration. En 2006, la première recherche dirigée par le Cepel sur les festivals¹ fut l'occasion de questionner l'origine professionnelle des dirigeants et dirigeantes de festivals de musique, qui dégageait trois groupes : les professionnels (publics et privés) de la culture ; les amateurs autodidactes et les musiciens professionnels. Le programme de recherche s'est poursuivi ensuite en examinant la question des publics, puis la question de la comparaison internationale, celle des festivals de musiques du monde². Elle s'est ensuite attachée à analyser le fait festivalier dans ses caractéristiques sociales, territoriales, économiques et culturelles, au sein du projet SoFEST!³ Mais curieusement, alors que nous pensions avoir examiné le phénomène festivalier sous toutes ses coutures, la question des origines n'a pas fait l'objet de nouvelles interrogations. Or les moments créatifs de festivals, du point de vue de leur sociologie, de leurs motivations ou de leur environnement partenarial méritait qu'on s'y attache d'une façon à la fois plus précise et mieux documentée dans le temps. C'est la raison de cette nouvelle recherche, qui s'inscrit dans un programme datant maintenant de plus de quinze ans.

UN ECOSYSTEME EXTENSIF

En effet, les résultats d'enquêtes précédentes, très rapidement rappelés, dessinaient les contours d'un écosystème festivalier dans lequel n'entreraient pas que des considérations socio-économiques. Au fur et à mesure de ces recherches s'est imposée la singularité du rapport entre festivals et territoires. Au travers d'une pluralité de méthodes et d'objets, nous avons croisé des logiques et des acteurs sociaux attachés à des territorialités très diverses, des protagonistes de marché lucratif, d'économie

¹ NEGRIER, E., JOURDA, M., 2006, *Les Nouveaux territoires des Festivals*, Paris : Michel de Maule/France Festivals

² NEGRIER, E., DJAKOUANE, A. JOURDA, M., 2010, *Les publics des festivals*, Paris : Michel de Maule/France Festivals ; NEGRIER, E., DJAKOUANE, A. COLLIN, J.-D., 2012, *Un territoire de rock*, Paris : L'Harmattan/*Logiques sociales* ; NEGRIER, E., BONET L, GUÉRIN M. (DIR.) 2013, *Festivals de musique : un monde en mutation*, Paris : Michel de Maule NEGRIER, E., 2014, *Les musiques du monde et leur(s) public(s)*, Marseille : Le Mot et le Reste

³ DJAKOUANE, A., NÉGRIER, E., 2021, *Festivals, territoire et société*, Paris : Presses de Science Po-ministère de la Culture

solidaire, de politique publique. On a constaté l'importance du bénévolat et des débats qui le concernent. Des enjeux de partenariat et de coopération émergeaient à diverses échelles, et la présence des festivals sur les réseaux sociaux a souvent été décrite elle-même à l'aune du mot : communauté. Il fallait proposer de rassembler, pour la première fois, tous ces constats dans une démarche commune.

Une double empreinte

Parler d'empreinte sociale et territoriale, c'est parler d'un double processus. En effet, l'empreinte touche tout autant à la façon dont les festivals influent sur la façon dont un territoire se regarde et se définit qu'à celle dont les territoires et leur société influence la nature et le destin d'un événement. Loin de tout utilitarisme, cette relation réciproque est une clef pour comprendre la dynamique de festivalisation, et son évolution permanente. D'un côté, les partenariats que nouent les événements, la sociologie de leurs publics et celle de leurs bénévoles constituent l'empreinte territoriale qui marque un festival, et sans laquelle, bien souvent, sa raison d'être serait énigmatique. D'un autre côté, cette appropriation sociale et locale ne tient que parce qu'elle repose sur une déterritorialisation artistique, culturelle, symbolique. Par ce mécanisme se rejoue en permanence l'identité des lieux affectés par les festivals, qui va parfois jusqu'à la promotion d'une marque. Les identités rock de Belfort, chorégraphique de Montpellier, circassienne d'Auch, ou interceltique de Lorient en sont les manifestations parmi des centaines d'autres.

Dans le cadre de cette recherche, le contrat qui nous liait à France Festivals mettait particulièrement l'accent sur la diffusion des résultats en cours d'enquête, assortie de l'ouvrage « Festivals, Territoire et Société », au sein de la collection dont le Département des Études, de la Prospective et des Statistiques du ministère de la Culture est responsable au sein des Presses de Sciences Po.

À l'exception d'entretiens menés auprès de certains, la question de la trajectoire qui conduisait à la création d'un festival n'avait donc pas été abordée et restait entière. C'était d'autant plus dommageable que l'on pouvait penser que les motivations qui président à la création d'un festival aujourd'hui sont en partie différentes de celles des premiers fondateurs. Une étude par questionnaires secondée par une série d'entretiens permet

aujourd'hui d'en savoir davantage sur la dynamique festivalière saisie par ses créateurs. Elle interroge également leur évaluation de la situation née avec la pandémie et son impact, quatre ans après son surgissement dans notre société.

L'une des hypothèses centrales de ce travail est que la dynamique festivalière pourrait être en partie liée au profil de leurs créateurs et créatrices. Les signaux d'alerte lancés par plusieurs festivals reposant en grande partie sur l'engagement bénévole, à propos de leur difficulté à transmettre la direction de leur festival témoignent par exemple d'un enjeu générationnel que vivent, selon des contextes divers, les créateurs et créatrices de ces festivals, d'abord engagés bénévolement, avant que leur festival grandisse et se professionnalise – ou pas.

CREATEUR DE FESTIVAL, UNE PROFESSION CULTURELLE COMME LES AUTRES ?

Compte tenu de la singularité d'une part, et de la diversité d'autre part, du phénomène festivalier, peut-on considérer les créateurs et directeurs de festivals comme des professions culturelles comme les autres ? En cela, cette recherche contribue à une réflexion plus large sur métiers de la culture et les professions artistiques et culturelles. L'analyse de ces professions, on le sait, pose un défi pour le sociologue⁴. En effet, tandis qu'une partie de ces métiers apparaissent très institutionnalisés, d'autres s'exercent totalement à l'écart des institutions, voire dans certains cas, dans des économies qui mêlent ressources publiques et privées. À ce titre, la mixité du modèle économique des festivals s'inscrit pleinement dans cette réalité contrastée. La difficulté consiste donc à circonscrire la population des directeurs et créateurs de festivals : leur sociologie, leurs trajectoires sociales, leurs motivations, etc.). On sait d'ores et déjà, qu'à l'image des festivals eux-mêmes, la diversité prévaut. L'enjeu de notre travail consiste donc à éclairer cette diversité. Plusieurs pistes vont guider notre réflexion afin de saisir ce que ces métiers ont de commun et de singulier par rapport aux autres.

⁴ FREIDSON, E., 1986, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, XXVII-3 : 431-443

Des professions en expansion

Les professions culturelles (professions des spectacles et des arts visuels, métiers d'art, journalistes, écrivains, conservateurs, documentalistes, architectes, professeurs d'art, etc.) constituent un ensemble particulièrement hétérogène du point de vue de leurs effectifs, de l'encadrement juridique dont elles font l'objet, des statuts d'emploi dans lesquels elles s'exercent, ou encore des compétences et savoir-faire qu'elles mobilisent. Elles ont cependant en commun de s'être considérablement développées depuis une trentaine d'années. Selon Marie Gouyon et Frédérique Patureau, sur la période 1991-2011, les professions culturelles ont connu une croissance sans précédent de +50% en passant de 380 000 à 573 000 individus⁵. Si les professions des arts graphiques, de la mode et de la décoration sont celles qui ont connu la plus forte expansion (+123%) sur la période considérée, les professions des spectacles, auxquelles peuvent s'assimiler les directeurs et créateurs de festivals, arrivent en seconde position avec une forte croissance (+95%). On peut ainsi rapprocher ces chiffres de l'expansion démographique des festivals et formuler l'hypothèse que ces derniers ont sensiblement contribué à l'accroissement de ces professions, même si l'importance du bénévolat dans ce secteur, peut aussi nous inciter à relativiser de constat.

Des hommes d'âge mûr, issus de milieux favorisés et très diplômés

Au-delà de sa diversité interne, ces résultats permettent aussi de préciser la sociologie générale de cette population. Ces résultats dressent ainsi le profil d'un homme d'âge certain, issu de milieu favorisé et très diplômé. Derrière ce portrait-robot se cachent quelques mutations qui méritent d'être soulignées. D'abord, la forte masculinisation de ces métiers s'accompagne d'une forme de rattrapage de la part des femmes (39% à 43%) qui marque une féminisation à l'œuvre de ces métiers. Si le secteur du spectacle s'inscrit bel et bien dans cette tendance, il compte un retard initial plus marqué qu'ailleurs (de 29% à 33%). En outre, l'accès des femmes à ces professions s'effectue plus souvent sur des emplois intermédiaires (administration, médiation, communication, secrétariat général...) que des postes de directions, encore largement occupés par des hommes⁶. Le secteur festivalier est-il exemplaire de ce point de vue ou s'inscrit-il au contraire

⁵ GOUYON, M., et PATUREAU, F., 2014, « Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles (1991-2011) », *Culture chiffres*, vol. 6, no. 6, pp. 1-24.

⁶ BUSCATTO M., *Sociologies du genre*. Armand Colin, « Cursus », 2019,

dans une forme de conservatisme ? L'autre tendance concerne l'écart entre les générations. Si la part des moins de 40 ans a chuté entre 1991 et 2011, passant de 56% à 47%, la baisse est encore plus forte dans les métiers du spectacle (de 70% à 52%). Le vieillissement de cette population interpelle. La croissance des effectifs de ces professions – en lien avec le développement de formations spécialisées préparant à leur exercice – a participé au rajeunissement de cette population (47 % ont moins de 40 ans, contre 44 % des actifs en moyenne). Pour autant, tout en demeurant plus jeunes que la moyenne des actifs, ces professions ont également suivi le même mouvement de vieillissement que celui la population active. Toutes les professions culturelles sont concernées, y compris celles ont connu la plus forte croissance, comme les métiers du spectacle où la part des jeunes enregistre un recul de grande ampleur (passant de 70% en 1991 à 52% en 2011). Comme le rappellent Marie Gouyon et Frédérique Patureau, « cette tendance au vieillissement est à rapprocher également d'une autre caractéristique qui distingue cette fois les professions culturelles du reste des actifs : la part importante, et croissante, du nombre de professionnels encore en emploi à des âges avancés »⁷.

Certes, cette spécificité s'explique par la surreprésentation des hauts niveaux de diplôme qui, mécaniquement, entrent plus tardivement sur le marché du travail après de longues études, mais c'est aussi comme le rappelle Laurent Toulemon⁸, une caractéristique du travail indépendant très répandu dans ces métiers de vocation qui repose sur un fort engagement personnel et identitaire. On sait qu'il s'agit également d'une caractéristique forte des métiers des festivals dont l'assimilation du créateur à l'événement entraîne des phénomènes de personnification très forts qui, comme on le verra, jouent sur les difficultés de transmission des événements tout comme la définition du périmètre des postes de direction.

Un milieu privilégié ?

L'autre caractéristique forte de ces métiers tient dans l'origine sociale favorisée de leurs ressortissants. Outre, le fait que les professions culturelles exigent des niveaux de formation élevée, ces métiers font la part belle aux enfants issus des catégories supérieures. Si en 1991, 45% des actifs des

⁷ Idem, p. 7.

⁸ TOULEMON, L., 1998, *Situation professionnelle et comportements familiaux des indépendants*, Paris, INSEE, coll. « Économie et statistique », n° 319-320.

professions culturelles avaient un père cadre (contre 18% de l'ensemble des actifs en emploi), ils sont 49% en 2011 (contre 25% des actifs en emploi). Ce constat est vrai pour l'ensemble des professions culturelles, et quel que soit le niveau de qualification exercée (cadre ou non). Enfin, en lien avec la nature et le niveau des compétences nécessaires à l'exercice des métiers concernés, les professions culturelles se caractérisent également par un niveau de diplôme élevé. Si en 1991, 26% de ces professionnels étaient titulaires, a minima, d'un bac + 3 (contre 9% de l'ensemble des actifs), ils sont 41% en 2011 (contre 19% des actifs). Cette forte expansion est évidemment à rapprocher du développement des métiers de la culture au cours de la période. On peut ici s'interroger sur la spécificité des festivals. Si pour les postes de direction, cette situation peut sembler logique au regard de la forte reproduction qui caractérise aujourd'hui encore l'accès aux niveaux de formation les plus élevées de l'enseignement supérieur, qu'en est-il pour les créateurs d'événement ? Si on peut également penser que la capacité à créer un festival est associée à un niveau d'études et de connaissances élevés, est-elle également liée à une origine sociale favorisée, notamment au regard du faible nombre de formations consacrées à la création ou à la gestion d'événement ?

Enfin, cette réalité ne doit pas en faire oublier une autre : la précarité et la flexibilité de ces emplois. Intermittence, temps partiels, contrats courts, professions libérales... sont monnaies courantes. Entre 1991 et 2011, la part des non-salariés est restée quasiment stable passant de 36% à 33% (contre 15% et 12% pour l'ensemble des actifs), tandis que la part des contrats courts et des temps partiels n'a cessé d'augmenter passant respectivement de 15% à 30% (contre 7% et 13% pour l'ensemble des actifs) et de 21% à 26% (contre 12% et 19%). Ainsi l'expansion de ces professions s'accompagnent d'une forme de précarisation qui, comme le rappelle Pierre Michel Menger, cristallise les enjeux liés à l'incertitude propre aux métiers de création⁹. Compte tenu de la dimension créative de leur activité, les créateurs de festivals sont-ils à rapprocher de cette population ? Sont-ils également confrontés aux défis de l'accomplissement de soi dans l'incertitude chronique qui caractérise la temporalité (et la périodicité) de l'activité festivalière ?

⁹ MENGER, P.M., 2009, Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain, Paris, Le Seuil.

Des professionnels sans professions ?

Pour compléter cette réflexion, on s'intéressera également à la définition même du métier de créateur de festival. La description des professions artistiques et culturelles pose généralement deux problèmes centraux. Le premier consiste à parvenir à rendre compte – sans s'en remettre à des critères exclusivement économiques – les caractéristiques de ces métiers comme un « faisceau de tâches »¹⁰ à la fois cohérentes, socialement organisées, et susceptibles de constituer les éléments d'une division du travail reposant à la fois sur des compétences et sur des vocations (Freidson, op.cit.). Le second problème consiste à décrire le travail autrement que comme une forme d'activité aliénée, c'est-à-dire en restituant aux sujets leur capacité à de donner du sens à ce qu'ils font, et à s'approprier l'activité de leur travail. Dans le cas d'autres métiers, ces problèmes n'ont rien d'évident parce que de nombreuses classifications usuelles appuyées par les statistiques publiques permettent de les documenter, et même de les comparer d'un pays à l'autre sans grande difficulté. En revanche, dans le cas des professions artistiques, la diversité des cadres d'emploi et d'exercice suscite de « grandes différences dans les carrières sur le marché du travail, tout comme dans les définitions sociales du statut de ces professions » (Freidson, op.cit. p. 431). Comment ainsi définir le statut d'un créateur de festival sachant l'hétérogénéité des événements existant, de leur trajectoire, de leur format, de leur économie et plus largement encore de leur domaine artistique ? Comment en outre restituer la part d'implication et d'attachement nécessairement investi dans la création d'un événement qui souvent prend une place centrale dans la vie même de leur démiurge ? On le comprend aisément, le prisme économique de la définition d'une activité rémunératrice rencontre bien vite ses limites pour restituer ces dimensions, de même que la description de l'accomplissement d'une tâche spécialisée ou encore d'un faisceau de compétences. La définition d'un métier est, ici comme ailleurs, l'objet d'une organisation qu'il faut décrire ou pour le dire autrement d'une entreprise humaine organisée visant à accomplir des tâches spécialisées dont on reconnaît la valeur sociale.

Comme le rappelle Freidson, la distinction opérée par Hannah Arendt¹¹ entre « œuvre » (*work*) et « travail » (*labor*) – la première comme activité créative

¹⁰ HUGHES, E.C., 1971, *The Sociological Eye : Selected Papers*, Chicago : Aldine.

¹¹ ARENDT, H., 1983, *Condition de l'homme moderne*, Paris : Calmann-Lévy, coll. *Pocket Agora* (traduit de *The Human Condition*, 1958)

proprement humaine et la seconde comme activité de subsistance – peut s'avérer ici d'un secours précieux. Cette distinction permet d'approcher la dimension vocationnelle du travail créateur. L'idée centrale est que l'exécution du travail de vocation n'obéit pas au besoin de gain matériel. De fait, les motivations qui permettent d'accomplir une activité pour des raisons non économiques (répondre aux besoins des autres, contribuer à la formation d'un capital de connaissances, exercice de l'activité pour elle-même, par passion plus que par intérêt matériel...) sont elles-mêmes souvent au cœur de celles qui animent la démarche des créateurs de festivals (soutenir un secteur artistique, dynamiser un territoire par la culture, etc.). Cette forme de travail engagé peut se retrouver dans le bénévolat par exemple, qui est souvent le premier statut du créateur de festival. Cependant, bien souvent le bénévolat n'implique pas de qualifications très exigeantes et spécialisées qui sont en revanche justement caractéristiques du travail de vocation. Et qui permet d'expliquer les trajectoires de professionnalisation de certains créateurs de festival. C'est sans doute ici que réside un dilemme qu'il nous faudra éclairer dans ce travail : comment concilier l'affection portée à son travail, la volonté de faire passer l'intérêt du collectif avant le sien et le fait même d'avoir à gagner sa vie par cette activité ? Au final, le défi que pose le métier de créateurs de festival, métier sans référentiel, sans normes et dont l'atomisation exclut *a priori* l'existence d'un esprit de corps est-il celui de décrire des professionnels sans profession ?

Cette étude fait le pari que répondre à ces enjeux permettra de rendre compte, d'une autre manière que celle que nous avons déjà documentée, de l'attachement des Français à ces espaces de diffusion culturelle et d'une partie des transformations de leur rapport à la culture.

UNE METHODE QUALITATIVE ET QUANTITATIVE

La recherche CoFEST! s'est appuyée sur une double démarche qualitative et quantitative. Sur le plan qualitatif, 46 entretiens semi-directifs ont été réalisés auprès de créateurs, créatrices, directeurs et directrices de festivals en France hexagonale et en Guadeloupe. Le guide d'entretien était structuré en quatre grandes parties, abordant le profil et la trajectoire de la personne interrogée, le contexte de la création du festival, les changements propres à

l'édition 2022 et les principaux enjeux d'avenir identifiés par les enquêtés¹². Sur le plan quantitatif, nous avons construit un questionnaire constitué lui-aussi de quatre grandes parties : éléments signalétiques concernant le festival, le contexte de sa création et les registres de motivation qui y était alors associés, le profil du répondant et une focale sur l'édition 2022.

L'enquête par questionnaire s'est déroulée en ligne entre février et juin 2023 et a été adressée par courrier électronique aux créateurs, créatrices ou, lorsque cela n'a pas été possible, aux directeurs et directrices de festivals en France métropolitaine et d'Outre-mer¹³. Au total, 1 308 festivals y ont répondu au moins partiellement, soit un taux de réponse de 19,1%¹⁴. Pour garantir la qualité des traitements statistiques, nous avons écarté, parmi ces 1 308 réponses, les réponses partielles sur la partie concernant la création des festivals. Finalement, nous avons constitué un échantillon exploitable de 1 237 répondants. L'échantillon se compose à part presque égale de créateurs et créatrices (n=688, 55,6% de l'échantillon) et de directeurs et de directrices (n=549, 44,4%). Afin d'estimer la représentativité de cet échantillon et ses éventuels biais, il est possible de le comparer d'une part aux 7 283 festivals référencés par l'enquête cartographique menée par le Deps-Doc¹⁵.

Pour cette comparaison, nous retiendrons trois variables renseignées dans les deux bases de données : la discipline dominante, la décennie de création et la saisonnalité des festivals. La comparaison révèle que les écarts entre les deux bases sont très minces bien que statistiquement significatifs (Tableau

¹² Ce volet qualitatif a associé l'agence L'A. de Nouvelle-Aquitaine (Antoine Augeard, Stella Morin et Thomas Vriet). S'il inspire une partie de nos résultats, il n'est pas intégré comme tel à ce document et fera l'objet d'un ouvrage à paraître en 2025.

¹³ Nous avons adressé par mail un lien vers le formulaire électronique aux festivals identifiés par le Deps-Doc au cours de la cartographie des festivals réalisée en 2021. 7 282 festivals y avaient alors été recensés. Parmi ceux-ci, 5 565 avaient fourni une adresse électronique. Lors du premier envoi, nous avons pu relever 335 adresses erronées. Un premier travail a donc consisté à rechercher des adresses valides pour ces 335 festivals ainsi que de renseigner les adresses des 1 717 festivals qui n'en avaient pas fourni lors de l'enquête cartographique. Ce travail de recherche, réalisé manuellement à partir des ressources disponibles en ligne – sites internet, réseaux sociaux, articles de presse – a finalement permis de retrouver 1 364 adresses électroniques. *In fine*, le lien vers l'enquête a été adressé à 6 929 festivals. Parmi eux, 80 nous ont indiqué avoir cessé leur activité. La population de référence à qui a été administré l'enquête comporte donc 6 849 festivals.

¹⁴ Ce taux est acceptable au regard des caractéristiques de l'enquête et de celles de la population cible, ainsi que de sa taille. Voir BARTEL S., K. (2001). E-mail Survey Response Rates: a Review. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 6(2), JCMC621 ; et également WU, M-J., ZHAO, K., FILS-AIME, F. (2022). Response rates of online surveys in published research: A meta-analysis. *Computers in Human Behavior*, 7, 100206.

¹⁵ MILLERY, E., NÉGRIER, E. & COURSIÈRE, S., 2023. Cartographie nationale des festivals : entre l'éphémère et le permanent, une dynamique culturelle territoriale. *Culture études*, 2, 1-32.

1). Les tests du χ^2 montrent qu'en ce qui concerne les disciplines dominantes des festivals, l'échantillon de l'enquête CoFEST! fait état d'une légère surreprésentation des festivals de cinéma et d'audiovisuel (13,6% de l'échantillon, contre 10,1% au sein de la base cartographique) et d'une sous-représentation d'ampleur comparable des festivals de musique (42,6% contre 47,3%). Les écarts constatés sont également minces en matière de saisonnalité des événements, avec une surreprésentation des festivals d'avant-saison (janvier à juin) dans la base CoFEST! (37,5% contre 34,9%) et une sous-représentation (32,8% contre 34,9%) des festivals de saison (21 juin-5 septembre). Enfin, du point de vue de la décennie de création, on note que la proportion d'évènements créés après 2010 est moindre dans la base CoFEST! par rapport à celle de la base cartographique (45,6% contre 48,5%).

Tableau 1. Comparaison des bases de données *Cartographie des festivals* et CoFEST!

		<i>Base cartographique</i>	<i>Base Cofest</i>
Discipline dominante	Arts visuels, arts numériques	5,6	4,4
	Cinéma, audiovisuel	10,1	13,6
	Livre, littérature	13,1	15,1
	Musique	47,3	42,6
	Spectacle vivant	23,9	24,3
	<i>N</i>	<i>6 819</i>	<i>8 55</i>
Saisonnalité	Avant saison	34,9	37,5
	Saison	37,7	32,8
	Après saison	27,4	29,7
	<i>N</i>	<i>7 217</i>	<i>1 167</i>
Décennie de création	Avant 1980	3,1	3,3
	De 1980 à 1989	6,3	6,8
	De 1990 à 1999	14,1	15,5
	De 2000 à 2009	28	28,8
	Après 2010	48,5	45,6
	<i>N</i>	<i>6 912</i>	<i>9 46</i>

Note : Pour la discipline dominante, la catégorie « pluridisciplinaire » a été écartée afin d'assurer la comparabilité des échantillons.

Si, en toute rigueur, ces écarts doivent être signalés, il semble tout de même que les structures des deux bases de données sont très proches ce qui autorise à affirmer que l'échantillon empirique constitué lors de l'enquête

CoFEST! offre une représentation sociologique fiable du fait festivalier en France en 2023¹⁶.

Ces deux sources (quantitative et qualitative) de données, ont été soumises à la discussion au sein d'un comité de pilotage formé d'une diversité remarquable de spécialistes de la question festivalière¹⁷, que nous remercions ici pour la qualité de leur participation aux échanges lors des cinq sessions de ce comité.

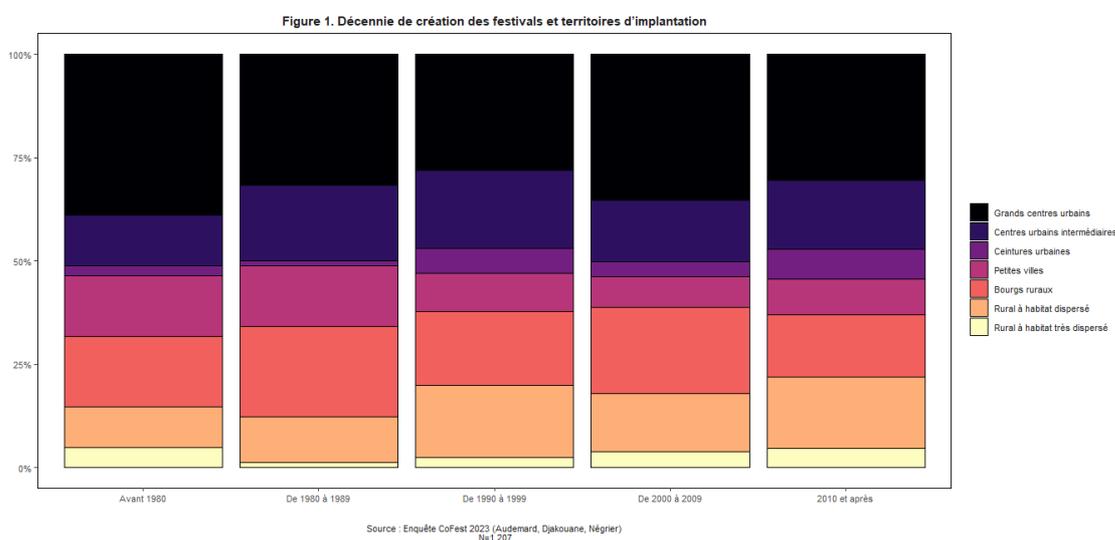
Dans ce document, trois domaines suivants sont successivement examinés. Tout d'abord, les dynamiques de création nous permettront d'envisager les mouvements de création de festivals selon la décennie, les disciplines et les territoires. Nous y aborderons les registres de motivation, ainsi que la composition des équipes qui ont présidé à la création de festivals. Ensuite, nous traiterons de la sociologie des créateurs et directeurs (ceux qui ont succédé aux créateurs), leurs identités sociale, culturelle, professionnelle, ainsi que les trajectoires qui ont été les leurs au cours du développement des événements. Enfin, nous nous intéresserons aux transformations et nouveaux enjeux qu'ils affrontent aujourd'hui, en abordant la question des transmissions, des incertitudes qui affectent leur vision de l'avenir, ainsi que des changements auxquels les festivals ont procédé en lien avec l'épidémie de COVID, d'une part, ainsi qu'avec la prise en compte des enjeux de transition.

¹⁶ Nous pourrions ajouter qu'une comparaison des régions d'implantation des festivals interrogés au cours de CoFEST! avec celles des festivals recensés au cours de la cartographie réalisée par le Deps-Doc fait elle aussi état de différences mineures

¹⁷ Placé sous la coordination d'Edwige Millery et Amandine Schreiber, du DEPS-Doc, ministère de la Culture, le comité était composé de : Alexandra Bobes et Maria-Carmela Mini, pour France Festivals ; Véronique Evano et Lucie Elgoyhen, pour la Direction Générale à la Création Artistique du ministère de la Culture ; Séverine Morin et Maxime Gaudais pour le Centre National de la Musique ; Dominique Bax et Antoine Leclerc, pour le Carrefour des Festivals ; Céline Fuchs, pour la Fédéchanson ; Yvan Godard, pour Occitanie en Scène, Thomas Vriet pour l'agence L'A. de Nouvelle-Aquitaine ; Marilyne Lair pour le Collectif des Festivals ; Aude Hellio, pour le Printemps de Bourges ; Bénédicte Dumeige, consultante ; David Irle, consultant.

PARTIE 1. LES DYNAMIQUES DE CREATION DES FESTIVALS

L'enquête CoFEST! permet tout d'abord de confirmer quelques tendances générales propres à ces dynamiques de création festivalière. Deux d'entre elles demandent à être soulignées. La première concerne le lien entre la décennie de création et le territoire d'implantation (Figure 1). Pour renseigner ce lien, nous avons pu localiser les festivals à l'échelle de la commune et déterminer les caractéristiques démographiques de leur territoire d'implantation en utilisant la grille de densité communale, en sept niveaux, produite par l'Insee.

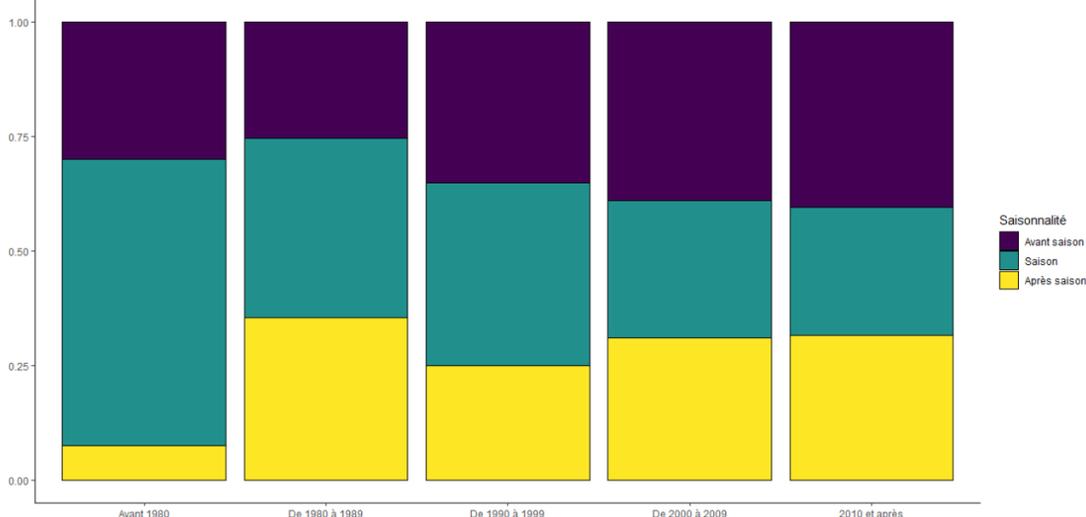


Le croisement de ces deux variables montre que l'équilibre entre festivals issus du monde urbain et festivals issus du monde rural est stable dans le temps. Parmi les festivals créés avant 1980, 53,7% appartiennent au monde urbain. Cette même proportion est de 54,4% parmi les festivals créés après 2009. En revanche, le poids relatif de chaque catégorie de commune au sein de ces deux ensembles varie selon la décennie de création. Au sein du monde urbain, la part des festivals issus des grands centres a diminué entre les décennies antérieures à 1980 et celles postérieures à 2009 tandis que celles des festivals issus des centres intermédiaires et des ceintures urbaines ont fortement augmenté. Au sein du monde rural, les parts de festivals issus des bourgs ruraux et de l'habitat rural très dispersé sont restés stables. En revanche, la part des festivals issus des petites villes a fortement diminuée tandis que celle des communes rurales à habitat dispersé augmentait plus fortement encore.

Tout en restant prudents quant aux conclusions générales que nous pourrions tirer de cette analyse¹⁸, nous pouvons dire qu'elle suggère que les dynamiques de création des festivals suivent en grande partie celles propres aux transformations démographiques du territoire français.

Le second résultat concerne le lien entre décennie de création et saisonnalité des événements (Figure 2). Sur ce point, l'enquête CoFEST! vient confirmer un fait déjà bien établi¹⁹, celui de la désaisonnalisation des festivals.

Figure 2. Saisonnalité des événements selon la décennie de création



LES EQUIPES MOBILISEES

De façon plus spécifique, l'enquête permet d'éclairer un premier aspect des dynamiques de création, celui de la composition des équipes à l'origine des festivals. Un premier constat permet de remettre en question une idée intuitive qui pourrait naître à propos de la création des festivals, celle du créateur solitaire. En moyenne, les équipes de création des festivals interrogés comportaient 7 personnes. Les festivals créés par une personne seule constituent une exception puisqu'ils ne représentent que 4,7% de l'échantillon.

¹⁸ Nous n'avons en effet interrogé que les festivals encore en activité aujourd'hui. Afin de tirer des conclusions plus solides quant à l'évolution du phénomène festivalier au fil des décennies, il faudrait inclure dans l'analyse les festivals qui ont aujourd'hui disparu.

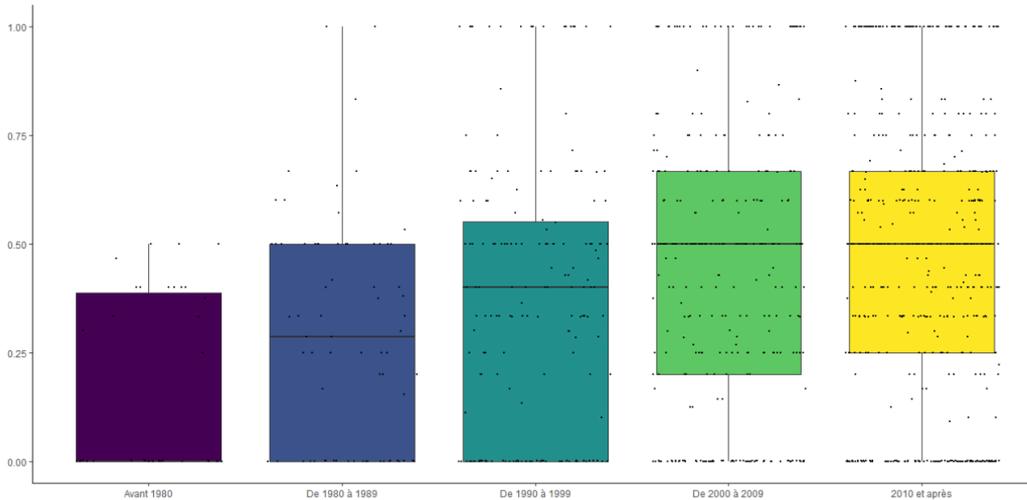
¹⁹ MILLERY, E., NEGRIER, E. & COURSIERE, S., 2023, op.cit. ; DJAKOUANE, A., NÉGRIER, E., 2021, op.cit.

Nos données suggèrent que la taille des équipes de création varie essentiellement selon deux critères. Le premier est le territoire d'implantation. D'une manière générale, les équipes de création sont plus nombreuses en milieu rural (10 personnes en moyenne contre 5 en milieu urbain). Il est intéressant de constater que la taille des équipes de création est surtout significativement plus grande dans les bourgs ruraux (14 personnes en moyenne). Le second critère est celui de la discipline dominante et permet de distinguer les festivals de spectacle vivant des autres. Chez les premiers, la taille moyenne des équipes de création est de 11 personnes.

Au-delà de la taille des équipes de création, l'enquête permet d'en saisir les caractéristiques principales selon trois variables : la part des femmes, les liens entre leurs membres et le profil professionnel de ces membres. En moyenne, les femmes représentent 41% des équipes de création. Ce chiffre doit être mis en relation avec les chiffres observés dans le milieu de la culture et de la communication d'une part²⁰ (ministère de la Culture, 2023) et, d'autre part, à nos chiffres spécifiques aux créateurs et directeurs de festivals. Parmi ceux-ci, 38,4% sont des femmes. Ce pourcentage est de 31,6% parmi les créateurs et de 47% parmi les directeurs. Ce différentiel important suggère un mouvement de féminisation des festivals qui se confirme lorsque l'on calcule l'évolution de proportion de femmes créatrices en fonction des décennies de création (celle-ci est de 41% pour les festivals créés après 2009) mais aussi celle de la proportion de femmes parmi les équipes de création (Figure 3).

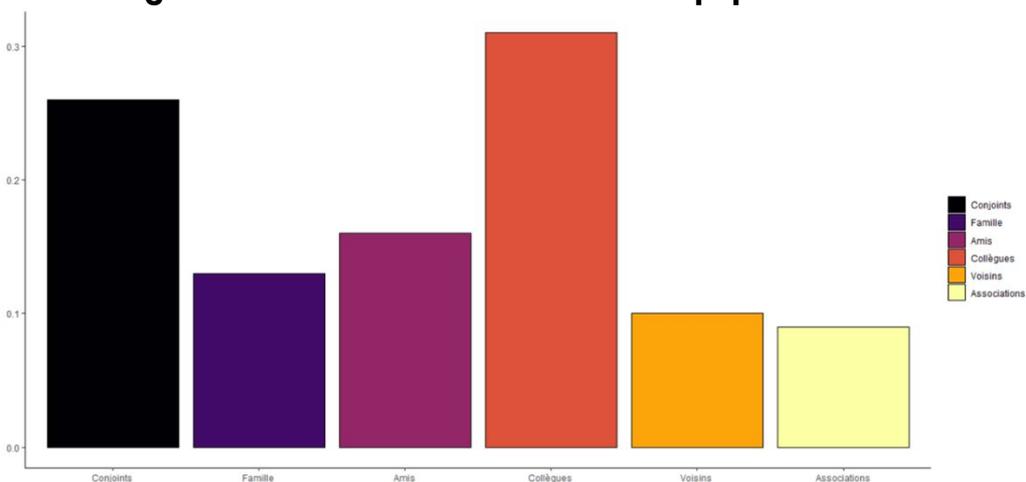
²⁰ Ministère de la Culture, 2023, *Observatoire 2023 de l'égalité entre femmes et hommes dans la Culture et la Communication*, Deps-Doc, 74 p.

Figure 3. Part des femmes dans les équipes de création selon la décennie de création



La part des femmes parmi ces équipes de création est également liée aux disciplines artistiques et aux logiques de structuration des secteurs qui leur sont associés. Ainsi, cette part est supérieure à la moyenne de l'échantillon pour les festivals de livre et littérature (44%) et de spectacle vivant (46%) et, à l'inverse, inférieure à la moyenne pour les festivals de musiques actuelles (35%) et de musiques classiques et Jazz (38%). L'analyse des liens qui unissent les membres des équipes créatrices de festival prend à rebours une thèse bien connue de la sociologie des réseaux personnels²¹ et met en évidence « la force des liens forts » (Figure 4).

Figure 4. Les liens des membres des équipes de création



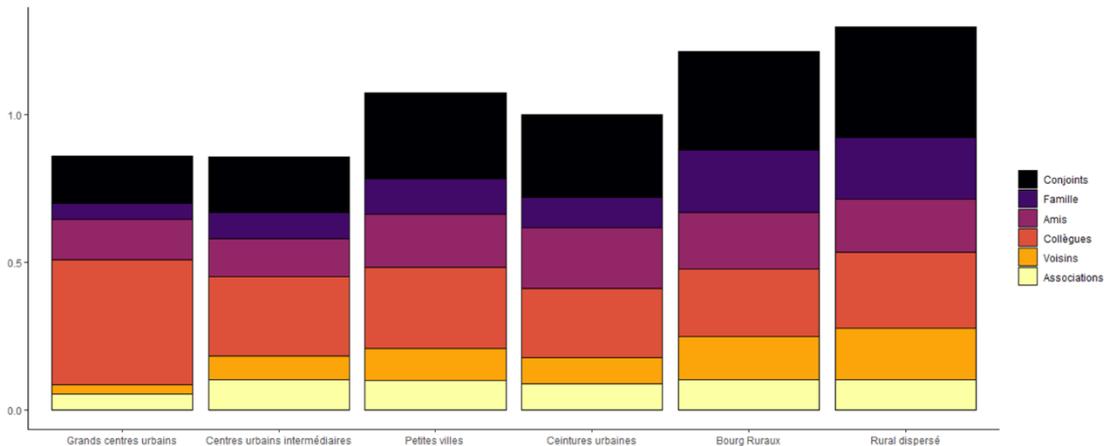
²¹ GRANOVETTER, M. (1973). The Strength of Weak Ties. *American Journal of Sociology*, 78(6), 1360–1380.

Il apparaît ainsi que ces membres sont, pour plus d'un tiers d'entre eux (38,3%) unis par des liens familiaux. Un quart (25,6%) sont des conjoints. Si l'on ajoute à cela les liens amicaux (16,1%), nous pouvons dire que, a minima²², plus de la moitié des personnes impliquées dans la création d'un festival sont, en moyenne, liées par des liens forts. Au-delà des liens familiaux et amicaux, les collègues de travail constituent la deuxième catégorie la mieux représentées et concerne près d'un tiers des équipes de création (30,6%). Viennent ensuite les voisins (9,9%) et les collègues d'association (8,2%).

La nature de ces liens varie significativement selon un critère, l'implantation territoriale du festival (Figure 5). La figure ci-dessous montre que la part des liens professionnels dans les équipes de création a tendance à diminuer à mesure que les communes d'implantation se rapprochent de la ruralité. Ainsi, pour les festivals situés dans les communes des grands centres urbains, cette part est de 42% alors qu'elle n'est plus que de 25,6% pour ceux des communes rurales à habitat dispersé ou très dispersé. Inversement, la proportion des liens familiaux augmente plus on se rapproche des milieux ruraux. Elle est ainsi de 58,3% pour les festivals implantés dans les communes les plus rurales mais de 21,5% seulement pour ceux des communes les plus urbaines. On remarque également que la part des relations de voisinage est aussi plus élevée dans les équipes des festivals issus des communes rurales par rapport à ceux issus des communes urbaines. L'écart sur ce point est encore plus marqué (17,4% contre 3,3%).

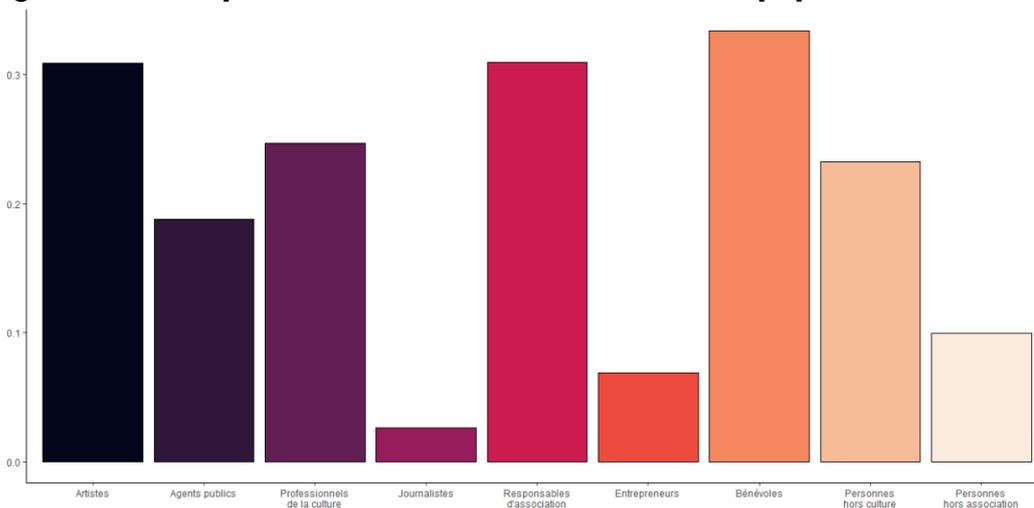
²² Dans la théorie des réseaux personnels, les liens forts se distinguent des liens faibles notamment par une fréquence élevée des contacts et une forte intensité émotionnelle des relations. C'est pourquoi l'on assimile généralement les liens forts aux relations familiales et amicales. Cependant, rien n'interdit d'autres types de relation, comme les relations professionnelles ou de voisinages, de tomber objectivement sous le rapport des liens forts. Ainsi, parce que nous n'avons pas interrogés les créateurs et directeurs de festival sur le degré d'intensité de leurs relations avec les membres des équipes de création, nous pouvons simplement affirmer que la part de liens forts parmi elles correspond a minima à la part de liens familiaux et amicaux. Mais celle-ci pourrait être plus élevée encore si nous avions tenu compte de l'intensité des relations entre les membres des équipes par ailleurs voisins, collègues de travail ou d'association.

Figure 5. Les liens des membres des équipes de création selon la commune d'implantation



Notre enquête fait apparaître trois profils professionnels parmi les équipes de création (Figure 6). Le plus important en nombre est celui des responsables associatifs et des bénévoles qui caractérisent à eux seuls près des deux tiers des équipes (65,3%). Viennent ensuite les artistes et des professionnels de la culture (55,6%) et les agents publics (21,7%). Il est à noter que, au sein de ces équipes une part non négligeable d'individus est issu d'un secteur extérieur à la culture (23,3%).

Figure 6. Profils professionnels des membres des équipes de création



Deux critères semblent pertinents pour comprendre les variations de ces profils d'un festival à l'autre. Le premier fait écho aux remarques précédentes et montre une plus faible professionnalisation des équipes des festivals implantés en milieu rural. Le croisement de la variable de profil des équipes avec la typologie des communes d'implantation montre ainsi que les

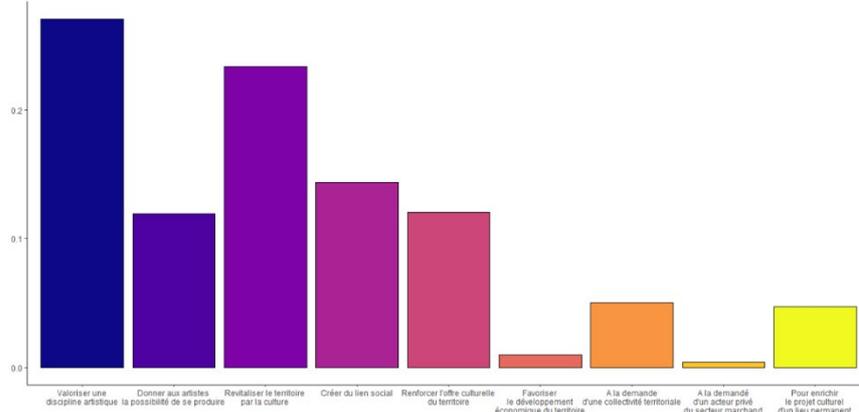
professionnels de la culture représentent plus d'un tiers des équipes (36,8%) des festivals issus des grands centres urbains tandis qu'ils représentent environ 20% des équipes des festivals implantés dans les autres catégories de communes. À l'inverse, pour les festivals implantés dans les bourgs ruraux et le rural à habitat dispersé ou très dispersé, un tiers des équipes sont des bénévoles et un tiers également n'ont pas de lien avec le secteur culturel.

Le second critère est celui de la discipline artistique et traduit là encore des logiques de structuration propres à chaque secteur. Les agents publics ont ainsi un poids significativement élevé au sein des équipes des festivals du livre (30,6%) tout comme les professionnels de la culture pour les festivals de cinéma (35,2%).

ENTRE MOTIVATIONS ARTISTIQUES ET TERRITORIALES

L'enquête permet de renseigner les registres de motivation associés à la création des festivals. Nous avons pour cela proposé neuf registres aux personnes interrogées : la valorisation d'une discipline artistique, donner aux artistes la possibilité de se produire, faire rayonner un territoire par la culture, créer du lien social sur un territoire, renforcer l'offre culturelle d'un territoire, favoriser le développement économique d'un territoire, répondre à la demande d'une collectivité publique, répondre à la demande d'un acteur privé du secteur marchand ou encore enrichir le projet d'un lieu culturel permanent. Nous avons ensuite proposé aux répondants de classer de 1 à 9 ces registres de motivation par ordre d'importance. La figure suivante (Figure 7) permet de visualiser les registres les plus souvent cités comme principale motivation associée à la création d'un festival.

Figure 7. Les registres de motivation associés à la création des festivals



Cette première figure permet de faire une première distinction entre les cinq registres de motivation les plus régulièrement cités et les quatre autres, mobilisés de manière plus marginale. Les personnes interrogées mettent ainsi en avant des motifs d'ordre artistiques – valoriser une discipline artistique (citée comme première motivation par 27% de l'échantillon), donner aux artistes la possibilité de se produire (12 %) – ou en référence avec leur territoire d'implantation – faire rayonner le territoire par la culture (23 %), créer du lien social sur le territoire (14 %), renforcer l'offre culturelle sur le territoire (12 %). À l'inverse, les motivations d'ordre économique – favoriser le développement économique du territoire (1 %) – celles liées au développement d'un lieu préexistant – enrichir l'offre culturelle d'un lieu permanent (5 %) – ou encore celles liées à des injonctions provenant d'acteurs publics – à la demande d'une collectivité locale (5 %) – et, plus encore, provenant d'acteurs privés – à la demande d'un acteur privé du secteur marchand (0,4 %) – sont rarement mises en avant.

Le principal critère de variation de ces registres de motivation semble être, une fois encore, le territoire d'implantation. Premièrement, on constate que les motivations d'ordre artistique sont plus régulièrement mobilisées par les festivals qui émergent en milieu urbain. La valorisation d'une discipline artistique est citée comme première source de motivation par 34 % des festivals issus des grands centres urbains, là où seulement 20% des festivals issus des petites villes ou 15 % des festivals issus des territoires ruraux à habitat très dispersé en font de même.

Cette logique de spécialisation semble moins prononcée plus l'on se déplace vers les espaces ruraux. Le deuxième résultat de notre analyse montre ainsi que 23 % des créateurs ou directeurs de festival dans les espaces ruraux à habitat très dispersé citent la volonté de créer du lien social comme principale motivation associée à la création de leur événement. La mobilisation de ce registre de justification est plus fréquente au sein des deux dernières catégories de densité communale qu'au sein des cinq autres. Enfin, la volonté de faire rayonner le territoire est plus souvent mise en avant dans les espaces les moins densément peuplés (31 % des festivals issus des bourgs ruraux la citent comme principale motivation) par opposition aux grands centres urbains (11 %). Tout se passe comme si cet objectif de rayonnement par la culture, longtemps poursuivi par les grandes

métropoles françaises²³, s'était déplacé au sein d'espaces à la fois invisibilisés par les dynamiques de métropolisation mais aussi de plus en plus prisés des populations urbaines²⁴.

Il y a deux façons d'expliquer ces résultats. La première consiste à souligner l'importance des différences de structuration culturelles et institutionnelles d'un territoire à l'autre. On peut ainsi interpréter ce résultat comme la conséquence de la structure de l'offre culturelle en milieu urbain. Dans celui-ci, où l'offre culturelle est plus dense qu'en milieu rural, la nécessité de défendre un projet artistique s'imposerait comme un critère majeur au moment de créer son évènement. On peut également faire référence aux spécificités des institutions culturelles urbaines. Celles-ci tiennent à la division du travail social et culturel dans les grands centres urbains. Les institutions culturelles, et parmi elles les festivals, y sont caractérisées par une double spécialisation : artistique tout d'abord, qui tient à la forte densité de l'offre et de la demande ; sociale ensuite, tournée plus exclusivement qu'ailleurs vers la production de biens culturels en raison de la présence d'autres institutions tournées quant à elles vers d'autres aspects de la vie sociale. Au contraire, dans un monde rural à la fois marqué par l'intensité des relations sociales et des phénomènes de restructuration tels que le déclin ou le renouvellement démographique²⁵, les festivals pourraient endosser cette fonction sociale, d'autant plus que les lieux capables de remplir cette fonction se raréfient.

²³ NEGRIER E., TEILLET P., 2019, *Les projets culturels de territoire*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, UGA éditions.

²⁴ PHILLIPS, M., 2004, « Other Geographies of Gentrification ». *Progress in Human Geography*, 28(1), 5–30.

²⁵ LE BRAS, H., TODD, E., 2013, *Le mystère Français*, Paris : Seuil

Tableau 2. L'effet du territoire et de la présence de professionnels de la culture au sein des équipes sur la valorisation d'une discipline artistique comme principale motivation

Milieux urbains (grands centres, centres intermédiaires et ceintures urbaines)	
Présence de professionnels de la culture parmi les équipes (n=79)	64,2%
Absence de professionnels de la culture parmi les équipes (n=119)	51,5%
Milieux ruraux (petites villes, bourg ruraux, rural à habitat dispersé ou très dispersé)	
Présence de professionnels de la culture parmi les équipes (n=19)	34,6%
Absence de professionnels de la culture parmi les équipes (n=69)	27,5%

Mais un second type d'explication consisterait à souligner le rôle des caractéristiques des équipes de création, dont on a pu constater les écarts d'un territoire à l'autre. Ainsi, la mise en avant de motivations extra-culturelles par les festivals des milieux ruraux peut s'interpréter comme la conséquence de la moindre professionnalisation des équipes de création et du fait qu'elles sont moins issues qu'ailleurs du secteur culturel. On observe en effet que la composition des équipes constitue un autre critère qui permet d'expliquer la mise en avant de tel ou tel registre de motivation. Par exemple, lorsque l'on compte au sein des équipes la présence d'au moins un professionnel de la culture, la valorisation d'une discipline culturelle devient la motivation principale dans 55% des cas. Il est difficile à ce stade de distinguer ce qui relève du profil des équipes de ce qui relève du contexte territorial. Si nous continuons avec cet exemple de la présence de professionnels de la culture au sein des équipes, il semblerait la réponse à cette question réside dans l'interaction des deux variables (Tableau 2).

En milieu urbain, la valorisation est citée comme motivation première plus fréquemment que la moyenne, même en l'absence de professionnels de la culture au sein des équipes, bien que la présence de ce type de profil augmente significativement la fréquence de la mise en avant de ce registre de motivation. En milieu rural, ce même registre est cité comme principale motivation à une fréquence qui correspond à la moyenne de l'échantillon en l'absence de professionnels de la culture au sein des équipes de création. Lorsque ce type de profil est présent, le registre est cité bien plus fréquemment, bien qu'à des taux éloignés de ceux observés pour les milieux urbains.

Ainsi, la mise en avant de motivations extra-culturelles par les festivals des milieux ruraux peut s'interpréter comme la conséquence de la moindre professionnalisation des équipes de création et du fait qu'elles sont moins issues qu'ailleurs du secteur culturel.

PARTIE 2. SOCIOLOGIE DES CREATEURS ET DES DIRECTEURS DE FESTIVALS

Cette deuxième partie s'intéresse à la sociologie des créateurs et des directeurs de festivals. Elle s'organise en trois temps. D'abord, nous précisons la sociologie des créateurs de festivals, leur origine sociale, leurs motivations, leur trajectoire professionnelle, l'évolution de leur statut. Ensuite, nous verrons comment cette sociologie change en fonction du territoire d'implantation du festival, de son domaine artistique et de son ancienneté. Enfin, nous aborderons la sociologie des actuels directeurs de festivals qui ne sont pas créateurs de festivals.

TEMPS 1 – SOCIOLOGIE DES CREATEURS

Créateur de festival : une profession culturelle comme les autres ?

Nos résultats dressent le portrait d'un homme (56%), d'une cinquantaine d'année (55 ans en moyenne), très diplômés (77% ont fait des études supérieures) et rattachés à la catégorie socioprofessionnelle des cadres et des professions intellectuelles supérieures (36%) ou à celle des professions artistiques (35%). Plus de la moitié d'entre eux habitent sur le territoire d'implantation du festival. À travers ce profil, on retrouve les principales caractéristiques distinctives des professions culturelles que nous rappelions en introduction. La surreprésentation des hommes et des catégories supérieures ; un niveau de formation en accord avec le degré de compétences nécessaires à l'accomplissement de leurs tâches ; et enfin, une tendance au vieillissement liée au maintien dans l'emploi au-delà des limites d'âges légaux qui marque, par ailleurs, l'attachement et la personification des fonctions en question.

Tableau 1. Caractéristiques sociologiques des créateurs de festival

Caractéristiques sociologiques	CoFEST!	Professions culturelles	Actifs en emploi
Hommes	63	57	52
Moins de 40 ans	15	47	44
40-49 ans	21		
50-59 ans	27		
60-69 ans	23		
70 ans et plus	14		
Bac+3 ou plus	67	41	19
Cadres, prof. intel. sup.	36		
Professions des arts, du spectacle, de l'information	38		
Employés, ouvriers	7		
Père Cadre ou Profession culturelle	33	49	25
Résident dans la région où a lieu le festival	92		
Résident dans la commune du festival	55		

Les créateurs de festivals sont, de ce point de vue, bien dans la norme de l'environnement professionnel dans lequel ils se situent, et ne font pas exception à la règle. La seule différence notable concerne leur origine sociale. Tandis que les professions culturelles font état d'une certaine endogamie (45% sont issues de parents cadres), les créateurs de festivals apparaissent d'origine sociale plus moyenne (43%), voire modeste pour un quart d'entre eux (24%). La création d'un festival marque dans leur parcours individuel l'accès à une position sociale élevée à laquelle leur origine sociale ne les avait pas prédisposés.

Créer un festival, une étape décisive du parcours professionnel

Cette mobilité sociale ascendante ne signifie pas pour autant une transformation radicale des conditions de travail par l'activité de création d'un festival, mais bien par la poursuite d'études qualifiantes, et l'accès le cas échéant, avant la création du festival, à des postes hautement qualifiés. On le voit très clairement dans la comparaison entre le statut du créateur au moment de la création et son statut actuel. Cela ne présage en rien toutefois, de la trajectoire professionnelle des créateurs. En effet, dans 59% des cas, la création d'un festival vient prolonger une activité professionnelle préexistante.

Tableau 2. Création de festival et lien avec l'activité antérieure

Lien avec l'activité antérieure	%
Prolongement d'une activité professionnelle exercée par ailleurs	59
Aucun lien avec une activité professionnelle exercée par ailleurs	35
Reconversion professionnelle	6

L'hypothèse d'une reconversion professionnelle volontaire est absente de nos résultats (6%). Ceci n'enlève rien au fait que beaucoup de créateurs de festivals vont, en créant un événement, créer leur propre emploi. Pour une large majorité d'entre eux, cette démarche de création n'apparaît pas totalement hors sol. Elle s'appuie sur une connaissance préalable du milieu culturel comme le montre la part non négligeable d'artistes créateurs de festivals (41%). Toutefois, nos données n'excluent pas l'hypothèse de créateurs totalement extérieurs au monde puisque près d'un tiers d'entre eux sont dans cette situation. En effet, beaucoup de créateurs n'avaient pas envisagé initialement la création d'un festival comme un futur emploi possible. Beaucoup l'ont fait, comme on va le voir, pour des motivations principalement artistiques, sans forcément imaginer qu'ils allaient créer leur métier. On a donc ici deux trajectoires de la création de festival qui s'affrontent. La première, stratégique, vise à faire du festival un tremplin pour sa carrière, une étape décisive dans son parcours de créateur ou d'acteur culturel. La seconde, plus opportuniste, s'inscrit dans une volonté marquée par des intérêts propres aux questions culturelles mais, extérieurs à la question du travail ; elle produit ainsi des effets sur les trajectoires, non initialement prévus.

Tableau 3. Évolution du statut professionnel

Statut professionnel	Au moment de la création	Actuelle
Classes populaires (employés, ouvriers, agriculteurs)	8	7
Classes moyennes (prof. intermédiaires, techniciens, instituteurs...)	22	19
Cadres, professeurs, scientifiques, ingénieurs, libéraux	29	36
Professions des arts, du spectacle, de l'information	41	38

De fait, la création d'un festival s'effectue rarement au début de la trajectoire professionnelle (seuls 6 répondants sur 690 ont déclaré avoir créé un festival à la sortie de leurs études). C'est une activité qui arrive en moyenne à 42 ans, soit environ une quinzaine après la fin des études, sachant qu'il s'agit d'une population très majoritairement diplômée du supérieur. Compte tenu

de leur âge actuel, on sait désormais que la grande partie des directeurs de festival de l'échantillon occupent leur poste depuis 13 ans en moyenne.

Un festival, des festivals ?

Une dernière curiosité animait nos questionnements. Est-ce qu'il fallait avoir créé d'autres festivals, avant d'en créer un ? Est qu'après avoir créé un festival, on pouvait en créer d'autres ? Est-ce qu'il fallait avoir une expérience de bénévole dans un festival ? Aux deux premières questions, il faut répondre plutôt par la négative. Certes, il existe des trajectoires de créateurs de festivals qui développent un art de faire, une expérience et plus certainement une méthode de travail qui les plus aptes à reproduire dans des circonstances et des territoires différents, le même dispositif. La formule festival apparaît de ce point de vue très plastique, et le nombre de festivals présents sur le territoire montre bien sa facilité de mise en œuvre. En revanche, le fait d'avoir été bénévole dans un festival avant de créer le sien apparaît comme une pratique largement plus répandue sans toutefois être majoritaire. On comprend ici la nécessité d'aller voir comment fonctionne un festival de l'intérieur afin d'en tirer des leçons.

Tableau 4. Activité avant/après la création de festival

Autres activités	%
Bénévole dans un autre festival avant de créer le festival actuel	41
Création d'autres festivals avant de créer le festival actuel	27
Création d'autres festivals après la création du festival actuel	23

Cette démarche est plus souvent pratiquée par les hommes (70% contre 64%) et les jeunes (47% contre 36%) sans autres spécificités sociologiques. C'est une démarche qu'adoptent plus volontiers les créateurs de festivals récents (50% des festivals créés depuis 2015) sans distinction de disciplines. Une des explications possibles de ce phénomène réside probablement dans la croissance démographique des festivals qui permet facilement aux futurs les créateurs de tenter l'expérience. En revanche, rien ne dit si cette expérience s'effectue une fois que la création d'un festival est envisagée ou si elle déclenche l'envie de créer un festival.

TEMPS 2 – VARIATIONS

Des profils sociologiques différents selon les territoires

L'analyse territoriale montre que les trajectoires professionnelles des créateurs sont quelque peu différentes d'un territoire à l'autre. En effet, c'est assez logiquement que les « Grands centres urbains » voient le plus grand nombre d'individus dont la création de festivals s'inscrit dans le prolongement d'une activité professionnelle, tandis que les territoires moins densément peuplés – et moins dotés en structures culturelles – occasionnent davantage, non pas un projet de reconversion, mais le développement fortuit d'une activité professionnelle très éloignée du métier d'origine. Les territoires d'habitat rural « dispersé » et « très dispersé » marquent une autre dimension des logiques de création, par la recherche d'un espace propice pour organiser un festival qui fait appel à des connaissances, des compétences et des réseaux susceptibles d'assurer la réussite d'une telle entreprise. En conséquence, cette logique d'aménagement s'inscrit davantage dans un prolongement de l'activité professionnelle existante.

Tableau 5. Trajectoires professionnelles et territoire

Territoire d'implantation du festival	Prolongement	Reconversion	Aucun lien
1 - Grands centres urbains	69	5	24
2 - Centres urbains intermédiaires	63	11	30
3 - Petites villes	50	0	49
4 - Ceintures urbaines	52	4	41
5 - Bourgs ruraux	51	5	51
6 - Rural à habitat dispersé	54	6	33
7 - Rural à habitat très dispersé	50	7	34
Moyenne	59	6	35

Ces différences territoriales s'expriment à travers une série de variables qui nuancent le profil sociologique global des créateurs de festivals. Les « Grands centres urbains » font la part belle aux jeunes cadres, diplômés, issus de milieux favorisés, tandis les « Centres urbains intermédiaires » et les « Ceintures urbaines » laissent plus de places aux femmes davantage issues de classes moyennes et populaires. La sociologie des créateurs implantés dans des « habitats ruraux » illustrent la logique précédemment décrite et se

distinguent par une moyenne d'âge plus élevée. C'est souvent sur ces territoires que les professionnels viennent finir leur carrière mais c'est aussi sur ces territoires que les logiques de transmission de festivals sont les plus complexes comme on le verra plus loin.

L'empreinte territoriale joue donc un rôle certain dans la sociologie des créateurs de festival mais sans toutefois produire des profils radicalement différents de la moyenne. C'est en revanche bien la configuration territoriale de l'implantation d'un festival qui permet de comprendre les trajectoires de ceux qui décident d'y créer un festival. Le choix d'un territoire, même s'il n'est pas nécessairement inscrit dans une démarche consciente, repose sur des compétences particulières qui fait qu'on ne crée pas un festival dans un lieu choisi au hasard.

Tableau 6. Sociologie des créateurs et territoire

Territoire d'implantation du festival	Part des femmes	Moins de 50 ans	60 ans et plus	Études sup.	Classes sup.	Père Non Cadre	Age création	Durée en poste
1 - Grands centres urbains	37	47	25	86	78	59	40 ans	12 ans
2 - Centres urbains intermédiaires	44	42	36	80	75	77	43 ans	14 ans
3 - Petites villes	31	41	40	83	77	85	45 ans	13 ans
4 - Ceintures urbaines	47	48	22	77	73	70	41 ans	12 ans
5 - Bourgs ruraux	28	40	36	70	67	77	40 ans	14 ans
6 - Rural à habitat dispersé	40	39	39	77	80	55	44 ans	12 ans
7 - Rural à habitat très dispersé	34	45	30	71	60	68	40 ans	12 ans
Moyenne	37	43	32	79	75	67	42 ans	13 ans

Une dernière manière d'illustrer cette question consiste à observer l'évolution des motivations des créateurs de festivals suivant le territoire d'implantation du festival. Dès lors qu'on sort des « Grands centres urbains », la motivation uniquement artistique s'agrège à d'autres priorités : la revitalisation du territoire pour les « Petites villes » et les espaces ruraux, le lien social pour les territoires « très dispersés » ou encore le renfort de l'offre culturelle pour les « Ceinture urbaines ». Sans nécessairement expliquer la sociologie des acteurs, ces éléments permettent de comprendre qu'à mesure qu'on s'éloigne des « Grands centres urbains », la création d'un festival repose sur une série de compétences et une connaissance nécessaire du territoire en question.

Tableau 7. Motivation première et territoire

Motivation première	Grands centres urbains	Centres urbains intermédiaires	Petites villes	Ceintures urbaines	Bourgs ruraux	Rural dispersé	Rural très dispersé	Moyenne
Valoriser une discipline artistique	44	28	23	21	17	18	10	28
Donner aux artistes la possibilité de se produire	13	13	11	18	14	13	14	13
Revitaliser le territoire par la culture	11	18	34	14	35	33	28	23
Créer du lien social	13	19	11	11	15	18	34	16
Renforcer l'offre culturelle du territoire	9	10	7	29	13	13	10	11
A la demande d'une collectivité territoriale	3	7	5	0	3	3	0	3
Pour enrichir le projet culture d'un lieu permanent	7	4	9	7	2	3	3	5

Des domaines artistiques plus ouverts que d'autres

Comme le territoire, la logique sectorielle apporte un certain nombre d'éclairages quant aux trajectoires des créateurs de festivals. La musique se distingue ici en étant le secteur où la démarche de prolongement d'une activité professionnelle semble la moins forte, toutes choses égales par ailleurs. La création d'un festival de musique semble de fait possiblement s'inscrire dans une démarche plus ouverte, qui nécessiterait une implication moins forte et préalable dans les métiers de la culture. C'est d'ailleurs souvent l'histoire que nous racontent les créateurs de festivals de musiques actuelles, et l'aventure humaine collective qui préside à son avènement. C'est aussi le secteur où les festivals sont le moins souvent des temps forts de saisons culturelles. On observe une démarche quasiment inverse dans le secteur du théâtre et de la danse où les événements et temps forts des saisons sont plus fréquents. De fait, ces secteurs sont ceux où la création de festivals s'inscrit plus fortement dans le prolongement d'une activité professionnelle, sans pour autant que tous les festivals de ces domaines artistiques soient des temps forts de saison. En revanche, ces secteurs appellent très certainement, du point de vue du créateur, la proximité et la fréquentation de réseaux professionnels susceptibles de l'aider à construire son événement.

Tableau 8. Trajectoires professionnelles et domaine artistique

Domaine artistique	Prolongement	Reconversion	Aucun lien
Arts visuels et arts numériques	61	7	23
Cinéma et audiovisuel	63	8	30
Livre et littérature	62	9	33
Musiques	50	4	42
Pluridisciplinaire	75	7	33
Spectacle vivant	70	7	31
Moyenne	61	6	35

Du point sociologique, le domaine artistique imprime également sa marque et reprend ce que l'on sait par ailleurs sur les professionnels de ces secteurs. Les arts visuels et le cinéma apparaissent comme des domaines où le bagage universitaire s'impose comme un critère hautement distinctif. Toutefois, les arts visuels apparaissent moins comme un lieu de reproduction sociale que le cinéma.

Tableau 9. Sociologie des créateurs et domaine artistique

Domaine artistique	Part des femmes	Moins de 50 ans	60 ans et plus	Études supérieures	Classes supérieures	Père Cadre	Age à la création	Durée en poste
Arts visuels et arts numériques	33	40	27	84	73	40	41 ans	11 ans
Cinéma et audiovisuel	33	39	36	90	73	30	42 ans	12 ans
Livre et littérature	46	23	48	79	62	35	46 ans	12 ans
Musiques	26	31	40	74	69	24	41 ans	14 ans
Pluridisciplinaire	42	50	26	83	76	28	39 ans	11 ans
Spectacle vivant	40	47	34	77	81	39	41 ans	12 ans
Moyenne	36	37	37	79	73	32	42 ans	13 ans

Les créateurs de festivals d'Arts visuels et numériques bien que hautement qualifiés s'intègre dans un milieu socialement plus ouvert. On retrouve cette ouverture sociale dans le domaine du spectacle vivant qui se distingue également par sa diversité sociologique : les femmes y sont mieux représentées qu'ailleurs tout comme les moins de 50 ans. Bien qu'étant le secteur le plus féminisée, les festivals de livre et littérature apparaissent davantage portés par des créateurs plus âgés. Peut-être peut-on y voir un indicateur sociologique du recul des pratiques de lecture qui devient un

marqueur générationnel très fort comme le constate la dernière enquête sur les pratiques culturelles des Français²⁶.

Dans ce paysage, le secteur de la musique cultive son originalité. C'est à la fois le secteur où les femmes sont les moins présentes, celui où la part des diplômés de l'enseignement supérieur est la plus faible, celui où les enfants de cadre sont les moins représentés, et enfin celui où la longévité en poste est la plus longue. S'il faut voir, derrière ces résultats, la très grande diversité du secteur festivalier en question, il faut aussi comprendre que la musique s'illustre comme un univers globalement plus ouvert que les autres, à l'image de la très grande diffusion des pratiques musicales à l'échelle de la population. Entre artisanat et industries culturelles, entre politiques publiques et secteur privé, la musique offre une diversité de pratiques, de modes de fonctionnement qui rend possible des trajectoires professionnelles variées.

Les voies de la professionnalisation

La perspective des années nous renseigne sur un phénomène majeur du secteur festivalier : sa professionnalisation. En effet, lorsqu'on compare l'année de création des festivals et la trajectoire professionnelle de son créateur, on constate très nettement que les plus le festival est récent et plus celui-ci s'inscrit dans le prolongement de l'activité professionnelle de son créateur. Ce résultat témoigne à lui seul d'une logique de professionnalisation du secteur. Si l'on observe à présent la trajectoire des créateurs de festivals plus anciens, on constate que plus de la moitié d'entre eux n'exerçait pas de métier en lien avec le secteur culturel. Ce deuxième résultat vient corroborer l'idée d'une professionnalisation constante du secteur depuis les années 2010 qui coïncide, peu ou prou, à une période d'expansion démographique des festivals.

²⁶ LOMBARDO, PH., WOLFF, L., 2020, *Cinquante ans de pratiques culturelles en France. Culture études*, 2, 1-92. <https://doi.org/10.3917/cule.202.0001>

Tableau 10. Trajectoires professionnelles et ancienneté du festival

Année de création du festival	Prolongement	Reconversion	Aucun lien
Avant 1995	50	0	52
1995-2004	57	5	38
2005-2014	56	7	37
Depuis 2015	66	5	25
Moyenne	60	5	33

D'un point de sociologique, cette approche temporelle marque quelque différence notable. Tout d'abord, les festivals les plus anciens sont presque exclusivement (83%) le fait d'hommes. On comprend ici une des origines des phénomènes de domination masculine toujours fortement à l'œuvre dans le domaine culturel. Le secteur culturel était encore plus marqué par des inégalités de genre dans les années 1980 et 1990 qu'aujourd'hui. Cette situation semble avoir évolué au fil des ans et la création de festivals dans les années 2015 semble davantage être le fait de femmes. Si l'on examine ce résultat au regard des trajectoires de professionnalisation, le secteur festivalier semble donc offrir des débouchés plus nombreux pour les femmes aujourd'hui. Ce résultat est aussi le fait de la féminisation des emplois culturels par ailleurs, et de l'accession plus forte des femmes aux postes à responsabilité. Dans un secteur qui reste très inégalitaire de ce point de vue, on peut aussi imaginer que la création d'un festival peut représenter pour une femme, la possibilité (et peut-être une stratégie) d'accéder, par ses propres moyens, à un meilleur niveau d'emploi.

Tableau 11. Sociologie des créateurs et année de création du festival

Année de création du festival	Part des femmes	Moins de 50 ans	60 ans et plus	Études supérieures	Classes supérieures	Père Non Cadre	Age à la création	Durée en poste
Avant 1995	17	3	77	57	77	90	32 ans	33 ans
1995-2004	42	12	58	70	78	77	40 ans	22 ans
2005-2014	37	35	34	84	72	67	42 ans	12 ans
Depuis 2015	40	54	25	80	73	60	44 ans	5 ans
Moyenne	38	36	38	78	73	68	42 ans	13 ans

Si en toute logique, les festivals les plus anciens sont le fait de créateurs les plus âgés qui, par ailleurs restent en poste quasiment toute leur carrière professionnelle, il semblerait que ces anciennes générations disposent d'un profil tout à fait singulier. D'un côté, le moment de la création de festival

s'effectue à un âge plus jeune qu'aujourd'hui. D'un autre côté, ils sont très majoritairement issus de milieux sociaux plus modestes. Ce que confirme leur moindre niveau de formation comparé aux jeunes générations. La création d'un festival s'inscrit très clairement dans une perspective d'ascension sociale. C'est une tout autre logique qui caractérise les jeunes générations. En dépit d'origines sociales toujours relativement modestes – comparées aux professions culturelles – ces dernières présentent un niveau d'études plus élevé. Ce résultat est à mettre en parallèle de la forte croissance des formations aux métiers de la culture depuis le début des années 2000. Le festival apparaît de ce point de vue comme un secteur professionnel à part entière, une perspective professionnelle possible comme le montre son inscription plus forte dans les trajectoires de professionnalisation de ces jeunes générations. C'est également vrai pour les artistes qui, représentent 43% des créateurs des festivals créés depuis 2015.

Tableau 12. Motivations et année de création du festival

Motivations	Avant 1995	1995- 2004	2005- 2014	Depuis 2015	Moyenne
A. Valoriser une discipline artistique	22	35	28	25	28
B. Donner aux artistes la possibilité de se produire	11	12	14	13	13
C. Revitaliser le territoire par la culture	33	18	21	24	22
D. Créer du lien social	11	13	13	20	16
E. Renforcer l'offre culturelle du territoire	15	11	16	10	13
Autres	7	10	8	8	9

Il faut questionner enfin l'évolution des répertoires de motivation liées à la création d'un festival. Si, à n'en pas douter, les motivations qui président à la création d'un festival sont plurielles, la perspective des années nous renseigne sur l'évolution de la manière dont les créateurs envisagent l'événement. Pour les plus anciennes générations de créateurs insistent sur la capacité de la culture à redynamiser un territoire, que la culture est dotée d'externalités positives qui vont bien au-delà de l'offre qu'elle propose. Les générations suivantes s'inscrivent davantage dans une logique de l'art pour l'art où la défense d'un secteur artistique représente la motivation première de la création d'un événement. Tandis que les festivals des années 2000-2010 insistent sur l'aménagement culturelle du territoire et s'inscrivent dans une logique de compensation de l'offre, les festivals les plus récents réinvestissent la question du lien social. On peut se risquer à interpréter le

registre des motivations des créateurs de festivals à la lumière de l'évolution des référentiels des politiques culturelles

On peut se risquer à interpréter le registre des motivations des créateurs de festivals à la lumière de l'évolution des référentiels des politiques culturelles, avec un décalage des années entre le moment où les créateurs construisent leurs systèmes de valeurs et celui où ils créent le festival, nécessairement quelques années plus tard. Les festivals les plus anciens s'inscrivent-ils dans un registre d'action proche de l'éducation populaire ou du développement culturel des années Duhamel ? Les festivals des générations suivantes empruntent-elles la voie de l'art pour l'art, et de l'aménagement culturel, très en vogue dans les années Lang ? Et enfin, les festivals les plus récents, en accordant un intérêt croissant au lien social s'inscrivent-elles dans un registre qu'on pourrait rapprocher des droits culturels ? A voir.

TEMPS 3 – SOCIOLOGIE DES DIRECTEURS DE FESTIVALS

La transmission d'un festival passe, le plus souvent, par le recrutement d'un nouveau directeur. Parmi les 1237 festivals de notre échantillon, 547 sont dirigés par une personne qui n'est pas le créateur du festival, soit 44% des répondants. Comparativement, directeurs et créateurs présentent points communs et divergences.

Plus de femmes, de jeunes et... de gestionnaires !

Au plan des points communs, ces deux populations proviennent pour un tiers d'entre elles de milieux sociaux favorisés. C'est moins que le reste des professions culturelles en France. Faut-il y voir une forme de déconsidération de l'activité festivalière qui favoriserait la trajectoire de professionnels moins légitimes ? Si, pour l'heure, rien ne permet de répondre à cette question, il est probable qu'en dehors des quelques festivals emblématiques du secteur, la grande majorité d'entre eux n'ont pas suffisamment de prestige pour attirer des professionnels davantage tentés par la direction d'un lieu labelisé par exemple.

Tableau 13. Sociologie comparée des directeurs et des créateurs de festival

Caractéristiques sociologiques	Directeurs CoFest !	Créateurs CoFest !	Professions culturelles	Actifs en emploi
Hommes	45	63	57	52
Moins de 40 ans	25	15	47	44
40-49 ans	28	21		
50-59 ans	22	27		
60-69 ans	17	23		
70 ans et plus	9	14		
Bac+3 ou plus	76	67	41	19
Cadres, prof. intel. sup.	46	36		
Professions des arts, du spectacle, de l'information	20	38		
Employés, ouvriers	11	7		
Père Cadre ou Profession culturelle	35	33	49	25
Résident dans la région où a lieu le festival	93	92		
Résident dans la commune du festival	41	55		

Sur le plan des différences, la liste est plus longue. Commençons par ce qui saute immédiatement aux yeux : les responsables des festivals sont bien

plus souvent des femmes que leurs homologues créateurs. Ces dernières sont même majoritaires avec 55%. Deux conclusions s'imposent. D'abord, et très probablement parce que ce sont des lieux peu institutionnalisés, les festivals sont plus ouverts à la diversité sociologique de leurs dirigeants et moins soumis aux logiques de domination masculine. Ensuite, et cela fait échos avec ce qu'on vient de dire à propos de leur prestige, dans la mesure où ses derniers représentent des espaces d'accès moins concurrentiels, les femmes se censurent moins dans leur candidature. Car, en effet, un des rouages particulièrement pernicieux de la persistance des inégalités de genre dans le monde de l'art provient, entre autres, de l'autocensure des femmes à l'égard des postes les plus prestigieux (Buscatto). Les festivals apparaissent de ce point de vue comme des écosystèmes plus ouverts. On constate cette ouverture au niveau des générations. Les moins de 40 ans représentent un quart des directeurs tandis qu'ils sont à peine 15% chez les créateurs de festivals, sachant en outre que près d'un tiers des festivals de l'échantillon ont été créés depuis 2015, et 62% depuis 2005. Le renouvellement généré de la direction des festivals passe bien par l'accès à de nouvelles générations de professionnelles de la culture. Et effectivement, ce sont bien de professionnels dont il s'agit comme en atteste l'importance de leur bagage universitaire. Avec 76% de diplômées de l'enseignement supérieur, les directrices des festivals sont mieux formées que leurs devanciers, le plus souvent dans les domaines des arts, des lettres et des sciences humaines et sociales. Même si là encore, c'est l'ouverture qui prévaut avec quelques profils plus atypiques formés au droit et à la gestion. Ce qui d'ailleurs correspond à l'évolution des formations culturelles de plus en plus orientées vers la gestion et l'administration des établissements culturels. Cette donnée illustre à elle seule, le phénomène de professionnalisation qui touche le secteur festivalier et dont nous parlions plus haut.

Tableau 14. Formations universitaires

Domaine de formation	Directeurs	Créateurs	Ensemble
Arts, Lettres, Sciences humaines et sociales	54	61	58
Droit, Gestion	26	20	23
Sciences exactes, Médecine	20	19	19
Total	100	100	100

Le festival, un nouvel horizon professionnel ?

Si donc les festivals se professionnalisent, c'est donc qu'ils représentent pour leurs jeunes directrices un horizon professionnel acceptable. C'est le cas pour 62% des directeurs qui affirment que l'accèsion à une direction de festivals s'inscrit dans le prolongement d'une activité professionnelle précédente. C'est une tendance à peine plus marquée que pour les créateurs de festivals. Mais alors comment devient-on directeur de festival ? Si une multitude de réponses existent, une de voies qui semble se dessiner est celle du recrutement interne. En effet, 58% des directeurs (non créateurs) actuels de festivals faisaient partie de l'organisation du festival avant d'en prendre la direction. Si cette logique de promotion interne nuance l'ouverture dont nous parlions plus haut, elle montre aussi les enjeux liés à la transmission d'un festival et la dimension relationnelle des compétences qu'exige ce type de poste.

Tableau 15. Lien avec l'activité antérieure

Lien avec l'activité antérieure	%
Prolongement d'une activité professionnelle exercée par ailleurs	62
Aucun lien avec une activité professionnelle exercée par ailleurs	39
Reconversion professionnelle	8

Cette logique de promotion s'accompagne donc le plus souvent d'une transformation de statut professionnel et le passage d'une profession intermédiaire à un niveau de cadre. La part d'artistes au sein des directions nouvelles semble également en forte croissance.

Tableau 16. Évolution du statut professionnel

Statut professionnel	Avant la direction	Actuelle
Classes populaires (employés, ouvriers, agriculteurs)	13	7
Classes moyennes (prof. intermédiaires, techniciens, instituteurs...)	25	19
Cadres, professeurs, scientifiques, ingénieurs, libéraux	39	36
Professions des arts, du spectacle, de l'information	23	38

Si les cas de créateurs d'autres festivals qui deviennent directeurs d'un festival qu'ils n'ont pas eux-mêmes créé est assez rare, en revanche le fait d'avoir été bénévole dans un autre festival est plus fréquent. Cela confirme l'idée que le bénévolat représente désormais un espace de professionnalisation dans les carrières culturelles, une manière de multiplier les expériences avant de pouvoir en vivre et en faire un métier.

Tableau 17. Activité avant/après la direction de festival

Autres activités	%
Bénévole dans un autre festival avant de diriger un festival	39
Création d'autres festivals avant de créer le festival actuel	18
Création d'autres festivals après la création du festival actuel	10

Mais cela confirme aussi le poids du bénévolat dans l'organisation plus générale des festivals. En effet, nous avons déjà souligné l'importance du bénévolat dans les manifestations festivalières²⁷. Toutefois, jusqu'ici, nous n'avons pas mesuré la place des bénévoles à la tête des festivals. C'est pourtant le cas de 51% des directions de festivals (directeurs et créateurs) de notre échantillon (Tableau 18). Si l'on extrapole ces résultats, cela voudrait donc dire qu'un festival sur deux est aujourd'hui dirigé par un bénévole. La comparaison entre directeurs et créateurs est riche d'enseignement. Si les créateurs restent majoritairement bénévoles, c'est le salariat qui s'impose pour leurs successeurs, et principalement en CDI. Cela illustre une fois encore la logique de professionnalisation à l'œuvre dans le secteur. De fait, le festival reste bien cette petite entreprise mixte, entre public et privé, qui doit passer l'épreuve du temps pour se professionnaliser. On peut supposer que la transmission d'un festival d'une part et le recrutement d'un directeur salarié sont deux indices de la capacité d'un festival à durer dans le temps.

²⁷ DJAKOUANE Aurélien, 2022, « Un engagement plus social que culturel », *NECTART*, 2022/2 (n° 15), p. 126-137.

Tableau 18. Statut juridique du directeur

Statut juridique	Directeur non	Directeur créateur	Ensemble
Bénévole	41	58	51
Salarié en CDI	41	24	31
Salarié intermittent	5	11	8
Agent public mis à disposition	5	4	4
Prestataire	2	3	3
Salarié non-intermittent en CDD	6	1	3
Total	100	100	100

Les choses ne sont, pour autant, pas si simples et la perspective que représente le festival change au fil du temps. En effet, si l'on compare l'évolution du statut des directeurs et des créateurs dans le temps, on remarque deux choses. Premièrement, le bénévolat qui marquait l'état d'esprit des créateurs de festivals des générations précédentes (jusqu'au milieu des années 1990), laisse progressivement la place à de nouveaux profils dont notamment celui des artistes intermittents. Pour ces derniers, le festival peut représenter, tout à la fois, un nouvel espace de professionnalisation et de création. Il s'inscrit alors dans une logique de métier. Deuxièmement, et du côté des directeurs, le recours au salariat – et le passage probable du bénévolat au salariat pour certains d'entre eux – illustre bien la logique de professionnalisation qui touche une partie des festivals. Pour autant, on remarque aussi une nouvelle catégorie d'acteurs qui apparaît à la tête des festivals plus récents, via les agents des collectivités territoriales. Ce résultat montre une nouvelle dynamique où les collectivités reprennent, en quelque sorte, la main sur des festivals initialement créés par des bénévoles. Plus rare, cette logique d'institutionnalisation – qu'illustre la famille des « Pôles publics » dans notre précédente typologie – traduit la place qu'occupent désormais les festivals en tant qu'instrument affirmé et revendiqué de politique publique. Enfin, la place du bénévolat reste importante ; elle reste profondément liée à la dynamique festivalière, car ces événements restent, pour toute une partie de leur instigateur, bien plus d'un espace de travail ou une activité à professionnaliser.

Tableau 19. Statut juridique des responsables suivant l'année de création du festival

Statut juridique	Festival créé avant 1995		Festival créé depuis 2015	
	Créateurs	Directeurs	Créateurs	Directeurs
Agent public mis à disposition	4	3	3	13
Bénévole	79	42	53	33
Prestataire	0	2	3	4
Salarié en CDI	14	48	23	36
Salarié intermittent	4	1	18	4
Salarié non-intermittent en CDD	0	5	1	9
Total	100	100	100	100

De fait, le recours au salariat et la sécurisation des postes de direction sont intimement liés au volume d'activité du festival. La variable du montant des dépenses l'illustre. Les plus petits événements sont à la fois majoritairement dirigés par des bénévoles. C'est aussi dans cette catégorie de festivals qu'on trouve le plus d'agents publics mis à disposition. Ce qui corrobore l'idée du festival comme instrument de politique publique, très probablement à l'échelle de collectivité de petite taille où action publique et bénévolat se rejoignent. Sans surprise, ce sont les festivals les mieux dotés financièrement qui accueillent le plus de directeurs salariés en CDI. Entre les deux, la catégorie vaste - et hétérogène - de festivals intermédiaires se démarque par la présence plus soutenue d'artistes à leur tête sans pour autant en faire une catégorie à part.

Tableau 20. Statut juridique des directeurs suivant le montant des dépenses

Statut juridique	Moins de 50 K€	Entre 50 et 250 K€	Plus de 250 K€	Ensemble
Agent public mis à disposition	9	3	4	5
Bénévole	55	37	15	38
Prestataire	1	3	3	2
Salarié en CDI	25	44	67	42
Salarié intermittent	4	8	1	5
Salarié non-intermittent en CDD	6	5	10	7
Total	100	100	100	100

Directeurs des villes, directeurs des champs ?

Tableau 21. Trajectoires professionnelles et territoire

Territoire d'implantation du festival	Prolongement	Reconversion	Aucun lien
1 - Grands centres urbains	76	6	25
2 - Centres urbains intermédiaires	68	5	36
3 - Petites villes	64	11	44
4 - Ceintures urbaines	65	0	27
5 - Bourgs ruraux	43	12	55
6 - Rural à habitat dispersé	52	9	50
7 - Rural à habitat très dispersé	33	14	45
Moyenne	62	8	39

L'observation territoriale des trajectoires des directeurs suit la même logique que pour les créations. Les territoires urbains restent plus favorables à des logiques de prolongement de carrières au regard de la densité d'équipement et de professionnels en présence. En revanche, elle présente visiblement une incidence sur leur sociologie. Tandis que les Grands centres urbains sont ceux qui offrent de meilleures opportunités aux jeunes professionnels, c'est aussi dans ces territoires que les logiques de reproduction des inégalités sont les plus fortes, à la fois en termes de genre (37% de femmes seulement) et d'origine sociale (41% de pères cadres).

Tableau 22. Sociologie des directeurs et territoire

Territoire d'implantation du festival	Part des femmes	Moins de 50 ans	60 ans et plus	Études sup.	Classes sup.	Père Non Cadre	Age entrée en fonction	Durée en poste
1 - Grands centres urbains	37	47	25	86	78	59	40 ans	12 ans
2 - Centres urbains intermédiaires	44	42	36	80	75	77	43 ans	14 ans
3 - Petites villes	31	41	40	83	77	85	45 ans	13 ans
4 - Ceintures urbaines	47	48	22	77	73	70	41 ans	12 ans
5 - Bourgs ruraux	28	40	36	70	67	77	40 ans	14 ans
6 - Rural à habitat dispersé	40	39	39	77	80	55	44 ans	12 ans
7 - Rural à habitat très dispersé	34	45	30	71	60	68	40 ans	12 ans
Moyenne	37	43	32	79	75	67	42 ans	13 ans

Si l'on s'intéresse uniquement à ces deux dernières variables, ce les festivals situés dans les Centres urbains intermédiaires ou dans les Ceintures

urbaines qui permettent aux femmes ou aux professionnels issus de milieux sociaux plus divers d'accéder aux postes de directions.

En termes de statut juridique – et même s'il faut bien rappeler que les festivals les mieux dotés financièrement sont à 66% davantage dans les Grands centres urbains ou les Centres urbains intermédiaires – le territoire révèle des différences notables. D'un côté, et en toute logique, les Grands centres urbains accueillent majoritairement des directeurs en CDI. C'est aussi vrai dans les Ceintures urbaines. De l'autre côté les territoires ruraux restent principalement dirigés par des bénévoles. Le volume d'activité et le budget des festivals concernés expliquent principalement ces écarts. En revanche, les deux dynamiques dont nous venons de parler – instrumentale d'une part vis-à-vis des collectivités territoriales et artistique d'autre part – concerne des territoires distincts. Ce sont les Petites villes et les Centres urbains intermédiaires qui visiblement adoptent davantage la logique instrumentale des festivals, tandis que les directeurs créateurs semblent se tourner vers Bourgs ruraux. Toutefois, rien ne permet pour l'heure d'expliquer précisément ces tendances, ni même d'affirmer leur fondement.

Tableau 23. Statut juridique des directeurs et territoire

Territoire	Agent public mis	Bénévole	Prestataire	Salarié en CDI	Salarié interm	Salarié non-	Total
1 - Grands centres urbains	4	27	3	55	6	5	100
2 - Centres urbains intermédiaires	9	38	5	40	1	7	100
3 - Petites villes	8	39	4	33	4	12	100
4 - Ceintures urbaines	6	32	3	45	6	6	100
5 - Bourgs ruraux	4	58	0	25	10	2	100
6 - Rural à habitat dispersé	4	54	0	33	1	7	100
7 - Rural à habitat très dispersé	0	60	7	33	0	0	100
Ensemble	5	41	2	41	5	6	100

Des logiques disciplinaires toujours présentes

L'approche par domaine artistique reste également pertinente pour aborder les profils de direction. D'un côté, certains domaines – comme le cinéma et le spectacle vivant – offrent plus volontiers des possibilités de prolongement d'une activité professionnelle. Dans ces secteurs, il existe de nombreux équipements (salles de cinéma, de spectacles...) qui parfois sont à l'initiative

de festivals. La densité de ces équipements permet d'envisager plus facilement le prolongement des carrières professionnelles. C'est moins vrai dans le secteur des arts visuels et numériques, et celui du livre. Le secteur de la musique cultive toujours son originalité et semble constituer un domaine artistique qui permet d'accéder à la tête d'un festival sans expériences préalables. C'était déjà le cas pour les créateurs, cela reste vrai pour les directeurs.

Tableau 24. Trajectoires professionnelles et domaine artistique

Domaine artistique	Prolongement	Reconversion	Aucun lien
Arts visuels et arts numériques	57	6	47
Cinéma et audiovisuel	72	4	29
Livre et littérature	59	10	45
Musiques	57	10	43
Pluridisciplinaire	83	3	18
Spectacle vivant	65	5	31
Moyenne	63	7	37

C'est sans doute la raison pour laquelle, le secteur de la musique est aussi celui qui accueille le plus de femmes à la tête des festivals. Quelques éléments permettent en outre de préciser une sociologie quelque peu différente d'un domaine artistique à l'autre. Les directeurs sont plus jeunes dans les festivals d'arts visuels et le spectacle vivant ; plus âgés en musique. Et le secteur du livre semble celui dont les origines sociales des directeurs semblent les plus favorisées. C'est aussi le secteur où l'entrée en fonction se fait le plus tardivement, contrairement au cinéma par exemple.

Tableau 25. Sociologie des directeurs et domaine artistique

Domaine artistique	Part des femmes	Moins de 50 ans	60 ans et plus	Études supérieures	Classes supérieures	Père Cadre	Age entrée en fonction	Durée en poste
Arts visuels et arts numériques	38	62	15	92	61	28	43 ans	4 ans
Cinéma et audiovisuel	36	57	21	90	71	38	40 ans	8 ans
Livre et littérature	42	46	25	86	63	43	45 ans	7 ans
Musiques	55	51	30	85	66	34	43 ans	6 ans
Pluridisciplinaire	37	67	14	90	61	38	39 ans	6 ans
Spectacle vivant	40	59	21	85	66	35	41 ans	7 ans
Moyenne	45	55	24	86	66	36	43 ans	7 ans

Derrière cette sociologie sectorielle sommaire se cachent des fonctionnements très divers que le statut professionnel du directeur éclaire. Trois logiques se présentent.

Tableau 26. Statut du directeur et domaine artistique

Domaine artistique	Agent public	Bénévole	Prestataire	CDI	Intermittent	CDD	Total
Arts visuels et arts numériques	8	46	5	31	3	8	100
Cinéma et audiovisuel	5	27	3	57	2	7	100
Livre et littérature	8	39	3	43	0	8	100
Musiques	3	49	1	37	6	5	100
Pluridisciplinaire	6	31	4	44	8	6	100
Spectacle vivant	9	34	2	40	9	8	100
Moyenne	6	40	2	41	5	6	100

Premièrement, la professionnalisation avancée des fonctions de direction qui s’incarne par le recrutement d’un directeur en CDI. Logique dans laquelle le cinéma excelle. C’est en outre le domaine artistique qui semble être, au regard de la sociologie des directeurs, le plus difficile d’accès et le moins ouvert à la diversité de son profil. C’est en effet le secteur où la part des femmes est la plus faible tout comme celle des directeurs issus de milieux moins favorisés.

Deuxièmement, le maintien d’une direction bénévole. Le secteur de la musique – et sa très grande diversité – incarne le mieux cette tendance. Le projet d’un festival de musique est aussi celui qui incarne le mieux la volonté d’animer un territoire et la motivation de revaloriser un territoire par la culture, toujours présente dans le référentiel des directeurs.

Troisièmement, la direction confiée à des artistes. C’est ici le spectacle vivant qui tend le plus vers cette logique. Peut-être faut-il voir la proximité des fonctions de direction et de programmation, particulièrement présente dans ce secteur, et la nécessité d’une expertise artistique plus poussée ? Plus certainement, il est probable que ce secteur s’avère plus favorable à des logiques de reconversion – non avouées – à partir des compétences organisationnelles que beaucoup d’artistes acquièrent dans le

fonctionnement de leur activité professionnelle, telle que l'administration d'une compagnie ou la gestion d'un collectif par exemple.

Tableau 27. Motivations des directeurs et domaine artistique

Motivation	Arts visuels	Cinéma	Livre	Musiques	Pluridisciplinaire	Spectacle vivant	Ensemble
A. Valoriser une discipline artistique	38	40	28	23	18	16	24
C. Revitaliser le territoire par la culture	18	17	25	32	22	20	25
B. Donner aux artistes la possibilité de se produire	26	8	7	10	18	15	12
D. Créer du lien social	3	9	11	12	12	15	12
E. Renforcer l'offre culturelle du territoire	5	15	11	12	16	17	13
F. Favoriser le développement socioéconomique du territoire	3		3	1	4		1
G. A la demande d'une collectivité territoriale		6	11	6	6	11	8
I. Pour enrichir le projet culture d'un lieu permanent	8	6	4	4	4	6	5
Total	100	100	100	100	100	100	100

De nouvelles générations de festivals et de directeurs

Aux logiques sectorielles s'ajoutent aussi des logiques générationnelles qu'il convient de mentionner avant de refermer ce chapitre. On a vu plus haut de quelle manière de l'exemple des trajectoires professionnelles des directeurs de festival permet de comprendre l'évolution du secteur, entre tendance à la professionnalisation, reprise par les collectivités territoriales, et maintien du bénévolat. Dans ce paysage, les nouvelles générations qui arrivent à la tête des festivals, s'inscrivent de plus en plus dans logique de carrière ou la direction d'un festival représente une étape d'un parcours professionnel déjà construit. C'est très net à la lecture des résultats de l'enquête, la possibilité d'arriver par hasard ou sans expérience préalable à la direction d'un festival est de moins en moins probable.

Tableau 28. Trajectoires professionnelles et ancienneté du festival

Année de création du festival	Prolongement	Reconversion	Aucun lien
Avant 1995	63	10	30
1995-2004	57	10	43
2005-2014	58	6	43
Depuis 2015	72	6	21
Moyenne	61	8	36

De fait, au fil des générations, la sociologie des directeurs de festivals change. Depuis le milieu des années 2000 les femmes y sont majoritaires, de même que les moins de 50 ans. Ce sont bien évidemment des professionnels formés, avec un bagage universitaire important. L'effet de la démocratisation de l'accès à l'enseignement supérieur auquel s'ajoute, depuis la fin des années 1990, le développement massif des formations dédiées aux métiers de la culture permet une certaine ouverture du profil sociologique des directeurs de festival et l'arrivée de professionnels moins issus de milieu favorisés.

Tableau 29. Sociologie des directeurs et année de création du festival

Année de création du festival	Part des femmes	Moins de 50 ans	60 ans et plus	Études supérieures	Classes supérieures	Père Non Cadre	Age entrée en fonction	Durée en poste
Avant 1995	47	46	26	88	70	66	42 ans	9 ans
1995-2004	57	56	25	78	57	69	42 ans	6 ans
2005-2014	62	54	24	88	64	59	43 ans	5 ans
Depuis 2015	63	56	18	86	60	73	44 ans	3 ans
Moyenne	57	53	24	85	63	65	43 ans	7 ans

Pour autant, et bien que plus ouverte, la sociologie des directeurs des festivals reste encore tributaire de la taille de l'événement. Si les jeunes directeurs s'emparent des festivals les plus riches, ce sont surtout ceux qui viennent des milieux favorisés, très diplômés. Les places étant chères et bien souvent accessibles par cooptation, la domination masculine reste très présente. Et tandis que les femmes sont majoritaires dans les festivals dont le budget peut atteindre un million d'euros, un plafond de verre semble encore les empêcher d'accéder aux événements les plus prestigieux.

Tableau 30. Sociologie des directeurs et montant des dépenses

Année de création du festival	Part des femmes	Moins de 50 ans	60 ans et plus	Études supérieures	Classes supérieures	Père Non Cadre	Age à la création	Durée en poste
Moins de 50 K€	53	44	38	85	59	61	47 ans	5 ans
Entre 50 et 250 K€	58	5	23	85	60	70	40 ans	8 ans
Entre 250 K€ et 1M€	61	71	9	96	76	57	39 ans	6 ans
Plus de 1 M€	43	63	10	94	92	61	40 ans	7 ans
Moyenne	55	53	25	87	67	64	43 ans	7 ans

PARTIE 3 : TRANSMISSIONS – TRANSFORMATIONS – TRANSITIONS

Dans cette troisième partie, nous allons nous intéresser aux perspectives dans lesquels les festivals s’inscrivent à court terme, avec une double entrée prospective : la vision d’avenir que porte, pour sa propre position, le ou la responsable de l’événement ; et les incertitudes majeures auxquelles le festival estime faire face. Nous nous intéresserons ensuite aux transformations qu’ont connues les festivals lors de l’édition 2022, qui marquait le retour des événements dans des conditions quasi normales après deux années de dégradation pandémique. Nous verrons si ces transformations n’ont été qu’une adaptation au contexte de l’année 2022 ou si elles ont vocation à s’installer durablement au cœur de l’écosystème festivalier. Enfin, nous examinerons les stratégies mises en place par les festivals en matière environnementale, qui constituent une dimension, plus ou moins assumée, de transformation du modèle festivalier.

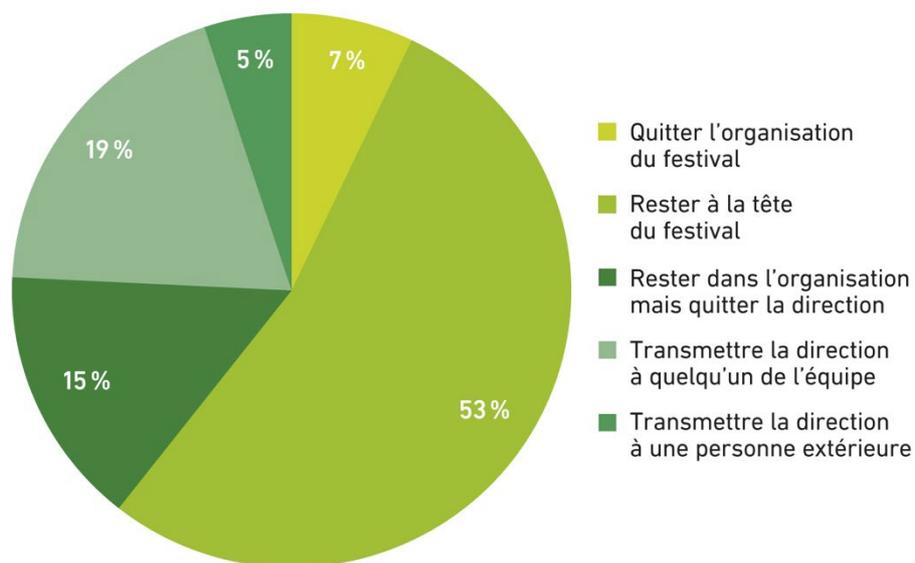
Les données issues de ces traitements sont, dans cette partie comme dans les précédentes, systématiquement croisées avec des variables identifiant les types de festivals en termes d’âge, de territoire, de budget, de programmation artistique et de saison. Elles sont, pour l’instant partiellement, accompagnées de considérations tirées de nos entretiens qualitatifs auprès des responsables de festivals.

RESTER, PARTIR ?

Alors que le propre des festivals est d’assumer de profondes évolutions liées à leur connexion avec l’évolution des territoires et des secteurs artistiques dans lesquels ils s’inscrivent, la façon dont leur direction envisage l’avenir est en revanche marquée par une logique de stabilité à plusieurs facettes. Nous avons interrogé les responsables de festivals sur l’éventualité, à court terme, de quitter le festival, de rester à sa tête, de rester dans l’équipe en en transmettant la direction, de transmettre celle-ci à un.e membre de l’équipe ou à une personne extérieure²⁸.

²⁸ Naturellement, nous recueillons ici l’avis des responsables de festivals quant à la vision de leur avenir à la tête de l’organisation. Cette vision s’inscrit cependant dans un contexte qui ne se limite pas à une décision ou des aspirations personnelles. Ce contexte est aussi celui des rapports de gouvernance interne, entre directions et conseils d’administration par exemple ; mais aussi des relations entre le festival et ses partenaires qui peuvent suivre un cours différent de, voire opposé à celui des responsables. L’analyse de ce contexte se prêtant mal à une approche quantitative, nous ne pouvons que l’aborder qualitativement, par quelques illustrations.

Figure 8. L'avenir des responsables à la tête des festivals (à 5 ans)



D'une part, sur l'ensemble de l'échantillon, la perspective de quitter le festival de façon définitive n'est envisagée que par 7% des dirigeants. On trouve assez peu de variation sur ce chiffre selon les types d'événement. A peine peut-on constater que cette perspective de quitter le festival est un peu plus souvent envisagée dans les petits (9%) que dans les gros événements (3%). Curieusement, ceux des responsables âgés de plus de 70 ans (11%) sont certes plus nombreux que les moins de 40 ans (7%) à envisager la fin de leur mandat. Mais c'est la faiblesse de cet écart qui frappe, et l'idée que pour 89% des séniors, il s'agit de rester dans l'organisation, quitte à organiser la transmission. Cette donnée démontre un attachement extrêmement fort à l'événement, que l'on ne quitte que bien au-delà de la fin du seuil d'employabilité, même si c'est – on le verra – en en transmettant la direction.

D'autre part, précisément, ce sont les perspectives de stabilité qui sont largement majoritaires : 87% des réponses tendent vers elle selon trois modalités. Tout d'abord, une majorité nette (53%) opte pour **rester à la tête du festival**. Cette réponse varie de façon plus importante que la précédente. Elle est d'autant plus importante que le festival est d'une envergure elle-même importante : c'est le cas pour 66% des festivals dotés d'un budget supérieur à 1,4 millions d'euros, et 49% (seulement) des festivals de moins de 20 000 euros. Le fait que les femmes entendent davantage (59%) que les

hommes (50%) rester à la tête de l'événement ne saurait être prise en compte directement. En réalité, c'est parce que les femmes sont, globalement, entrées en direction de ces festivals bien plus tardivement que les hommes. La variable « cachée » derrière cette donnée est bien l'âge du ou de la responsable : les plus de 70 ans ne sont que 21% à entendre rester à leur direction, contre 43% pour les 60-69 ans, ce qui est tout de même considérable ; tandis qu'ils sont 62% et 68% dans ce cas chez les moins de 40 ans et les 40-50 ans respectivement.

La deuxième option de stabilité (19%) consiste à **transmettre la direction à un membre de l'équipe en place**. Ici encore, c'est l'âge du ou de la responsable qui influe le plus sur cette donnée : les plus de 70 ans sont ainsi 27% à se préparer à cette transmission, contre 10% pour les 40-49 ans. Curieusement, les moins de 40 sont plus nombreux (16%) à l'envisager, comme si l'idée d'une responsabilité cantonnée dans le temps était davantage le fait des nouveaux dirigeants que des anciens, et notamment les créateurs de l'événement. Pour les plus jeunes, notamment chez les bénévoles, la tension entre l'investissement festivalier et les contraintes dues à d'autres activités, notamment professionnelles est en effet très élevée.

La troisième option de stabilité consiste pour les responsables à **rester dans l'équipe, sans conserver la direction principale de l'événement**. Cela concerne 15% des réponses. Il s'agit d'une autre manière de comprendre en quoi nous ne sommes pas exactement, dans ce domaine, en présence d'une logique professionnelle, mais plus largement dans une activité d'engagement, qui perdure au-delà de l'assumption d'une direction. Cette option est d'autant plus retenue que les festivals sont ruraux (19%), anciens (19%), estivaux (19%), de budgets moyens (23%). Mais ici encore, les variations sont assez faibles, sauf pour une variable : c'est l'âge du ou de la responsable qui fait la différence. Les plus de 70 ans sont 30% à envisager cette hypothèse.

La dernière option est la plus faiblement retenue : **transmettre la direction à une personne extérieure à l'organisation**. C'est l'option qui se rapprocherait plus d'une logique sinon purement professionnelle, du moins la plus éloignée de l'idée d'engagement collectif. Ce n'est pas un hasard si c'est celle qui est la moins présente dans les perspectives d'avenir festivières. Certes, 10% des plus de 70 ans l'envisagent, soit deux fois plus

que la moyenne. Mais aucune autre variable (saisonnalité, territoire, ancienneté, budget) n'a la moindre influence sur cette éventualité. On aurait pu penser qu'elle se soit davantage manifestée dans les événements dotés de gros budgets, mais ce n'est absolument pas le cas. Par cette information, on souligne une conviction qui traverse ce travail : l'activité – pourtant professionnelle dans sa substance – de direction d'un festival déborde le cadre étroit de ce qu'il est convenu d'appeler une profession. Succéder à la tête d'un festival ne mobilise pas d'abord un bloc de compétences liées à un référentiel professionnel, un savoir-faire, mais bien au-delà, ce qu'il est convenu d'appeler un « savoir-être », et plus généralement une identification diffuse qui touche, on le sait, un grand nombre de bénévoles. Et celle-ci est au principe de l'héritage, au point que – pour paraphraser l'adage – c'est moins le responsable qui hérite du festival que le festival qui hérite de nouvelles têtes.

La façon dont les responsables de festival envisagent leur avenir à la tête des événements est donc très largement partagée par les événements, quelque soient leur place dans la succession des saisons, leur orientation esthétique, leur volume budgétaire ou encore leur appartenance territoriale. Ce sont plutôt les variables liées aux personnes, et en particulier leur âge, qui permet de comprendre une certaine variation des réponses. Mais, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce que les différents types de festivals régissent différemment à la question, c'est – encore une fois – une assez grande homogénéité qui se dégage des réponses. Par exemple, il n'existe pratiquement aucune différence dans les réponses sur le maintien ou la transmission dans des univers pourtant aussi différents que les musiques classiques, le jazz, les musiques actuelles ou les arts visuels.

Ces réponses indiquent d'une part un attachement extrêmement fort des responsables à l'égard de « leur » festival, dont ils n'envisagent pas volontiers de transmettre la direction, même lorsqu'ils ont allègrement dépassé le seuil habituel d'employabilité professionnelle. D'autre part, lorsque la transmission est envisagée, elle ne fait pas obstacle au maintien de la personne au sein de l'équipe, ou à la transmission à un autre membre de l'équipe, au détriment du recrutement d'une personne extérieure.

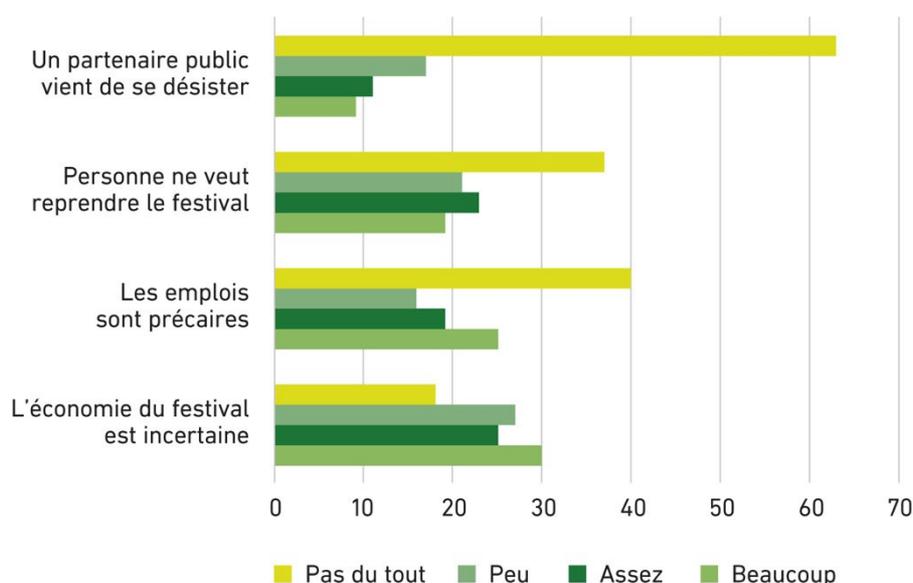
Si cette stabilité à plusieurs facettes témoigne d'une sociologie très spécifique des dirigeants de festivals, elle signale aussi quelques risques associés. Que les responsables les plus âgés n'envisagent pas de quitter la

direction rend plus probables des successions sans transition, dont on sait combien elles peuvent fragiliser la structure. Il en est ainsi d'une passation rapide de témoin à une autre personne dont le capital social et culturel peut être très différent, car non accumulé sur des années de présence dans un milieu et sur un territoire. Cela concerne principalement les secteurs de la musique classique, du jazz et du spectacle vivant, dont près du quart des dirigeants ont dépassé 70 ans. En outre, que les transmissions s'opèrent, de façon majoritaire, au sein de l'équipe constituée et valorisent une reconnaissance relationnelle plus que compétentielle, implique une réflexion sur la formation des nouveaux responsables aux diverses tâches du poste qui leur est confié.

LES AFFRES DE LA TRANSMISSION ET DE L'AVENIR

Le monde festivalier est frappé par de multiples sources d'incertitude. Il était donc intéressant d'approfondir les motifs qui pourraient affecter le maintien des festivals à terme. Naturellement, ces motifs sont très liés à un écosystème local et sont par nature multiples. Nous avons donc resserré le questionnement autour de quatre causes possibles : le fait que personne ne souhaite en reprendre la responsabilité ; le fait que son économie soit désormais trop incertaine ; la précarité des emplois qui lui sont nécessaires ; le désistement d'un partenaire public.

Figure 9. La transmission du festival – degré de pertinence de 4 considérations



L'analyse des réponses à ces quatre considérations conduit d'abord à considérer la hiérarchie d'importance accordée par les équipes à chacune d'entre elles. Comme on le voit sur le tableau ci-dessus, c'est l'incertitude économique qui est mise en avant par une majorité de répondants. En cumulant les réponses « beaucoup » et « assez », c'est la seule réponse nettement majoritaire (55%). La précarité des emplois se situe en deuxième rang, avec un même cumul atteignant 44%. L'impossibilité d'identifier un repreneur du festival est à peine moins sensible, avec un cumul de 42%. C'est – et cette situation pourrait bien être plus fréquente à l'avenir – le retrait récent d'un partenaire public de l'événement qui est la modalité la plus rare, avec un cumul de 20% seulement. Rappelons sur cette dernière donnée que les questionnaires ont été renseignés au cours de l'année 2023, dans un contexte où le soutien accordé aux festivals par les pouvoirs publics ne montrait pas de signe de déclin, contrairement à ce qui semble intervenir dès la préparation de l'édition 2024 des événements.

Mais contrairement à l'analyse précédente, ce sont ici les variations de réponse selon les types de festivals qui sont les plus intéressantes.

L'incertitude économique frappe ainsi davantage :

- a) les festivals situés en zone rurale, surtout celles dont l'habitat est dispersé à très dispersé ;
- b) Les festivals de cinéma et d'audiovisuel ;
- c) Les festivals les plus récents ;
- d) Les festivals dont le budget oscille entre 230 000 euros et 1,4 millions d'euros.

Nous trouvons ici des situations qui, à des degrés divers, constituent des handicaps objectifs dans le monde festivalier. Contrairement à une idée reçue, ce ne sont pas les plus petits budgets qui manifestent cette inquiétude. Comme nous l'avons montré dans nos travaux précédents, leur modèle économique s'appuie, bien davantage que pour les gros festivals, sur une combinaison de ressources très diverses, où le bénévolat est très important. L'installation en zone rurale touche donc plus les festivals dont le niveau budgétaire, sans être maximal, est plus proche de la moyenne supérieure de l'échantillon. Cette donnée confirme le constat que faisait par exemple le CNM en 2023 sur la détérioration économique qui frappait en priorité les festivals de musique actuelle d'envergure moyenne et

supérieure, en raison de leur difficulté à assumer, contrairement aux gros, la croissance élevée des coûts artistiques et techniques, en particulier.

L'autre information concerne les festivals les plus récents (dont ceux de cinéma et d'audiovisuel constitue un contingent important) qui, parce qu'ils sont les derniers arrivés dans le domaine, ne disposent pas des mêmes capacités de soutien public, ni d'un même patrimoine relationnel en partenariat ou d'un public fidèle et consolidé. On peut comprendre, dès lors, que leur incertitude économique soit plus élevée.

La précarité des emplois suit une logique un peu différente. Les réponses affirmant à l'égard de cette situation une sensibilité supérieure à la moyenne se retrouvent dans les cas suivants :

- a) les festivals de grands centres urbains ;
- b) les festivals d'arts visuels et numériques, ainsi que de cinéma et d'audiovisuel ;
- c) les festivals les plus récents.

Les enjeux qui tournent autour de l'emploi et de sa précarité sont centraux pour les festivals. S'ils touchent davantage les événements très urbains, c'est d'abord parce que les festivals ruraux, nous l'avons déjà dit, s'appuient davantage sur le bénévolat. Celui-ci pose surtout l'enjeu du renouvellement des effectifs, et non celle de la précarité professionnelle, par définition. En revanche, les festivals très urbains font face, plus que les autres, à cette incertitude sur des ressources professionnelles en tension. Le point commun avec l'incertitude économique est, en revanche, qu'il concerne plus les festivals les plus récents (dont les arts visuels et audiovisuels forment une part importante du contingent), pour des raisons voisines de celles que nous avons déjà exposées : moindre reconnaissance dans le milieu, moindre patrimoine partenarial et social. Par la négative, cette analyse conforte l'idée que le modèle économique et social des festivals – cette économie mixte en tension que nous avons déjà décrite²⁹ – se consolide dans le temps, mais avec la limite des conditions de transmission.

²⁹ DJAKOUANE, A., NEGRIER, E., 2022, « Demain, les festivals : Essai de prospective ». *La musique en mouvements - Horizon 2030*, CNMLab, pp.135-150. [\(hal-03663272\)](#)

L'impossibilité de trouver un repreneur est, elle, plus sensible dans les situations suivantes :

- a) Les festivals des univers les plus ruraux
- b) Les festivals de saison estivale
- c) Les festivals des esthétiques classiques, jazz et blues
- d) Les festivals dotés de budgets inférieurs à 50 000 euros

Nous avons ici quatre des caractéristiques majeures d'un monde festivalier traditionnel, dont les identités se répondent : les festivals les plus ruraux sont plus souvent musicaux, estivaux, et de budgets plus modestes. C'est sur des quatre critères que l'on peut souligner l'enjeu majeur du renouvellement et de la transmission. Paradoxalement, une donnée manque à ce panorama : l'ancienneté du festival. Les festivals qui rencontrent des problèmes de reprise ne sont pas les plus anciens, sans doute pour deux raisons cumulatives. D'une part, ils peuvent, en raison de leur âge, déjà avoir opéré la transmission, et parfois plus d'une fois. D'autre part, l'ancienneté coïncidant avec reconnaissance et moindre incertitude économique et sociale, ces festivals sont plus motivants pour des candidats à la reprise.

Quant au *retrait récent d'un partenaire public*, la moins sensible des situations ressenties, elle s'avère légèrement plus perçues dans les cas des festivals aux budgets les plus modestes, mais sans que l'écart soit assez significatif pour en faire un facteur déterminant.

...

Les perspectives auxquelles font face les festivals les placent au cœur d'un paradoxe qui pourrait s'exprimer sous la forme d'un oxymore : une stabilité mouvante. Les éléments de stabilité se retrouvent nettement du côté de l'attachement au projet festivalier, qu'il s'agisse de la motivation ultra-majoritaire des dirigeants à poursuivre leur activité, ou de logiques de transmission qui se situent clairement au sein des équipes existantes. Mais cette stabilité vocationnelle s'exprime dans une configuration marquée par des incertitudes touchant à la pérennisation d'un modèle économique et social plus ou moins menacé par les perspectives économiques, de ressources humaines et de soutien public. D'une manière générale, les festivals qui sont les plus confrontés à ces menaces sont plus ruraux qu'urbains et plutôt parmi les plus récents. Cette stabilité mouvante ouvre

sur une nouvelle dimension : celle des changements opérés à l'occasion de la sortie de la pandémie et leur maintien dans le temps.

LE RETOUR DES FESTIVALS : UN LEVIER DE TRANSFORMATION ? L'ÉDITION 2022 ET SA POSTERITE

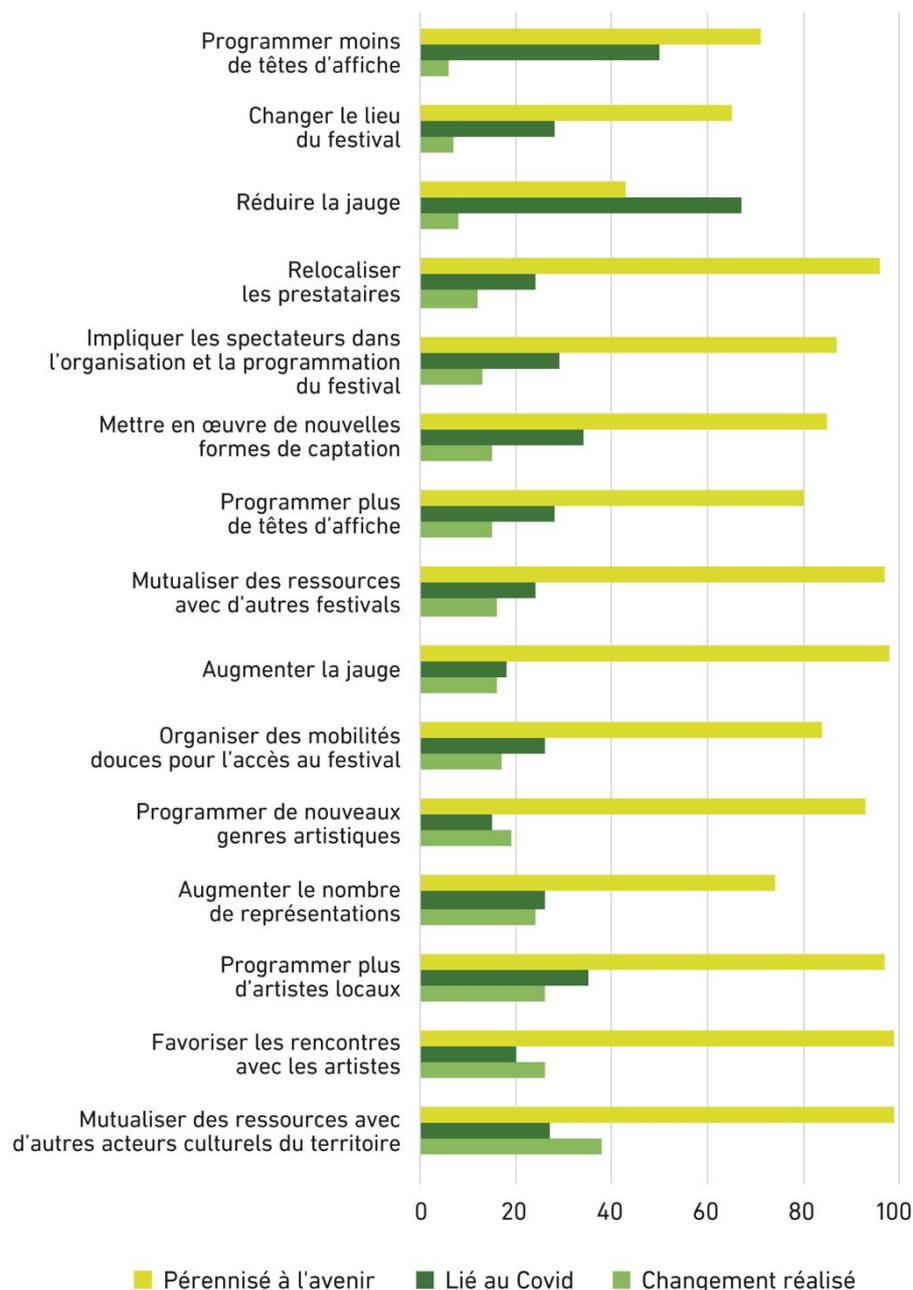
Dans quelle mesure l'édition 2022, celle du grand retour des festivals après deux ans de dégradation de l'activité due à la pandémie de COVID, a-t-elle constitué une occasion pour faire évoluer le modèle festivalier ? Pour en rendre compte, les festivals ont été questionnés sur une liste de changements engagés à l'occasion de cette édition. Pour chacune de ces décisions, ils ont été ensuite interrogés sur le fait de savoir dans quelle mesure ces nouvelles orientations étaient une conséquence directe de l'épidémie ou si, au contraire, elles étaient motivées par de toutes autres considérations. Il leur a enfin été demandé si ces décisions allaient être maintenues au-delà de l'édition 2022. Il en résulte un panorama des changements opérés par les festivals dans un contexte de dépassement de la crise, dont on peut penser qu'ils fonctionnent différemment selon l'identité des événements.

Parmi ces changements, nous avons réservé une place singulière au traitement des enjeux environnementaux, pour lesquelles les festivals ont été parmi les acteurs culturels les plus interpellés et incités à prendre une part active à la gestion de la transition écologique, notamment à l'occasion de la mise en place de la charte de développement durable pour les festivals, présentée en décembre 2021 par Roselyne Bachelot, alors ministre de la Culture, et mise en œuvre à partir de l'année 2022.

Des changements significatifs, inscrits dans une certaine continuité

Les types de changement proposés aux festivals avaient pour objet de tester la plupart des domaines sur lesquels on a pu constater des dilemmes stratégiques dans les années récentes. Ceux-ci portent à la fois sur le territoire (physique et social), le rapport aux publics, la programmation artistique, les choix techniques. Le commentaire porte d'abord sur la réactivité plus ou moins forte sur chaque item, des différents types de festival. Il porte ensuite sur l'influence que le Covid a pu avoir sur ces changements. Il se conclut par la vision qu'ont les festivals de la probabilité de maintenir ces changements dans le futur.

Figure 10. Les changements opérés en 2022, leur durabilité et l'influence du COVID



On peut classer les différentes actions entre quatre domaines. Il y a d'une part ce qui touche au rapport au public, avec les rencontres avec artistes, l'implication des spectateurs, l'augmentation ou la réduction des jauges. Viennent ensuite les actions de programmation (nombre de représentation, programmation croissante ou limitée des têtes d'affiche, nouveaux genres artistiques) et les décisions à incidence territoriale (plus d'artistes locaux, mutualisation avec des acteurs culturels territoriaux, relocalisation des

prestataires, changement de lieu du festival). Enfin, on trouve deux instruments accompagnant un changement dans le modèle économique : la mutualisation entre festivals et la mise en œuvre de nouvelles formes de captation.

Une première remarque s'impose : l'année 2022 n'a pas eu les allures d'un grand soir dans la dynamique festivalière. L'impression qui domine est celle d'une tentative de retour à la normale, souvent couronnée de succès d'ailleurs. Même la première modalité, et de loin par ordre d'importance (favoriser les rencontres avec les artistes : 38%) n'est pas retenue par une majorité d'événements. Dans ce domaine, ce sont les festivals les plus récents et les moins volumineux en budget qui insistent davantage sur ce point, notamment dans les événements littéraires, d'arts visuels et de cinéma.

En deuxième lieu, on constate qu'il n'y a pas de grand domaine largement privilégié : en tête comme en fin de classement voisinent des préoccupations de publics, de territoires, de programmation et d'instruments économiques. C'est le signe que les actions nouvelles (ou un renforcement de stratégies existantes), lorsqu'elles ont été déployées, l'ont été dans tous les sens. Les problématiques de publics sont, à ce titre, légèrement en tête. Mais les enjeux de programmation et de territoire sont très proches. Sur les premiers, on constatera que la programmation de plus de têtes d'affiche (15%) devance nettement la perspective de leur réduction (6%), bien que l'idée de programmer plus d'artistes locaux figure dans le trio de tête des modalités retenues. On note donc une certaine ambivalence du milieu festivalier à l'égard de stratégies de programmation opposées (réduction/augmentation des têtes d'affiches, programmation locale³⁰). Cette ambivalence se redouble d'une autre, assez proche, qui touche aux jauges : ici encore, la croissance (17%) l'emporte largement sur la réduction (8%).

Des changements distincts selon les festivals

Passons rapidement en revue les principales modalités retenues afin de voir ce qui les oriente à la hausse.

³⁰ Naturellement, les artistes locaux peuvent, eux aussi, être des têtes d'affiches. Mais ça n'est pas la majorité du genre.

Du côté des **mutualisations**, deux stratégies (de territoire et/ou de filière) connaissent des fortunes diverses. **La mutualisation avec d'autres acteurs culturels du territoire** (26%) se retrouve plus souvent dans les festivals d'après-saison, dans le spectacle vivant, les arts visuels et la littérature, ainsi que pour les événements les plus anciens, notamment ceux qui disposent de budgets moyens. Nous retrouvons ici des facteurs favorables liés à la période : l'après-saison est plus propice à des coopérations territoriales avec des acteurs qui, l'été, sont souvent inactifs ; les festivals les plus récents, notamment les petits, sont moins équipés pour développer de telles coopérations tandis que les plus importants peuvent estimer disposer d'une autonomie qui les éloigne de l'intérêt des telles mutualisations. **La mutualisation avec d'autres festivals** (16%) est en retrait de la précédente, mais elle concerne davantage les petites villes, les musiques actuelles et du monde, et les festivals les plus anciens, ainsi que les événements dotés de budgets importants, mais pas les plus élevés : elle touche 30% des festivals aux budgets situés entre 230 000 euros et 1,3 million d'euros.

Du côté de la **programmation** artistique, quatre modalités connaissent des sorts contrastés :

La programmation de plus d'artistes locaux (26%) touche davantage les petites villes et les ceintures urbaines, ainsi que les espaces ruraux très dispersés. On y retrouve plus souvent les festivals de musiques traditionnelles et du monde, ainsi que les musiques actuelles. Mais les festivals aux budgets les plus élevés y sont presque indifférents. **L'augmentation du nombre de représentations** (24%) se retrouve plus souvent dans les grands urbains, dans les domaines du cinéma et de la littérature ainsi que chez les événements les plus récents et les plus importants en budget. **La diversification de la programmation** vers de nouveaux genres artistiques (19%) fait partie des décisions assez souvent retenues, quel que soit le territoire, la saison ou le niveau budgétaire des événements. Ce sont plutôt les festivals récents, aux budgets moyens, et ceux des arts visuels qui s'y engagent plus volontiers. **La programmation de plus de têtes d'affiche** (15%) fait ressortir à la fois les festivals musicaux et les plus importants budgets, de façon très significative. Comme pour l'augmentation du nombre de représentations, cette modalité, qui n'est pas sans risque, ne peut être assumée qu'à la condition de disposer de moyens certains. Il faut souligner que la stratégie inverse (*programmer moins de têtes d'affiche*), qui pourrait avoir un sens dans un contexte de croissance

significative des cachets artistiques, notamment dans le secteur des musiques actuelles, est très peu envisagée (6%).

Du côté des **publics**, quatre stratégies sont diversement mises en avant, mais le plus souvent peu activées. Elles concernent les jauges, l'implication des spectateurs et de nouvelles formes de captation, qui envisagent l'extension de l'audience par d'autres voies. **L'augmentation de la jauge** (17%) est l'autre modalité des tenants de la croissance. Elle suit une logique assez comparable aux précédentes en valorisant les budgets importants, mais aussi les festivals les plus récents. **La réduction de la jauge** (9%), au contraire, touche les festivals de musiques actuelles et du monde, mais également les gros budgets ! Ceci indique un dilemme intéressant parmi les festivals les plus importants : certains choisissent de poursuivre une trajectoire croissante en termes d'accueil et d'attractivité artistique, tandis que d'autres, appartenant au même groupe, assument un virage décroissant. On observera que ce second groupe reste nettement plus modeste que le précédent, comme on l'a constaté pour la programmation de plus ou moins de têtes d'affiche. La décroissance demeure une idée très minoritaire. **La mise en œuvre de nouvelles formes de captation** (15%), qui touche aussi bien les publics que la recherche de nouvelles sources de revenu pour les événements, est fortement liée aux arts visuels, au cinéma et à la littérature, dès lors qu'ils disposent de budgets importants. Contrairement à ce que l'on aurait pu penser, elle est très peu présente dans les festivals musicaux. **L'implication des spectateurs dans l'organisation et la programmation du festival** (12%), si elle revient régulièrement dans les débats touchant globalement aux politiques culturelles, est assez peu prise en compte par les événements, et notamment par les plus importants en budget. On la retrouve davantage dans les festivals du spectacle vivant, domaine d'où ont été initiées ces démarches le plus tôt. Enfin, **l'organisation de mobilités douces pour l'accès au festival** (16%) est davantage l'affaire d'événements implantés dans les ceintures urbaines et dans le rural à habitat très dispersé, dans les festivals de saison estivale, dans le secteur musical. Ce choix est surtout très influencé par le niveau budgétaire : 45% des festivals de plus de 1,4 millions d'euros de budget (contre 16% en moyenne) souscrivent à cette action. Il y a là une certaine logique, dans la mesure où ce sont ces festivals qui sont désormais convaincus d'un impact carbone des plus élevés en lien avec la mobilité des publics. Nous verrons plus loin l'ensemble des mesures environnementales prises par les événements.

Des changements diversement liés à la pandémie

En quoi ces décisions sont-elles liées au contexte spécifique de la sortie de la pandémie ? Nous avons interrogé les festivals – décision par décision – sur son influence particulière, et sur le maintien à terme de ces choix. Ce qui est ici très frappant, c'est que les décisions qui sont le plus en rapport avec ce contexte sont en même temps celles qui ont été mises en œuvre le moins souvent : réduire la jauge, mettre en œuvre de nouvelles formes de captation, programmer plus ou moins de têtes d'affiche, changer le lieu du festival ou relocaliser les prestataires sont à la fois des décisions dont le lien est attesté par le quart des événements, mais dont la fréquence de mise en œuvre, visible sur le tableau précédent, est des plus basses. La seule exception à cette inversion est la programmation d'un plus grand nombre d'artistes locaux, qui touche à la fois plus du quart des festivals en 2022 et donc 35% pensent qu'il s'agit d'un effet plus direct de la pandémie. À un moindre degré, c'est également le cas pour le changement le plus partagé (favoriser la rencontre avec les artistes, 38%), qui est considéré comme lié à la pandémie par plus d'un quart des festivals.

Trois configurations de changement

En combinant ces données (changement en lien avec la pandémie, probabilité de maintien de ces décisions à terme) on obtient ainsi trois configurations.

Tout d'abord, les changements « Levier » : initialement liés au COVID (pour plus d'un quart des festivals), ils sont envisagés de façon durable et attestent d'un effet de levier de la pandémie sur les transformations du modèle festivalier. À ce titre, on trouve d'abord la programmation plus importante d'artistes locaux, qui touche un quart des événements et s'inscrit, pour eux, nettement dans la durée tout en ayant été influencée (pour 35% des festivals) par la pandémie. A un moindre degré d'influence, la rencontre avec les artistes fait également partie de ce registre. Les autres effets de leviers attestés (augmentation de la jauge, nouvelles captations et relocalisation des prestataires) ont, en revanche, pour particularité de concerner moins de festivals.

En deuxième lieu on trouve les changements « circonstanciels ». Influencés par la pandémie, leur probabilité de maintien à terme est moins partagée

par les festivals. On y trouve les modalités les plus rares : changement de lieu du festival, réduction de la jauge, programmation de moins de têtes d'affiche. Dans ce groupe figure également la programmation de plus de têtes d'affiche, une stratégie inverse de la précédente, mais que l'on retrouve chez des acteurs de mêmes caractéristiques, notamment les festivals à gros budget. Cela souligne un dilemme stratégique pour ces événements.

Enfin, on trouve les changements « structurels » : peu liés à la pandémie, leur maintien à terme est en revanche plébiscité. On est en présence d'orientations qui viennent de plus loin et ont d'autres causes que le COVID. Elles affecteront durablement les festivals qui les retiennent : la mutualisation avec d'autres acteurs culturels du territoire en fait partie, de même, à un degré moindre de fréquence, que la mutualisation entre festivals, la programmation de nouveaux genres artistiques ou l'implication des spectateurs.

En toute logique, la quatrième modalité théorique (faible influence du COVID, et décision sans lendemain) est absente du paysage. Les changements dont il est question qui – il faut le rappeler – ne sont jamais vécus par une majorité de festivals, montrent donc une influence relative mais durable de l'épisode épidémique sur les modes d'action festivaliers. Elle est d'abord relative parce que des changements importants et durables n'ont qu'un faible rapport avec la pandémie. Elle l'est aussi car les changements les plus conditionnés par le COVID sont en même temps ceux qui ont le moins de chance de perdurer, et sont aussi les plus rarement mis en œuvre. Mais cette influence est durable sur certains aspects (rencontres avec les artistes, territorialisation des partenariats et des programmations, par exemple). Pour ceux qui les ont expérimentés, les changements de 2022 sont devenus des registres d'action future.

Cette influence de la pandémie peut donc être vue davantage comme une incitation de plus à une évolution du modèle festivalier qui se rattache à des causes plus structurelles que comme l'élément unique et déclencheur. C'est aussi pour cela que globalement, les changements observés se situent davantage dans une continuité que dans une rupture radicale. On notera enfin que beaucoup des changements qui s'inscrivent désormais durablement dans la vie des festivals se rattache au renforcement de leur empreinte territoriale.

Une année de regain, sans tension ?

Les festivals ont ensuite été interrogés sur la prégnance de certaines difficultés dont l'espace public s'est largement fait l'écho après la reprise des activités culturelles. Parmi ces difficultés, les suivantes ont été testées et analysées selon nos typologies d'événements, sous la forme de « situations vécues ».

Tableau 34. Situations vécues par les festivals en 2022

Situation vécue	%
Baisse de fréquentation des publics	33
Croissance des prétentions financières des artistes	31
Défections de bénévoles	21
Indisponibilité de salles ou de lieux habituels	10
Pénurie de techniciens	10
Défection d'une collectivité locale	10
Pénurie de matériel	9
Défection de Sponsors	9
Défection de Mécènes	8
Défection de l'État	4

Le premier commentaire qui s'impose est qu'aucune de ces situations difficiles n'a été vécue par une majorité d'événements. Même la plus élevée (la baisse de fréquentation des publics) n'a concerné qu'un tiers des festivals. Pourtant, derrière ces moyennes, certaines de ces difficultés ont été vécues par certains événements avec plus d'acuité. En voici quelques illustrations. La baisse de fréquentation des publics (33%) ne connaît aucune variation territoriale, mais elle est plus sensible au cours de l'avant-saison (une période trop rapprochée de la pandémie ?) et pour les festivals de cinéma, de jazz et de musique classique. Surtout, elle touche bien plus les événements dotés de gros budgets (48% des festivals de plus de 1,4 millions d'euros de dépenses), ceux qui sont, plus que d'autres, sensibles aux enjeux économiques liés à l'audience. La croissance des prétentions financières des artistes³¹ (31%) est plus sensible dans les ceintures urbaines (40%), pour les musiques actuelles et du monde (46%) et surtout pour les festivals dotés de gros budgets : 67% des festivals de plus de 1,4 millions d'euros de

³¹ Cette question a été comprise au sens large, sans qu'il s'agisse de cibler les artistes eux-mêmes, souvent peu responsables de l'inflation des cachets artistiques les concernant.

dépenses sont concernés. Ils sont naturellement plus sensibles à ces enjeux, compte-tenu de leur programmation plus centrée sur les affiches artistiques coûteuses. La défection des bénévoles touche 21% des événements, mais 30% dans les événements de grande envergure.

Les autres situations sont plus minoritaires. L'indisponibilité de salles touche bien sûr davantage les festivals d'après-saison, ceux de l'été se déroulant souvent en plein-air. Elle touche aussi plus les festivals de cinéma et d'arts visuels. La pénurie de techniciens (10%) est avant tout l'affaire des festivals de musiques actuelles et du monde ou du spectacle vivant, surtout les plus volumineux (36%). On retrouve ce constat pour la pénurie de matériel. La défection d'une collectivité territoriale (10%) concerne un peu plus les événements les plus anciens (17% des festivals nés avant 1990), tout en restant très minoritaire, lors de cette édition en tous cas. L'hypothèse d'un retrait de l'État (4%) est encore plus confidentielle. Ces dernières situations méritent d'être suivies dans le temps, tant les éditions 2023 et 2024 semblent signaler de nouveaux mouvements, la plupart du temps régressives. Quant à la défection des sponsors et des mécènes (un peu moins de 10%), ce sont ici encore les grands festivals qui en pâtissent le plus, signalant que ce n'est pas forcément dans les festivals les plus importants que la solidité du modèle économique est la plus systématique. Cet enjeu économique mérite d'être détaillé.

Une année 2022 en tension économique

Nous avons approfondi la situation sur le plan économique, en examinant à la fois l'évolution des dépenses et des recettes selon trois occurrences possibles : stabilité, hausse, baisse.

Globalement, on peut constater une orientation à la hausse ou à la stabilité des dépenses en 2022. Le constat moyen d'une baisse, sur ces différents postes de dépense, ne s'établit qu'à 9%. La hausse pèse 45% et la stabilité 46%. Au plan financier, ces constats corroborent ce que nous avons constaté quant au changement dans une certaine continuité. L'augmentation des postes de dépenses est plus marquée dans les domaines artistiques et techniques, comme nous l'avons observé au cours des années antérieures. Elle est plus faible sur les autres postes : communication, hygiène, sécurité. La baisse est un peu plus avérée dans le domaine de la communication, sans doute en raison de la transition qu'opèrent certains festivals depuis les

campagnes publiques coûteuses (papiers, médias) vers les réseaux sociaux et la dématérialisation.

Tableau 35. Évolution des postes de dépenses en 2022

Postes de Dépenses	Baisse	Hausse	Stable	Total / réponses
Artistiques	11,1	63,9	25,0	100,0
Techniques	9,1	57,9	32,9	100,0
Communication	14,6	44,2	41,2	100,0
Sécurité	6,4	35,1	58,5	100,0
Hygiène	6,2	33,3	60,5	100,0
Médiation	6,8	37,6	55,7	100,0
Moyenne	9	45	46	100,0

En regard de celle des dépenses, l'évolution des recettes suit un cours assez nettement différent. Les tendances à la hausse sont contenues, en moyenne, à 27%, celles à la stabilité à 47%. En revanche, les tendances à la baisse sont nettement plus prononcées que pour les dépenses, avec une moyenne de 26%. Les hausses de recettes proviennent principalement des postes les plus importants : billetterie, subventions et autres ressources propres. Les baisses sont plus fortes pour le sponsoring, mais aussi pour la billetterie, signe que les festivals, de ce point de vue, ne vivent pas la même réalité. Il faut donc décomposer ces évolutions et en analyser les incidences pour nos différents types de festival.

Tableau 36. Évolution des postes de recettes en 2022

Postes de recettes	Baisse	Hausse	Stable	Total
Billetterie	33,9	33,4	32,7	100,0
Ressources Propres	22,9	31,9	45,2	100,0
Contributions Volontaires	19,1	23,2	57,7	100,0
Subventions	23,1	34,7	42,2	100,0
Sponsoring	29,6	17,5	52,9	100,0
Mécénat	27,1	22,0	50,8	100,0
	26	27	47	100,0

Des dépenses stables ou en hausse

De toutes les dépenses, ce sont les artistiques qui sont les plus partagées, avec près des deux tiers des festivals. Ce sont les festivals des musiques actuelles et du monde, les plus récents, et surtout les plus gros volumes budgétaires (72%) qui sont impactés. Les dépenses techniques concernent les mêmes festivals (musiques actuelles et du monde), avec un pic à 85% des festivals aux budgets supérieurs à 1,4 millions d'euros qui sont concernés. Les dépenses de communication touchent davantage les festivals de cinéma, de littérature et d'arts visuels, où elles étaient déjà plus importantes que la moyenne dans nos précédentes études. Elles concernent moins les grands événements. Les dépenses de sécurité connaissent une hausse encore plus forte pour les festivals de musiques actuelles et du monde les plus importants : 71% des festivals aux budgets supérieurs à 1,4 millions d'euros qui sont ici concernés, contre 35% de hausses en moyenne. Les dépenses d'hygiène sont à la fois plus importantes pour les plus grands festivals en volume budgétaire, mais également pour les festivals d'avant-saison. Sans doute cela est-il lié à une période où la sensibilité au Covid était encore très marquée. Enfin, les dépenses de médiation touchent plus spécifiquement le livre, un domaine où, là encore, ces festivals étaient déjà très actifs.

Au total, il ressort de cet examen des dépenses que les plus gros festivals, et au sein d'eux les festivals de musiques actuelles et du monde subissent davantage que les autres les pressions à la hausse. L'autre enseignement est que, en dehors de quelques données secondaires, les variables territoriales, de saison et d'ancienneté des événements ne jouent pratiquement aucun rôle. Ce sont surtout les variables esthétiques et budgétaires qui comptent.

Des recettes à l'évolution plus incertaine

Du côté des recettes, la situation est encore plus diverse. La billetterie est globalement plus stable pour les petits événements, dans le monde rural et les ceintures urbaines. Elle est surtout plus souvent en hausse, mais aussi en baisse pour les festivals à gros budgets, qui se divisent donc en deux tendances opposées. Les baisses de recettes de billetterie touchent également davantage les festivals de musiques classiques et de jazz que les autres. Les autres ressources propres, où l'on trouve le merchandising, la restauration et la buvette, entre autres, sont en hausse plus prononcée dans

le monde rural dispersé et très dispersé, et dans les festivals de moyen volume budgétaire. Les subventions sont à la hausse pour les festivals les plus récents, ceux d'arts visuels, et les baisses sont plus fréquentes dans les grands festivals. De manière intéressante, les évolutions des recettes en mécénat et en sponsoring – deux sources aux philosophies de soutien a priori distinctes – sont identiques : indifférentes aux territoires, aux saisons et aux genres esthétiques, elles sont plus souvent en baisse chez les festivals les plus anciens, et plus souvent en hausse chez les plus récents. Les gros volumes budgétaires connaissent à la fois une plus grande fréquence de baisses et de hausses, signe supplémentaire de l'instabilité qui touche cette strate particulière d'événements.

Quant aux contributions volontaires, on les retrouve plus fréquemment dans les zones rurales, et pour les esthétiques classiques et jazz. Très peu de festivals à gros volume budgétaire enregistrent une hausse à ce titre. En ce qui les concerne, c'est plus la stabilité – sur une ressource très annexe pour eux – qui domine.

L'influence de nos variables sur les recettes est donc à la fois plus variée et plus instable. Plus variée car les dimensions territoriales et générationnelles jouent leur rôle. Instable, car sur une même ressource, les hausses et les baisses les plus fréquentes peuvent toucher les mêmes types d'événement. Ainsi donc, si les réponses attestant une stabilité (47% pour les recettes, 46% pour les dépenses) pouvaient laisser croire à un monde festivalier sans pression, c'est en réalité à une situation de tension qui se révèle, et dont les éditions ultérieures peuvent renforcer l'intensité.

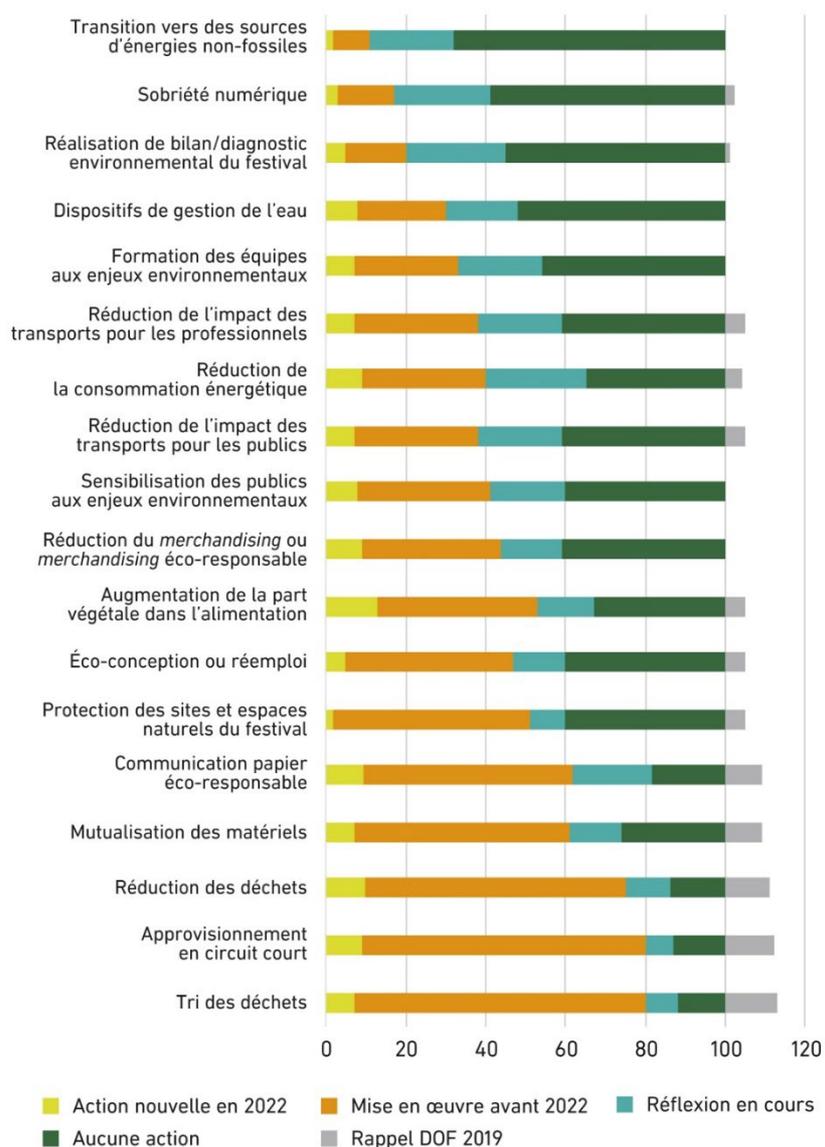
UN MONDE EN TRANSITION ? LA QUESTION ECOLOGIQUE

Parmi les enjeux qu'affrontent les projets festivaliers, celui touchant à l'empreinte écologique des événements a pris, au cours des dernières années, une importance majeure³². Bien souvent, ce sont les grands festivals qui ont été l'objet d'une attention particulière, en raison de l'impact massif de leur programmation en termes matériel, énergétique et de transport. Plus récemment, les pouvoirs publics ont mis l'accent sur ces enjeux en accompagnant leurs soutiens d'incitations spécifiques. A l'échelle nationale,

³² IRLE, D., ROESCH, A & VALENSI, S., 2021, *Décarboner la culture*, Grenoble : PUG, coll. Politiques culturelles

on pense à la Charte de développement durable pour les festivals, présentée à l'occasion de la 3^{ème} édition des États Généraux des Festivals, à Toulouse en décembre 2021. Elle conditionne le soutien de l'État aux événements à l'adhésion de ces derniers à une démarche d'éco-responsabilité et à un engagement sur un plan d'action opérationnel sur trois ans. A l'échelle régionale, les financements de festivals sont, plus souvent qu'aux autres niveaux, soumis à une logique d'éco-conditionnalité qui oriente les bénéficiaires vers des démarches également progressives en termes de diagnostic et d'actions³³.

Figure 11. Les actions environnementales (en %)



³³ Cf. FOURNIER, H., 2023, « La question environnementale (écologique) dans les budgets et choix culturels des collectivités », Observatoire des Politiques Culturelles/Le Média, novembre 2023.

<https://www.observatoire-culture.net/environnement-budgets-culturels-collectivites/>

Dans la mesure où la sensibilité des festivals à ce sujet, qui a précédé bien d'autres opérateurs culturels, est en pleine évolution, il était intéressant de les questionner de la façon la plus diversifiée possible. A la variété des thématiques d'action environnementale, avec 18 actions proposées, se sont ajoutées quatre modalités de réponse possible : action déjà entreprise avant 2022, action nouvelle en 2022, réflexion en cours, aucune action. Ces résultats sont confrontés à ceux de notre enquête de 2020, pour laquelle nous avons demandé aux festivals, sur une majorité de ces thématiques, s'ils étaient actifs ou non.

Tout d'abord, quatre groupes d'action se distinguent pour l'ensemble de l'échantillon. Le premier contient les actions qui font l'objet d'une prise en charge ultra-majoritaire, puisqu'au titre des actions déjà rôdés et des actions nouvelles en 2022, on dépasse 60% de festivals concernés : le tri et la réduction des déchets, l'approvisionnement en circuit court, la mutualisation de matériels et la communication papier écoresponsable y figurent. Le deuxième regroupe des actions qui se situent autour de 50% à 60% de festivals, avec une part importante de réflexions en cours : on y trouve la protection des sites et espaces naturels du festival, l'écoconception ou le réemploi des matériels et l'augmentation de la part végétale dans l'alimentation. Le troisième groupe se situe à un niveau moins important de mobilisation, avec des actions touchant autour de 30 à 40% des festivals. Six actions y figurent : la réduction du merchandising ou merchandising écoresponsable ; les opérations de sensibilisation des publics aux enjeux environnementaux, la réduction de l'impact des transports pour les publics, la réduction de la consommation énergétique, la réduction de l'impact des transports pour les professionnels et la formation des équipes aux enjeux environnementaux. Le dernier ensemble d'actions concerne quatre sujets qui concernent moins de 30% des festivals, et pour lesquels une majorité n'a pas même entamé la moindre réflexion. On y retrouve les dispositifs de gestion de l'eau, la réalisation de bilan/diagnostic environnemental du festival, la sobriété numérique et la transition vers des sources d'énergies non-fossiles. Ce premier balayage des actions nous décrit un monde festivalier très sensibilisé à la variété des enjeux environnementaux. Seule quatre actions sur dix-huit sont pour l'instant écartées de toute action ou réflexion en cours par une majorité d'événements.

Ensuite, la confrontation de ces résultats à ceux que nous avons produits à ce sujet en 2020³⁴ montre qu'en trois ans la mobilisation des festivals sur ces enjeux a fait un bond spectaculaire. Il est intéressant de noter que dans les deux cas, on retrouve à peu près la même hiérarchie : les cinq actions en tête en 2023 l'étaient déjà en 2020 ; celles des trois autres groupes – en dehors des actions non interrogées en 2020 (comme la « formation des équipes », par exemple) étaient pratiquement à la même place. Mais c'est l'écart d'engagement entre les deux enquêtes qui est impressionnant, et ce dans tous les domaines. Ainsi, 13% des événements étaient actifs en tri des déchets en 2020. Trois ans plus tard, ils sont 80%. 5% des festivals avaient une démarche d'augmentation de la part végétale dans l'alimentation en 2020. Ils sont aujourd'hui 53%. La sensibilité active aux enjeux de consommation énergétique est parallèlement passée de 4% à 40%. Et même les initiatives plus confidentielles ont largement progressé : la réalisation d'un bilan/diagnostic est passée de 1% à 15% de festivals concernés.

Enfin, il faut noter que les domaines d'écoresponsabilité qui sont les plus lourds en termes d'empreinte carbone, et notamment les transports, ne figurent pas forcément en tête des actions entreprises. C'est qu'à leur sujet de véritables dilemmes artistiques et culturels existent : la limitation des impacts de transport (de professionnels comme de publics) est un défi direct au modèle économique festivalier qui repose, de façon très majoritaire, sur des affiches artistiques extraterritoriales et sur l'accueil du public le plus large.

Enfin, il semblait évident que le degré d'engagement des festivals dans ces actions n'était pas identique selon la nature des événements. C'est pourquoi nous avons croisé ces niveaux d'engagement avec ce que nous savions d'eux : leur territoire, leur âge, leur saisonnalité, leur discipline artistique, leur niveau budgétaire. Voici un tableau (n°37), par action, qui résume l'influence de ces variables sur la propension à agir dans chaque domaine.

³⁴ Lors du dispositif d'observation des festivals, nous avons interrogé les événements sur leurs pratiques en matière environnementale. La présentation de ce volet avait été assurée par Maryline Lair et Béatrice Macé. Cf. Lair, M., Macé, B., 2021, *L'engagement des festivals en matière de développement durable et solidaire*, États-Généraux des Festivals II, Bourges, juin.

Tableau 37. Variables influençant les actions environnementales

Action	Facteurs influençant : à la hausse / à la baisse
Tri des déchets	Ruralités, été, gros budgets <i>Urbanité, cinéma, petit budget</i>
Approvisionnement en circuit court	Ruralités, été, musiques actuelles et du monde <i>Urbanité, cinéma, gros budgets</i>
Réduction des déchets	Ruralités, été, gros budgets <i>Urbanité</i>
Mutualisation des matériels	Sans variation notable
Communication papier éco-responsable	Cinéma, arts visuels, littérature, gros budgets <i>Musiques classiques</i>
Protection des sites et espaces naturels du festival	Ruralités, été, musiques actuelles, gros et moyens budgets <i>Urbanité, petits budgets</i>
Écoconception ou réemploi	Ruralités, été, arts visuels, musiques actuelles et du monde, gros budgets <i>Jazz, musiques classiques</i>
Augmentation de la part végétale dans l'alimentation	Ruralité peu dense et urbain très dense, arts visuels, spectacle vivant, gros budgets <i>Petits budgets</i>
Réduction du merchandising ou merchandising écoresponsable	Arts visuels, gros budgets <i>Musiques classiques, jazz, petits budgets</i>
Sensibilisation des publics aux enjeux environnementaux	Ruralités, été, musiques actuelles et du monde, cinéma, gros budgets <i>Cinéma, Littérature, musiques classiques</i>
Réduction de l'impact des transports pour les publics	Urbanité, arts visuels, gros budgets <i>Petits budgets, musiques classiques</i>
Réduction de la consommation énergétique	Ruralités, été, gros budgets <i>Petits budgets</i>
Réduction de l'impact des transports professionnels	Cinéma, littérature, gros budgets <i>Ruralités, petits budgets</i>
Formation des équipes aux enjeux environnementaux	Été, gros budgets <i>Petits budgets</i>
Dispositifs de gestion de l'eau	Ruralités, été, musiques actuelles et du monde, gros budgets <i>Musiques classiques, urbanité, petits budgets</i>
Réalisation de bilan/diagnostic environnemental du festival	Gros budgets <i>Petits budgets</i>
Sobriété numérique	Urbanité, été <i>Petits budgets</i>
Transition vers des sources d'énergies non-fossiles	Ruralités, été, musiques actuelles et du monde, gros budgets <i>Petits budgets</i>

Quelques commentaires s'imposent à la lecture de ce tableau. D'une part, l'engagement environnemental met presque partout en évidence le poids de la variable économique. Plus un festival dispose d'un budget important,

plus celui-ci a la possibilité de développer une palette élargie d'actions. Dans la mesure où ce sont aussi ces festivals qui ont, par leur développement, la plus grosse empreinte environnementale, une certaine logique semble respectée. On constate également que ce sont ces mêmes festivals qui sont engagés sur les créneaux les plus rares, comme s'ils étaient une avant-garde de l'action écologique.

Cependant, il faut tout de suite relativiser ce fait par deux considérations. La première est que nous ignorons la réalité de l'impact de ces mesures, à la fois nombreuses et volontaristes, sur l'empreinte écologique elle-même. Jusqu'où la déclaration d'activité dans tous ces domaines a-t-elle un impact mesurable sur la réduction de l'empreinte carbone, par exemple ? Cette question ne peut être abordée que dans le cadre d'une enquête spécifique³⁵. La seconde considération réside dans le type d'inaction que l'on constate, à l'inverse, dans les festivals dotés de budgets plus modestes. On peut faire l'hypothèse que ces événements, parce qu'ils sont sobres sur bien des points, n'éprouvent pas la nécessité d'intervenir là où, pour les grands festivals, cela s'impose aujourd'hui. Plus généralement, l'action ou l'inaction écologique est à la fois une question de moyens mais aussi de nécessité. Par exemple, il est assez logique que les festivals les plus urbains se préoccupent moins de la protection d'espaces naturels, tout comme la réduction du merchandising concernent moins les festivals de musique classique, ou les petits festivals, où cette pratique est plus rare ou de moindre ampleur.

Un dernier point concerne le cas spécifique de la – ou des – ruralité(s). Comme on le voit, celle-ci est souvent un levier d'action environnementale, notamment sur les actions les plus répandues : tri et réduction des déchets, circuits courts, sensibilisation des publics, réduction des consommations d'énergie et d'eau. Certes, il s'agit souvent d'événements ruraux mais assez importants, ces deux facteurs se conjuguant pour faire croître la sensibilité active à l'environnement. Mais le fait est que le monde festivalier est concerné dans sa diversité par la grande variété des actions possibles, sans avoir pour avant-garde les seuls opérateurs urbains, comme une caricature de la sensibilité écologique voudrait parfois nous le faire croire.

³⁵ RIBAC, F., 2023, *Pour une autre écologie musicale : Partie 1 : L'impasse de l'approche managériale*, Audimat Éditions, ([hal-04201147](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-04201147))

CONCLUSION

Cette recherche documente un des aspects les moins connus de ce que l'on a pu qualifier de festivalisation de la culture³⁶. Si elle confirme tout d'abord l'extension spatiale et la diversification esthétique du fait festivalier, elle permet aussi et surtout de le resituer dans sa dimension territoriale. Trois grandes leçons se dégagent de nos analyses. La première se rapporte au contexte de création de festival. La deuxième touche à la sociologie du gouvernement festivalier. La troisième la met à l'épreuve des transitions.

Comment naissent les festivals

La création des festivals s'avère dépendre des structures sociales et culturelles propres aux différents milieux au sein desquels elle s'opère. Les registres de motivation ainsi que les équipes mobilisées dans ce processus de création varient selon que l'on se situe dans les villes ou dans les milieux les plus ruraux. Au sein de ces espaces, la création des festivals obéit moins qu'au sein du monde urbain à des logiques de spécialisation. Ceci est particulièrement visible lorsque l'on s'intéresse aux profils des équipes de création et aux liens qui relient leurs membres : les liens forts et les profils peu professionnalisés ou étrangers au monde de la culture caractérisent d'abord les événements qui prennent naissance au sein de la ruralité.

Une analyse de l'évolution de ces profils dans le temps témoigne cependant d'un changement. La part de liens familiaux mais aussi celle des relations de voisinage au sein des équipes de création d'événements ruraux tend à diminuer avec le temps, au profit d'une augmentation de la part des relations amicales, professionnelles ou associatives. De manière plutôt concordante, la part des professionnels de la culture et des artistes a augmenté avec le temps, tandis que celle des responsables associatifs et des personnes hors secteur culturel tendait à diminuer. Si les festivals en milieu rural conservent, même aujourd'hui, des spécificités fortes en matière de dynamiques de création – la part des liens forts et du monde associatif y reste plus importante que dans les autres territoires – ces deux constats témoignent d'une convergence des festivals ruraux vers des formes de création que nous avons décrites comme typiques de l'urbanité.

³⁶ RONSTRÖM O., 2016, "Four Facets of Festivalisation". *Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology*, n° 1, 67-83.

Fait intéressant, la spécificité des registres de motivation mobilisés par les responsables de festivals ruraux ne change guère avec l'inclusion de la variable temporelle³⁷. Cela éclaire le dilemme que nous nous étions posés plus haut à propos de ces registres de motivation : ils sont moins le produit d'une manière d'être rurale que d'un rapport à la ruralité et à ses spécificités structurelles. Si les profils des équipes des festivals ruraux s'urbanisent, leurs motivations et, de fait, leurs visions du monde restent influencées par la ruralité. Plus que d'un mouvement d'urbanisation de la ruralité, c'est d'une ruralisation de l'urbanité dont ce résultat témoigne.

Qui gouverne les festivals ?

Cette recherche lève ensuite le voile sur une série d'interrogations liées à la dynamique de festivalisation de la culture, notamment à propos du profil sociologique des créateurs de festivals d'une part, et du degré de professionnalisation du secteur d'autre part.

A propos des créateurs, la première interrogation concernait leur capacité à constituer une profession en tant que telle, tant le récit de la création d'un festival fait souvent la part belle à la singularité de son projet, de son territoire, et bien souvent aussi de son créateur. Contrairement à cette idée, la sociologie des créateurs de festivals adopte les principales caractéristiques des professions culturelles, et notamment des postes de dirigeant, à savoir une majorité d'hommes avec un haut niveau de formation. Leur propension à se maintenir en poste au-delà des limites d'âges légales, en fait une population vieillissante qui témoigne de l'attachement et de la personnification de l'événement à son créateur. Loin de l'idée d'exception qui accompagne le récit de la création d'un festival, les hommes et les femmes qui en sont à l'origine sont bien dans la norme de l'environnement professionnel dans lequel ils se situent. Ils se distinguent cependant par le fait d'être moins issus des milieux favorisés, ce qui, pour le coup, donne du grain à moudre au mythe du créateur.

³⁷ Sans doute est-ce un effet d'enquête : les responsables des festivals les plus anciens se sont prononcés avec leur regard actuel sur une situation déjà éloignée ; outre les questions de mémoire, ce type d'exercice implique nécessairement une part de reconstruction

Bien évidemment, le domaine artistique imprime sa marque sur la sociologie des créateurs de festivals. Tandis que les arts visuels sont un domaine où le bagage universitaire s'impose comme un critère hautement distinctif, le cinéma se construit plutôt comme un espace de reproduction sociale. Si le spectacle vivant se distingue par sa diversité avec davantage de femmes et de jeunes, le secteur du livre, quant à lui, se construit autour de créateurs plus âgés à l'image du recul des pratiques de lecture à l'échelle nationale chez les jeunes générations³⁸. La musique enfin cultive son originalité. C'est à la fois le secteur où les femmes sont les moins présentes mais aussi celui où la part des diplômés de l'enseignement supérieur est la plus faible tout comme celle des enfants de cadre. Mais c'est aussi celui où la longévité en poste est la plus longue. La musique offre une diversité de festivals qui rend possible des trajectoires professionnelles variées.

Ce travail nous renseigne aussi sur la professionnalisation du secteur festivalier. Pour les jeunes professionnels de la culture, le festival représente désormais une perspective de carrière viable, notamment depuis les années 2010 qui marquent l'expansion démographique des festivals. La festivalisation de la culture favorise de ce point de vue l'avènement d'une sociologie nouvelle de créateurs où les femmes deviennent majoritaires à partir des années 2015. Cette période est, par ailleurs, contemporaine de la féminisation des emplois culturels, et de leur accession plus régulière à des postes à responsabilité. Au sein d'un secteur culturel toujours très inégalitaire, la création d'un festival peut représenter pour les femmes une possibilité (et peut-être une stratégie) d'accéder, par leurs propres moyens, à un meilleur niveau d'emploi. Chez les premières générations de créateurs, la création de festival s'effectuait plus tôt dans la carrière. Moins diplômés et majoritairement issus de milieux plus modestes, pour ces précurseurs, la création d'un festival s'inscrivait ici très clairement dans une perspective d'ascension sociale. C'est une tout autre logique qui prévaut pour les jeunes générations. Même si leurs origines sociales restent relativement modestes – comparées aux autres professions culturelles –, leur niveau de formation est nettement plus élevé, notamment en raison de la forte croissance des formations aux métiers de la culture depuis le début des années 2000. Le festival apparaît de ce point de vue comme un secteur à part entière, un avenir professionnel possible, et s'inscrit dans une trajectoire déjà construite.

³⁸ LOMBARDO, PH., WOLFF, L., 2020, *Cinquante ans de pratiques culturelles en France. Culture études*, 2, 1-92. <https://doi.org/10.3917/cule.202.0001>

C'est également vrai pour les artistes qui représentent 43% des créateurs des festivals créés depuis 2015.

Cette professionnalisation s'observe enfin à travers l'évolution des motivations liées à la création d'un festival. Tandis que les premières générations insistent sur la capacité de la culture à redynamiser un territoire, et les externalités positives des festivals qui vont bien au-delà de la construction d'une offre, les générations suivantes s'inscrivent davantage dans une logique de l'art pour l'art où la défense d'un secteur artistique représente la motivation première de la création d'un événement. Tandis que pour les générations des années 2000-2010, le festival s'impose comme un outil d'aménagement culturel du territoire, souvent dans une logique de compensation de l'offre, les toutes dernières générations de créateurs réinvestissent la question du lien social. L'évolution des registres de motivations des créateurs de festivals semble en cela suivre celle des référentiels des politiques culturelles, avec un décalage des années entre le moment où les créateurs construisent leurs systèmes de valeurs et celui où ils créent le festival, nécessairement quelques années plus tard.

L'observation des directeurs de festivals confirme les tendances sociologiques observées chez les créateurs. Et notamment la place majoritaire qu'y occupent les femmes. Parce que ce sont des lieux peu institutionnalisés, les festivals apparaissent plus ouverts à la diversité sociologique de leurs dirigeants. Toutefois, si les festivals se professionnalisent parce qu'ils représentent pour leurs jeunes professionnels de la culture un horizon acceptable, ne devient pas directeur de festival qui veut. Si une multitude de voies existe, le recrutement interne reste majoritaire. Si cette logique de promotion interne nuance l'ouverture dont nous parlions à l'instant, elle montre aussi les enjeux liés à la transmission d'un festival et la dimension relationnelle des compétences qu'exige ce type de poste.

Pour terminer, cette analyse des profils de ceux qui gouvernent les festivals fait état de trois logiques qui cohabitent et permettent une lecture sectorielle du monde festivalier. Premièrement, on trouve la logique de professionnalisation dont on a parlé. Logique dans laquelle le cinéma excelle tout en restant le domaine artistique le plus difficile d'accès et le moins ouvert à la diversité de profil de ses dirigeants. C'est en effet le secteur où la

part des femmes est la plus faible tout comme celle des directeurs issus de milieux moins favorisés.

La deuxième logique est le maintien d'une direction bénévole. Le secteur de la musique – et sa très grande diversité – incarne le mieux cette tendance. Le projet d'un festival de musique est aussi celui qui incarne le mieux la volonté d'animer un territoire et la motivation de revaloriser un territoire par la culture, toujours présente dans le référentiel des directeurs.

La troisième logique est enfin la direction confiée à des artistes. C'est ici le spectacle vivant qui tend le plus dans cette perspective. Peut-être faut-il voir la proximité des fonctions de direction et de programmation, particulièrement présente dans ce secteur, et la nécessité d'une expertise artistique plus poussée ? Plus certainement, il est probable que ce secteur s'avère plus favorable à des logiques de reconversion – non avouées – à partir des compétences organisationnelles que beaucoup d'artistes acquièrent dans le fonctionnement de leur activité professionnelle, telle que l'administration d'une compagnie ou la gestion d'un collectif par exemple. Se dessine enfin une dernière orientation, encore trop faible pour qu'on puisse en parler de manière objective, mais qui fait émerger une nouvelle catégorie d'acteurs à la tête des festivals : les agents des collectivités territoriales. S'il elle se confirmait au fil des ans, cette tendance marquerait le retour du politique dans le secteur festivalier, et la reconnaissance active de la dynamique instrumentale des festivals, à la fois territoriale, culturelle et sociale.

L'angoisse du festival au moment de la transition

Les enjeux de transmission, de transformation du projet festivalier dans le temps et de transition nous parlent d'une autre manière de l'imbrication des dimensions émotionnelles et professionnelles. Que les dirigeants actuels n'envisagent guère de quitter le navire, même lorsqu'ils ont largement dépassé l'âge de la retraite, qu'ils soient très rares à envisager d'en confier les rênes à une personne totalement extérieure à l'événement, préférant un membre de l'équipe, confirment que diriger un festival n'est pas un métier comme un autre, au sein d'un marché des ressources lui-même très spécifique. C'est la raison pour laquelle l'enjeu des transmissions est d'ailleurs aussi sensible : plus le passage de relais est retardé, plus le risque d'un changement brutal est à craindre. C'est aussi ce qui motive une réflexion sur la formation des dirigeants, dans un contexte de professionnalisation avéré, même s'il reste spécifique.

Les affres de la transmission sont d'autant plus sensibles que l'incertitude qu'affronte l'écosystème festivalier est à plusieurs dimensions. Elle porte sur les ressources, économiques et humaines et touche plus particulièrement les événements ruraux, ceux parmi les plus récents et disposant d'un budget significatif, même s'ils ne figurent pas dans la catégorie des très grands événements. Si nous avons parlé de « stabilité mouvante » au sujet de ces incertitudes, c'est que la vocation à créer ou à soutenir un festival, de même que l'attachement à son projet culturel et territorial, ne sont nullement en cause. Dans les têtes, la festivalisation reste une passion joyeuse face à la morosité ambiante. C'est autour de ces émotions que festivaliers, artistes, élus, bénévoles et mondes socioéconomiques locaux se retrouvent, même si leurs goûts et expériences culturelles divergent. Dans un contexte dont l'évolution paraît très difficile à anticiper, la fragilité du modèle économique provient de l'évolution assez lente des recettes, sur lesquelles les festivals ont assez peu de prise, tandis que la progression des dépenses est, elle, significative et difficile à contrecarrer. Elle n'entame cependant pas l'appétit de création de festivals, même dans la période d'après-Covid.

Au cours des ultimes années, l'épisode pandémique a joué un rôle certain en termes de choc de réflexivité, plongeant les responsables dans des abîmes de réflexion stratégique, adaptative et même existentielle, tant le souvenir d'une culture « non-essentielle » a marqué les esprits³⁹. Nous avons étudié cet impact de la pandémie, juste à la sortie du phénomène, pour en mesurer les effets sur les changements opérés par les festivals. Si l'année 2022 a été essentiellement un (espoir de) retour aux fondamentaux du projet, elle a également été marquée par des changements, dans un monde festivalier qui, peut-être plus que le secteur culturel en général, évolue en permanence. Parmi les changements opérés à la suite de l'épidémie, une grande partie de ceux considérés comme les plus associés au COVID sont de l'ordre de la rencontre, d'une nouvelle logique de proximité : rencontres avec les artistes, programmation accrue d'artistes locaux, relocalisation des prestataires participent de cette logique. Comme si la société distancielle

³⁹ Rappelons que lors de la pandémie, le gouvernement avait considéré que les lieux culturels, contrairement aux commerces et aux transports collectifs, ne faisaient pas partie des besoins essentiels et devaient être maintenus fermés. Ce caractère non-essentiel de la culture a constitué l'un des premiers chocs de réflexivité liés au Covid. Cf. Négrier, E. & Teillet, Ph., 2020, *Les trois chocs culturels du COVID-19*, Virus de la Recherche saison 1, Presses Universitaires de Grenoble, <https://www.pug.fr/produit/1765/9782706147937/les-trois-chocs-culturels-du-covid-19>

de la pandémie avait engendré une contre-société du proche, à sa sortie. D'autres mutations sont partagées par beaucoup d'événements, mais elles sont moins liées à la pandémie qu'à une évolution plus globale du modèle festivalier. Les nouvelles mutualisations (territoriales, entre festivals) font ainsi partie de ces transformations que nous voyons se banaliser depuis que nous travaillons sur les festivals.

Enfin, face à la transition écologique, on assiste à un essor considérable des instruments, si l'on prend pour référence notre dernière enquête, qui portait sur l'année 2019. Les actions qui étaient déjà en tête des initiatives le demeurent, mais elles sont devenues ultra-majoritaires, alors qu'elles ne concernaient encore qu'un nombre limité de pionniers : le tri et la réduction des déchets, les circuits courts et la mutualisation de matériels se sont généralisés en quelques années. L'écoconception ou le réemploi de matériels, l'augmentation de la part végétale dans l'alimentation ou la protection des sites et espaces naturels sont, à un moindre degré, devenus des classiques de l'action festivalière en matière d'environnement.

D'autres registres opérationnels sont moins répandus, comme ceux de la transition énergétique, la gestion de l'eau, la réalisation de diagnostics ou la formation des équipes à ces enjeux. On notera que les défis les plus cruciaux en termes d'empreinte carbone, comme la mobilité des publics et/ou la réduction des jauges, restent parmi les plus difficiles à relever, notamment parce qu'ils ont un impact – réel ou imaginaire – plus fort sur le modèle économique. On notera également que ce sont les festivals les plus importants qui déploient la palette la plus étendue d'actions. D'un côté, ce constat exprime une valeur, puisque ce sont ces événements qui ont la responsabilité la plus importante sur ces enjeux. Mais attention : nous n'avons pas étudié l'impact de ces mesures sur la réduction de l'empreinte carbone des événements. Il serait donc hâtif de considérer que cette mobilisation instrumentale ait un impact de même niveau que celui des effets constatés sur le terrain. En outre, les festivals ruraux, de petite taille, n'ont certes pas la capacité de développer une myriade d'interventions écologiques. Mais peut-être est-ce en partie parce qu'ils n'en ont pas besoin, leur empreinte carbone étant bien plus réduite, et leur sobriété environnementale liée à un régime de nécessité, plus que de vertu.

Devant les contraintes économiques et les incertitudes liées aux transitions qui se précisent, la festivalisation a-t-elle atteint un palier ? Si l'effet de ciseaux entre des recettes qui évoluent peu et des dépenses qui s'envolent pourrait le laisser penser, deux données interrogent. On constate d'abord, et paradoxalement, un mouvement de création de nouveaux festivals, assez contre-intuitif dans un pareil contexte. Ensuite, les responsables d'événements ne sont pas prêts à jeter l'éponge, et prolongent même leur engagement au-delà d'âges parfois canoniques. Pour résoudre ce paradoxe, il faut adopter une définition élargie de l'entreprise en question. Loin de n'être qu'un produit, le festival engendre un monde social aux motivations complexes, où la passion artistique, l'effusion collective et la reconnaissance sociale tiennent en respect l'économie des compteurs, sans l'ignorer pour autant. C'est pour cette raison que les rachats de festival sont si rares. Acquérir un produit se conçoit. Prendre possession d'un monde est une autre affaire.

En rendant compte de tous les aspects de cette recherche, nous avons résolu en grande partie la frustration qui était la nôtre au sujet des dynamiques de création de festivals. Cette résolution ne sera complète qu'à l'occasion de la publication de l'ouvrage en 2025. Celui-ci donnera plus de place aux configurations humaines et territoriales, aux cas d'étude et aux témoignages de nos enquêtes qualitatives. Nul doute qu'il débouchera aussi sur de nouvelles frustrations. Ainsi va la recherche en général, et sur les festivals en particulier.