



Université de Lille

Ecole doctorale SESAM – ED 73 – Sciences économiques, sociales, de l'aménagement et du management

Laboratoire Clersé – UMR 8019 – Centre lillois d'études et de recherches sociologiques et économiques

En convention Cifre avec l'association Les Nuits Secrètes

**Analyse socio-économique de l'impact des festivals de musique sur le
développement des territoires
Le cas du festival Les Nuits Secrètes (Hauts-de-France)**

Thèse de doctorat en sciences économiques

Présentée et soutenue publiquement par

Elisa CRESSONNIER

Le 10 mars 2026 à Lille

Composition du jury

Philippe BATIFOULIER, Professeur à l'Université Sorbonne Paris Nord — Rapporteur

Florence JANY-CATRICE, Professeure à l'Université de Rouen — Présidente de jury

Thomas LAMARCHE, Professeur à l'Université Paris Cité — Examineur

Emmanuel NÉGRIER, Directeur de recherche CNRS à l'Université de Montpellier — Rapporteur

Richard SOBEL, Professeur à l'Université de Lille — Directeur de thèse

L'Université de Lille n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions devront être considérées comme propres à leurs auteurs.

Remerciements

Je remercie sincèrement toutes les personnes qui m'ont aidée, accompagnée, conseillée, ou encouragée durant ces quatre années de thèse.

En premier lieu, je tiens à remercier Richard Sobel, mon directeur de thèse, pour son accompagnement précieux dès mes années de master. Merci pour votre confiance et votre regard bienveillant sur mon travail.

Merci à Philippe Batifoulier et Emmanuel Négrier d'avoir accepté de lire et d'évaluer ce travail, en qualité de rapporteurs. Je remercie également Florence Jany-Catrice et Thomas Lamarche de poursuivre nos échanges en faisant partie de ce jury, après m'avoir conseillée et accompagnée dans le cadre de mon comité de suivi de thèse.

Mes prochains remerciements sont évidemment adressés à l'équipe des Nuits Secrètes, pour ces années partagées. Merci à Olivier Connan, directeur de l'association Les Nuits Secrètes, et Bernard Baudoux, président de l'association Les Nuits Secrètes, de m'avoir fait confiance et de m'avoir permis de réaliser ce travail dans les meilleures conditions possibles, dans la bienveillance et le respect.

Merci à Olivier Connan, Max Depret, Ambre-Charlotte Grattepanche, Martial Hufford, Clément Louvet, et Gayanti Ramdul pour leur accueil et leur présence durant mes années de Cifre. Si le lecteur attentif de ces remerciements jette un coup d'œil à l'organigramme présenté dans cette thèse, il saura que l'équipe des Nuits Secrètes s'élargit trop pour que je puisse en citer chaque personne. Pour autant, je les remercie sincèrement. J'adresse une pensée particulière à Mona Blondelle, Victor Connan et Léa Russeil qui ont également partagé une partie de ces années de thèse. Ces années ont été stimulantes et riches en émotions. Outre des professionnels inspirants, j'ai rencontré de superbes personnes, à qui je souhaite le meilleur. Merci Les Nuits Secrètes.

Je remercie toutes les personnes qui ont accepté de m'accorder de leur temps et de répondre à mes questions lors des entretiens, qui constituent une partie essentielle de ce travail.

J'adresse un remerciement chaleureux à Serge Bouffange, qui a grandement facilité mes démarches à l'origine de cette thèse Cifre.

J'ai bien évidemment une pensée pour mes proches. Je mesure la chance que j'ai d'être entourée d'une famille aimante et à l'écoute, et d'amis toujours disponibles et attentifs. Pour leur aide dans la relecture, et pour leur aide technique au cours de cette thèse, je remercie vivement Jade, Nadège, Nicolas, Maurice et mon père, Régis. Merci pour votre investissement dans mon travail. A mes amis nordistes, merci. Vous me manquez. A mes amis lorrains, merci. Je suis heureuse de vous avoir retrouvés. A mes amis dispersés en France et ailleurs, merci. Sans vous ces années n'auraient pas été aussi belles.

Mes pensées se tournent également vers Maurice, mon partenaire de vie. Merci pour tout. Merci pour ton aide, ta patience, ta bienveillance et ton attention durant ces quatre années. Sans toi, ces derniers mois auraient été bien plus compliqués. J'ai peu de mots pour exprimer ma gratitude, mais sache que tu as joué un rôle essentiel.

Enfin, merci à mes parents pour leurs témoignages de fierté et leur soutien sans limite. Papa, tu es un modèle de détermination et de persévérance. Maman, merci pour ta présence inconditionnelle et tes mots réconfortants. Merci à vous deux pour vos attentions, vos actions, vos sourires, vos paroles encourageantes et votre écoute. Aucun mot ne sera jamais à la hauteur pour vous exprimer ma reconnaissance.

De l'amour, de l'amour, de l'amour.

SOMMAIRE

Table des figures/Iconographie	11
Sigles et diminutifs.....	13
Introduction générale.....	15

Chapitre 1. Construction de l'objet de recherche : travailler avec et sur le festival Les Nuits

Secrètes	27
I. Les Nuits Secrètes : présentation de l'objet de recherche	28
1. D'une inspiration locale à une reconnaissance nationale : l'évolution du festival Les Nuits Secrètes	28
2. La mise en forme du festival, matérialisation du terrain de recherche	38
II. La nécessaire adoption d'un cadre d'analyse institutionnaliste	54
1. La généralisation du cadre marchand à travers les études portant sur les festivals.....	54
2. La mobilisation de l'économie des conventions pour une étude de la pluralité des valeurs	58
3. La mobilisation d'outils méthodologiques mixtes.....	66

Chapitre 2. La place des politiques culturelles dans le développement d'une logique

industrialo-marchande de la culture	75
I. De la création d'un ministère à la recherche d'efficacité des acteurs culturels	76
1. La création du ministère de la culture, la nécessaire autonomisation des politiques culturelles.....	76
1.1. Les prémisses du ministère de la culture : quel héritage pour André Malraux ?	77
1.2. Elitarisation des politiques à travers la défense des « œuvres capitales de l'humanité »	81
1.3. La recherche d'une culture déconcentrée	83
1.4. La contestation de mai 68 : critique de l'élitisme malrucien	85
2. L'évolution des politiques culturelles soumises à l'intensification des contraintes budgétaires.....	87
2.1. L'instabilité ministérielle freine les politiques culturelles	88
2.2. L'orientation du ministère vers les industries culturelles : la recherche d'un objet culturel rentable	89
II. La décennie Jack Lang : poursuite d'une nouvelle démocratisation culturelle	92
1. L'élargissement des audiences de la pratique culturelle	92
1.1. L'activation du rapport à la culture	92
1.2. L'institutionnalisation des sous-cultures.....	94
2. La transformation des formats de diffusion.....	97
2.1. L'appui sur la territorialisation des politiques culturelles	97
2.2. L'événementialisation de la culture	99

3. Le développement du rapport entre économie et culture	100
III. L'atteinte d'une culture utilitaire au service du développement économique	102
1. La culture face aux défis des années 90	103
1.1. La défense de l'exception culturelle face à une marchandisation accrue des productions culturelles	103
1.2. La nécessaire multiplication des sources de financement par les structures culturelles	105
2. L'accélération de l'industrialisation culturelle	107
2.1. L'arrivée des grands groupes et l'intensification des phénomènes de concentration ..	107
2.2. La multiplication des défis liés à l'industrialisation dans le secteur festivalier ?	111
3. La performance des festivals dans les nouvelles politiques culturelles.....	116
3.1. La nécessaire justification du secteur festivalier	117
3.2. Des difficultés soulevées par les changements de pratiques des publics aux priorités actuelles du ministère.....	125

Chapitre 3. L'évaluation des retombées des festivals : critique d'une méthodologie non

adaptée à l'objet culturel	131
I. De l'évaluation des festivals à l'établissement d'une norme	133
1. La valeur révélée par l'économie standard	133
1.1. La conception d'une valeur objective	133
1.2. Le recours à la monétarisation comme révélateur de valeur	136
1.3. Le difficile traitement de l'intangible en économie	140
2. L'établissement d'une norme touristique-marchande.....	143
2.1. L'impact économique : usage d'une méthode de calcul valorisant le tourisme.....	143
2.2. Un outil d'aide à la décision qui s'inscrit dans l'efficacité de l'économie marchande	147
II. Les implications de l'évaluation des festivals	151
1. Les répercussions de la norme touristique-marchande sur les festivals	151
1.1. Le rapport des festivals aux pouvoirs publics.....	151
1.2. La modification des stratégies festivières	154
1.3. L'invisibilisation de dimensions constitutives de la valeur des festivals.....	156
2. La captation des productions culturelles par l'économie standard.....	159
2.1. L'adaptation partielle de la culture au modèle économique standard	159
2.2. De l'économie de marché à l'industrialisation de la filière festivière	160
2.3. La nécessité de poser un cadre d'analyse multiple de la valeur	163
III. Illustration de l'importance de la norme touristique-marchande dans les stratégies territoriales.....	166
1. La recherche de l'impact économique : l'effet Bilbao	167
1.1. La mise en exergue de l'impact économique.....	167
1.1.1. Les attendus de l'effet Bilbao	167
1.1.2. Le caractère contextuel de l'effet Bilbao	169
1.2. Les logiques de développement derrière l'effet Bilbao	171
1.2.1. L'important rapport au tangible.....	171
1.2.2. La dimension marchande comme moteur de la création de valeur	173
2. Un effet Bilbao à Aulnoye-Aymeries ?	175
2.1. La recherche d'un effet Bilbao à travers le Pôle des Cultures Actuelles	175

2.1.1. L'institutionnalisation d'une intention : le Pacte Sambre-Avesnois-Thiérache ...	175
2.1.2. La transformation de la nature des projets ?	179
2.2. La place du spectacle vivant dans la recherche d'un effet Bilbao	182

Chapitre 4. La place de l'associatif dans le secteur festivalier. Quelles implications pour les territoires ?..... 187

I. Les festivals associatifs dans un contexte industriel : nécessité de se justifier dans une économie concurrentielle renforcée.....	189
1. La place des festivals dans le secteur des musiques actuelles	189
1.1. Les spécificités de l'objet festivalier dans le monde culturel	189
1.2. La confrontation des festivals au secteur concentré des musiques actuelles	195
2. Les implications du statut associatif des festivals	199
2.1. Les intérêts du statut associatif	200
2.2. Des festivals associatifs soumis à des difficultés accrues	205
3. L'importance de l'action festivalière en milieu rural	208
3.1. La différente portée des spécificités festivalières selon les territoires.....	208
3.2. Le rôle des festivals en milieu peu dense	211
II. Une proximité au territoire plus marquée chez les festivals associatifs ?.....	215
1. Une nécessaire analyse différenciée selon le statut	216
2. Des intentions divergentes dans les discours des forces organisatrices	220
3. Un regard extérieur marquant un rapport différent aux territoires	223
4. L'illustration de la proximité des Nuits Secrètes à son territoire.....	227

Chapitre 5. L'impact des Nuits Secrètes : dépassement de la norme touristique-marchande 231

I. Les rôles des Nuits Secrètes, l'éloignement de la norme économique ?.....	232
1. La force de la cité civique.....	232
2. La convergence des registres de défense des consommateurs et producteurs.....	244
II. Les discours implicites autour de la valeur du festival	249
1. Le recours à la norme évaluative standard : le compromis entre les cités marchande, industrielle et d'opinion.....	249
2. Le lien aux politiques culturelles pour favoriser l'ancrage territorial : le compromis entre les cités domestique et par projets.....	251
3. De l'expérience collective à la relation affective au festival : le compromis entre les cités inspirée et civique	256
III. Des retombées alternatives des Nuits Secrètes : des droits culturels à La Bonne Aventure	260
1. La place des politiques publiques dans l'action des Nuits Secrètes	261
1.1. Les politiques culturelles des collectivités mises en exergue dans cette enquête	261
1.2. Les Nuits Secrètes, acteur des droits culturels.....	263
2. La Bonne Aventure : impact majeur des Nuits Secrètes	267
2.1. La réception d'une intention politique.....	268
2.2. De la création d'un nouveau festival à la rétroaction sur Les Nuits Secrètes	273
2.2.1. Les Nuits Secrètes et La Bonne Aventure : la distinction des deux festivals.....	273

2.2.2. D'impact à source de réflexion : La Bonne Aventure comme outil au service des Nuits Secrètes.....	275
Conclusion générale	279
Bibliographie.....	289
Annexes	313
Annexe 1. Tableau : La traduction empirique des cités de justification	313
Annexe 2. Tableau : Découpage des corpus pour l'analyse des entretiens semi-directifs	317
Annexe 3. Enquête par questionnaires sur Les Nuits Secrètes	318
3.1. Les festivaliers des Nuits Secrètes.....	318
3.1.1. Les Nuits Secrètes 2022	318
3.1.2. Les Nuits Secrètes 2023	324
3.1.3. Les Nuits Secrètes 2024	341
3.2. Les bénévoles des Nuits Secrètes	347
3.2.1. Les Nuits Secrètes 2022	347
3.2.2. Les Nuits Secrètes 2023	351
3.2.3. Les Nuits Secrètes 2024	355
Annexe 4. Enquête par questionnaires sur La Bonne Aventure.....	361
4.1. Les festivaliers de La Bonne Aventure	361
4.1.1. La Bonne Aventure 2023	361
4.1.2. La Bonne Aventure 2024.....	368
4.2. Les bénévoles de La Bonne Aventure	374
4.2.1. La Bonne Aventure 2022.....	374
4.2.2. La Bonne Aventure 2023	378
4.2.3. La Bonne Aventure 2024.....	381

Table des figures/Iconographie

Figure 1 : Olivier Connan, Rima Abdul-Malak et Bernard Baudoux dans le cadre des Nuits Secrètes, le 21 juillet 2023	34
Figure 2 : Organigramme fonctionnel des Nuits Secrètes	36
Encadré 1 : Les bénévoles des Nuits Secrètes 2024.....	39
Figure 3 : Vue aérienne du site et vue de l’Eden depuis la scène.....	40
Figure 4 : Plan de la commune d’Aulnoye-Aymeries	41
Figure 5 : Vitrites de commerçants aulnésiens	42
Figure 6 : Plan du festival Les Nuits Secrètes	43
Figure 7 : Photos de parcours secrets, 2025	45
Encadré 2 : Le public des Nuits Secrètes, 2024	46
Tableau 1 : Comparaison des indicateurs socio-économiques (Sambre-Avesnois, Hauts-de-France, France).....	51
Figure 8 : Plan de la Sambre-Avesnois, et de son environnement	53
Figure 9 : Représentation du réseau de co-citations relatives au sujet des festivals	55
Figure 10 : Représentation des co-citations relatives à l’impact des festivals	56
Encadré 3 : Mobilisation d’une méthode de bibliométrie pour produire des réseaux de co-citations	57
Figure 11 : Les parties prenantes de l’association.....	68
Tableau 2 : Liste des entretiens	69
Tableau 3 : Nombre de réponses aux questionnaires 2022, 2023 et 2024.....	72
Figure 12 : Le poids de dix des plus importants opérateurs privés dans la chaîne de valeur des musiques actuelles en France – Matthieu Barreira (mise à jour du 1er mai 2025)	109
Tableau 3 : Les financements des festivals	117
Encadré 4 : André Orléan et l’institution monétaire	137
Encadré 5 : Exemples d’articles titrant sur les retombées économiques.....	144
Figure 13 : Le processus du multiplicateur	146
Encadré 6 : Remarques relatives au calcul d’impact économique des festivals	148

Tableau 4 : Les chemins de valorisation des actions du festival	157
Tableau 5 : Les valeurs des festivals	164
Figure 14 : Le Pôle des Cultures Actuelles, Aulnoye-Aymeries	176
Tableau 6 : Les actes dans les musiques actuelles.....	196
Tableau 7 : Interprétation des raisons d’agir des organisateurs de festivals associatifs.....	202
Tableau 8 : Interprétation des difficultés structurelles des festivals associatifs	203
Tableau 9 : Interprétation de l’équilibre entre l’engagement militant et le contexte des festivals associatifs	203
Tableau 10 : Liste des festivals sélectionnés pour l’analyse	217
Figure 15 : Carte des festivals sélectionnés	218
Encadré 7 : Méthode d’analyse des informations collectées.....	220
Figure 16 : Classes de festivals relatives au traitement médiatique	223
Figure 17 : Les Nuits Douces	241
Encadré 8 : Les différents formats du bénévolat aux Nuits Secrètes	247
Tableau 11 : Récapitulatif des discours implicites des acteurs autour de la valeur du festival	260
Figure 18 : La Lune (2022) et The Eyes (2023).....	265
Figure 19 : La Bonne Aventure	267

Sigles et diminutifs

ANRT : Association nationale de la recherche et de la technologie

CA : Conseil d'administration

CAMVS : Communauté d'agglomération Maubeuge-Val de Sambre

CCI : Chambre de commerce et d'industrie

Cifre : Convention industrielle de formation par la recherche

Clersé : Centre lillois d'études et de recherches sociologiques et économiques

CNC : Centre national du cinéma

CNM : Centre national de la musique

CSP : Catégorie socio-professionnelle

CUD : Communauté urbaine de Dunkerque

DDC : Direction du développement culturel

DEPS : Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation

DGAL : Direction générale des arts et des lettres

DGE : Direction générale des entreprises

DRAC : Direction régionale des affaires culturelles

ERBM : Engagement pour le renouveau du bassin minier

ESS : Économie sociale et solidaire

FEDELIMA : Fédération des lieux de musiques actuelles

FIC : Fonds d'investissement culturel

FRAC : Fonds régional d'art contemporain

ICC : Industries culturelles et créatives

INSEE : Institut national de la statistique et des études économiques

MEL : Métropole européenne de Lille

PCA : Pôle des cultures actuelles

PIB : Produit intérieur brut

PIDESC : Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels

PMA : Pôle des musiques actuelles

PSH : Personne en situation de handicap

RSO : Responsabilité sociétale des organisations

SACEM : Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

SAT : Sambre-Avesnois-Thiérache

SMA : Syndicat des musiques actuelles

SMAC : Scène de musiques actuelles

UFISC : Union fédérale d'intervention des structures culturelles

UPHF : Université polytechnique Hauts-de-France

Introduction générale

« Merci à tous d'être là et de nous aider dans cette aventure associative. C'est une asso derrière, libre et indépendante. Il y a plus de 300 partenaires autour des Nuits Secrètes. Vous êtes plus de 600 bénévoles cette année. Et l'utopie continue. Ce qu'on défend depuis 20 ans, l'idée de se rassembler, de profiter de concerts, de bons moments, on en a besoin en ce moment. On a fait La Bonne Aventure il y a 3 semaines à Dunkerque. C'était extraordinaire. Certains d'entre vous étaient là. On a bien démarré l'été et on va continuer ce week-end. Il y aura environ 15000 personnes chaque soir. On est tous là pour que la fête soit belle. »

Mots de bienvenue d'Olivier Connan, directeur de l'association Les Nuits Secrètes, auprès
des bénévoles des Nuits Secrètes
Jeudi 11 juillet 2024 à Aulnoye-Aymeries

Une association, « libre et indépendante ». Mes années de thèse m'ont permis de constater l'importance de revendiquer ces caractères pour de nombreux festivals. Confrontés à la multiplication de ces événements et à la concurrence accrue de géants du divertissement qui investissent dans l'univers culturel français¹, les organisateurs de festivals se voient imposer les règles d'un jeu où l'industrie et le marché sont centraux. Les festivals se standardisent, à l'instar des processus de valorisation qui les entourent. Leur valeur tend à être configurée selon des normes économiques, mesurée à l'aune de leur rentabilité et de leur efficacité². Si l'on peut entendre parler des bienfaits socio-culturels de festivals qui rassemblent et offrent un cadre festif et chaleureux³,

1 Ces géants du divertissement sont des entreprises multinationales créant ou rachetant des actifs culturels, entraînant une industrialisation du secteur des musiques actuelles. Je reviendrai plus en détail sur l'industrialisation du secteur des musiques actuelles et les problématiques de concurrence et de concentration (Négrier, 2018, 2019 ; Barreira, Négrier, 2022) qui y sont liées dans le deuxième chapitre, section III.2.

2 L'efficacité est de plus en plus réduite à une forme de performance mesurable, centrée sur des indicateurs quantitatifs qui excluent des dimensions essentielles plus difficilement mesurables. Pour rendre compte de la complexité sociale et dépasser une vision mesurable de l'efficacité, il est nécessaire d'adopter une réflexion pluraliste sur les régimes de performance (Jany-Catrice, 2012a, 2012b ; Jany-Catrice, Gadrey, 2016). Pour une autre illustration de la réduction des activités culturelles à des indices mesurables permettant d'interpréter leur efficacité, il est possible de se référer à l'étude menée par le Clersé sur l'impact socio-économique des bibliothèques municipales (Jany-Catrice, Béague, Gardin, Sobel, 2021, 2023).

3 On peut se référer à l'[étude sur l'utilité sociale des festivals du Pôle en partenariat avec Gece](#) (2020), à l'[étude SoFEST](#) ! (France Festivals, CNRS, 2020) qui évalue l'empreinte sociale et territoriale des festivals du spectacle vivant, ou encore à des travaux de Laing et Mair (2015) ou Abbasian (2023).

les prises de décisions politiques dont ceux-ci sont dépendants sont plutôt influencées par des arguments économiques et chiffrables. Ceci constitue le point de départ de mon travail de recherche.

Placés en bout de chaîne, les acteurs de diffusion comme les festivals entendent acquérir une forme d'influence dans cet écosystème contraint. En mobilisant, dans ses mots de bienvenue, les termes « utopie » et « défendre », Olivier Connan ne les vide pas de leur sens. Les Nuits Secrètes, de même que de nombreux autres festivals, défendent un modèle bien précis d'événement et de gestion de son organisation : le modèle d'une association à but non lucratif, qui, outre les liens marchands, s'appuie sur des relations de confiance, des partenariats et des réseaux d'acteurs. Le festival devient alors acteur d'une identité collective, d'un sentiment d'appartenance, de liens de réciprocité, d'une vitalité démocratique locale et d'un pouvoir d'agir collectif (Gardin, 2008 ; Laville, 2001 ; Demoustier, 2006).

L'organisation d'un tel événement produit donc davantage de richesses que ce que peuvent mettre en lumière des chiffres et des termes monétaires. Le festival ne limite pas son action à une création de richesses économiques que l'on trouvera sous le nom de « retombées », « impacts » ou « répercussions » économiques⁴. Des relations de confiance se nouent avec les publics, avec les associations et entreprises partenaires, avec les élus et avec les équipes salariées et bénévoles⁵. Des partenariats sont conclus avec des structures locales, culturelles ou non. Ils peuvent être durables en se répétant chaque année, ou éphémères en ne durant que le temps d'une édition. Il peut s'agir de partenariats avec des entreprises qui souhaitent soutenir financièrement le festival, et en deviennent donc mécènes. Il peut s'agir de partenariats avec des structures à vocation sociale

4 Je reviendrai plus en détail sur l'évaluation des retombées économiques et les implications du recours à cette justification dans le chapitre 3.

5 Ces relations de confiance se traduisent par exemple par un achat de pass à l'aveugle dès leur mise en vente (le festival met en vente des pass à prix réduits avant d'annoncer sa programmation). En outre, les extraits d'entretiens suivants sous-entendent la confiance portée envers Les Nuits Secrètes :

« Et là on a un festival où tout le monde se retrouve, que ce soit le monde politique, économique, associatif. C'est un projet dans lequel tout le monde croit. » (Benoît Courtin, vice-président en charge de la culture de la communauté d'agglomération Maubeuge-Val de Sambre (CAMVS), entretien du 16/04/2024).

« On a de la chance, entre guillemets. C'est que personne ne nous le demande vraiment. Je pense que le festival répond à la commande, même s'il n'y a plus de commande, à la commande publique, j'allais dire, de la région, des départements, tout ça. (...) C'est nous qui leur donnons les chiffres qu'on veut bien leur donner, d'ailleurs. Dont on pense que c'est les plus représentatifs et les plus intéressants. Mais je te dis, il n'y a pas de demande particulière. (...) Après, attention, on est sur des projets qui sont soutenus politiquement. Il ne faut pas se voiler la face. Si on n'avait pas les soutiens politiques historiques avec la région, le département, l'agglomération, on le défendrait sûrement différemment aussi. On devrait le défendre sûrement différemment. Donc on a encore cette chance-là. » (Martial Hufford, administrateur de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 13/03/2024).

comme c'est par exemple le cas avec l'association aulnésienne⁶ Mots et Merveilles, active dans la lutte contre l'illettrisme⁷. L'association Les Nuits Secrètes a également établi, au fil des années, des partenariats avec des structures culturelles locales, notamment dans l'optique de co-productions de spectacles⁸.

L'essentiel des bénévoles présents lors des mots de bienvenue d'Olivier Connan, précèdent l'ouverture du festival, sont éloignés des préoccupations et des sous-entendus de ce discours. A l'image du public, ils perçoivent principalement les qualités festives et fédératrices de ces événements. Pour eux, ces mots de bienvenue marquent avant tout le début d'une expérience réjouissante puisqu'en effet, la raison principale de leur venue est de vivre une expérience festive et partagée, et non de défendre des valeurs ou accomplir un acte citoyen⁹. Les Nuits Secrètes commencent donc pour eux devant une petite scène du festival, où leur sont présentés les membres de l'équipe d'organisation de l'événement, ainsi que la quarantaine de référents d'équipes bénévoles. C'est une occasion de présenter le festival au-delà de sa programmation.

La Cifre comme ouverture à un terrain de recherche

Je suis intégrée à l'équipe des Nuits Secrètes à compter du mois de mars 2022, dans le cadre d'une thèse Cifre, pour une durée de 3 ans. Portant un intérêt personnel préalable à l'univers du spectacle vivant et des musiques actuelles plus particulièrement, il était nécessaire de prendre une distance vis-à-vis du *pathos* des acteurs dans le cadre de ce contrat Cifre. Si cette difficulté s'apparente finalement à celle que n'importe quel chercheur engagé sur un terrain peut rencontrer, indépendamment de la Cifre, elle est adjointe à la question du financement par l'organisation qui accueille le travail de thèse (Cayol, 2023). Indépendamment de l'attention accordée à ce recul

6 "Aulnésien" qualifie ce qui se rapporte à la ville d'Aulnoye-Aymeries ou toute personne qui y vit.

7 Des prix réduits sont appliqués aux bénévoles de l'association Mots et Merveilles pour l'achat de places pour le festival. Le festival a également mis en place, avec l'association Cultures du Cœur, un système de billetterie suspendue, sur le même principe que celui des cafés suspendus.

8 Quelques spectacles ont par exemple été travaillés par le Théâtre de Chambre – 232U et Les Nuits Secrètes dans l'optique de parcours secrets (en 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2009, 2011, 2012, 2013, 2016 et 2017) : « *On travaille avec les Nuits Secrètes parfois. En accueillant ici des manifestations dans le cadre du festival des Nuits Secrètes. En produisant aussi parfois pour les Parcours Secrets, des œuvres particulières qui nous sont commandées par l'équipe des Nuits Secrètes.* » (David Conti, directeur de production du 232U, entretien du 01/12/2023). Les parcours secrets, marque de fabrique du festival Les Nuits Secrètes, sont présentés à la p.45.

9 Je me réfère à l'enquête par questionnaires menée auprès du public et des bénévoles du festival en 2022, 2023 et 2024, dont les résultats sont présents en annexe 3.

académique, la possibilité de mener cette recherche au sein même de l'association Les Nuits Secrètes était une aubaine pour la réalisation de ce travail, particulièrement pour l'ouverture au terrain permise par mon statut. L'accueil a été chaleureux et la présentation du projet de recherche accueillie avec bienveillance et réactivité. La première rencontre avec l'association Les Nuits Secrètes a eu lieu en mai 2021, pour la présentation du projet de recherche construit au cours des mois précédents. Cette rencontre rassemblait des représentants de l'association, de la mairie d'Aulnoye-Aymeries, ainsi que de la sous-préfecture d'Avesnes-sur-Helpe¹⁰. L'association donnant immédiatement un retour positif au projet présenté, nous avons démarré les démarches administratives dans la foulée pour un début de thèse imaginé au premier octobre 2021. Le delta entre cette date et la date effective de début de contrat s'explique par une inquiétude de l'ANRT vis-à-vis de la non-familiarité de l'association avec la recherche académique. Il a de ce fait été nécessaire de prouver lors d'une seconde demande que l'encadrement scientifique de la thèse serait assuré de manière adéquate par le laboratoire associé, à savoir le Clersé. L'accompagnement, sur le plan académique, serait également renforcé par la ChairESS des Hauts-de-France¹¹. Cette chaire, interdisciplinaire et interuniversitaire, associe des acteurs de l'économie sociale et solidaire (ESS), les collectivités territoriales et le monde universitaire, de manière à valoriser la production de connaissances grâce au dialogue, à la coopération et au regroupement des compétences. Cette posture transversale serait bénéfique au bon déroulé de cette recherche. L'association était en capacité, de son côté, d'accueillir cette recherche dans des conditions favorables. Cette Cifre a également été précieuse en ce qu'elle m'a facilité l'ouverture à un terrain qui n'aurait pas été accessible dans d'autres conditions.

La concrétisation de ce contrat constitue également un signal favorable à destination des associations d'une part, et du monde culturel d'autre part. Ces entités sont loin d'être les plus

10 Une rencontre fortuite avec Serge Bouffange, alors sous-préfet, adjoint au délégué interministériel à l'Engagement pour le renouveau du bassin minier (ERBM) Alain Neveu, avait eu lieu quelques mois auparavant dans le cadre d'un travail universitaire sur le montage d'un institut de recherche, l'[IF2RT](#). Lors de nos échanges, il mentionne le Pacte pour la Réussite de la Sambre-Avesnois-Thierache (SAT) et propose une mise en relation avec la sous-préfète d'Avesnes-sur-Helpe, Corinne Simon, dont dépend la commune d'Aulnoye-Aymeries. La sous-préfecture d'Avesnes-sur-Helpe se proposera d'organiser une rencontre avec les représentants de l'association et de la commune d'Aulnoye-Aymeries.

11 Les informations relatives à la ChairESS et à ses actualités sont disponibles sur son [site internet](#).

représentées dans les contrats Cifre, au même titre que les sciences humaines et sociales¹². Ceci ne prédisait pas des conditions favorables pour que ce contrat soit conclu autour d'une thèse en économie accueillie par une association du secteur culturel. L'obtention de cette Cifre m'a permis de participer à ce que « la fête soit belle » d'une manière inhabituelle dans ce type de structure où les doctorants ne sont pas légion.

Ma présence au sein de l'association et la facilité d'accès au terrain de recherche sont d'autant plus importantes que ce travail de thèse repose en partie sur une enquête de terrain socio-économique donnant une place prépondérante au discours des acteurs interrogés. Leur discours est déterminant dans ce travail, dans la mesure où j'entends montrer qu'ils se placent dans des processus de valorisation multiples, sans forcément l'exprimer de cette manière. En effet, les festivals sont soumis à des contraintes que l'on peut qualifier d'économicistes. Leur valeur économique est devenue leur valeur légitime. Ceci rejoint des problématiques de valorisation plus générales, relatives aux raisons d'attribuer de la valeur et à la manière dont on l'attribue. Les chiffres sont considérés comme des gages d'objectivité, ce qui en fait une étape presque incontournable dans la valorisation. Mais le choix des critères et de la méthode d'évaluation induit que ces chiffres ne sont pas neutres (Gadrey, Jany-Catrice, 2016 ; Jany-Catrice, 2012). Ce choix influence la mesure, de même que la réception de cette mesure. En effet, la mesure va légitimer une forme de valeur d'un côté, et marginaliser d'autres composantes de la valeur de l'autre. Souvent, on légitime une valeur économique facilement chiffrable, et on marginalise ce qui est difficile à mesurer (ibid.).

La recherche d'objectivité à travers la stricte mesure ignore souvent l'existence de jeux d'acteurs, les intérêts institutionnels et les choix politiques. Or ceux-ci jouent fortement sur la construction de la mesure et sur la perception du chiffre. Il est donc nécessaire d'explicitier les risques de ce recours systématique à une justification économique, généralement chiffrée, et de remettre sur le devant de la scène d'autres dimensions constitutives de la valeur, même non quantifiables.

12 Les associations sont très peu nombreuses à bénéficier du dispositif Cifre. Le ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche ne mentionne d'ailleurs pas les associations dans les bénéficiaires du dispositif dans [les statistiques de 2020](#) : 45 % des thèses sont accueillies par des PME, 38 % par des grandes entreprises, 9 % par des ETI et 8 % par des collectivités territoriales. Les sciences humaines et sociales sont également largement sous-représentées, en formant 16 % des thèses Cifre en 2020, toujours selon les chiffres communiqués par le ministère.

La problématique de la valorisation des festivals est à comprendre comme un problème structurel, mais également sectoriel. De plus en plus de professionnels du secteur festivalier engagent un mouvement pour que ces événements ne se transforment pas en marchandise ordinaire, d'autant plus dans le cadre de festivals non lucratifs ou à lucrativité limitée. Ce travail de recherche passe donc par trois niveaux : le niveau macroéconomique nécessaire pour comprendre la construction d'une norme économique, le niveau microéconomique avec l'observation plus précise du cas du festival Les Nuits Secrètes, et le niveau mésoéconomique¹³ permettant une analyse du secteur festivalier.

Pour creuser ce type de tension et appréhender la pluralité des régimes de valorisation, la mobilisation du cadre théorique de l'économie des conventions (Batifoulier et al., 2001, 2003, 2016 ; Boltanski, Thévenot, 1991 ; Eymard-Duvernay, 2006 ; Orléan, 2004) est tout à fait adaptée. En outre, mon inscription en Cifre et l'ouverture au terrain qu'elle permet favorisent une observation directe des confrontations des régimes de valeurs à travers l'enquête.

Cette enquête de terrain mobilise des entretiens, de l'observation et une enquête par questionnaires menée auprès des festivaliers et bénévoles de l'association. Ceci va de pair avec l'inscription de ce travail dans une économie politique institutionnaliste. La méthode et l'ancrage théorique seront présentés de façon plus systématique dans le premier chapitre. Pour l'heure, il me paraît important de détailler les notions préalables que constituent le territoire, la culture et les festivals. En effet, lors des entretiens, comme dans le déroulé de cette thèse, les termes « territoire », « culture » et « festivals » sont sans surprise récurrents. Pour éviter toute confusion, je me permets ici quelques précisions à propos de ce vocabulaire répété au cours de cet écrit. Sans prétention à réinventer ou affiner des définitions, j'éclaircis simplement leur utilisation pour qu'il n'y ait aucune mésinterprétation.

13 La mésoéconomie institutionnaliste est présentée par Jérémie Bastien et Thomas Lamarche comme s'intéressant à « une échelle (ou niveau d'agrégation) intermédiaire entre macro et micro. Elle vise à rendre compte de la pluralité de systèmes productifs et de leurs logiques de fonctionnement et d'évolution », ce qui implique d'identifier « les institutions en place », « les acteurs engagés dans un même espace méso », « les régularités propres à cet espace » et « les dynamiques des rapports de force et compromis sociaux » (2023).

Le territoire

Je n'ignore pas le caractère polysémique de ce mot, dont les utilisations peuvent varier selon le sujet et selon le contexte. Mon utilisation de ce terme, notamment lors des entretiens et discussions, désigne une géographie plus large que le niveau communal, quand bien même celui-ci formait très souvent une forme de point central. Il était important, dans ce travail, de considérer le territoire en tant qu'espace suffisant à être approprié à la fois en tant qu'espace politique, qu'espace identitaire, et qu'espace concret. Mon usage de ce terme renvoie à la définition qu'a pu en faire la géographie sociale, notamment celle de Guy Di Méo (1998) qui restreint le territoire à « *une appropriation à la fois économique, idéologique et politique de l'espace par des groupes qui se donnent une représentation particulière d'eux-mêmes, de leur histoire, de leur singularité* » (p. 107).

L'art et la culture

L'art et la culture constituent deux termes fréquemment travaillés et retravaillés, dont les définitions restent mouvantes et discutées. D'une manière générale, on tend à s'accorder sur une définition large de ce qui constitue la culture, et sur son rapport au fait sociétal. Le Pacte International relatif aux droits économiques, sociaux et culturels (PIDESC, adopté par l'assemblée générale des Nations unies le 16 décembre 1966) définit la culture comme comprenant « *le mode de vie, la langue, la littérature orale et écrite, la musique et la chanson, la communication non verbale, la religion ou les croyances, les rites et cérémonies, les sports et les jeux, les méthodes de production ou la technologie, l'environnement naturel et humain, l'alimentation, l'habillement et l'habitation ainsi que les arts, les coutumes et les traditions par lesquels des individus ou des groupes d'individus et des communautés expriment leur humanité et le sens qu'ils donnent à leur existence, et construisent leur vision du monde représentant leurs rapports avec les forces extérieures qui influent sur leur vie* ». Quant à l'art, s'il est systématiquement intégré à la culture, il n'en reste pas moins un objet dont la définition pose de nombreuses questions et suscite des

débats récurrents¹⁴. Ces débats concernent autant la production, le producteur, l'intention ou l'éthique, que le sens, le travail, l'engagement ou la valeur. La simplicité technique d'une production l'empêche-t-elle d'être artistique ? Faut-il justifier d'un message véhiculé pour qualifier une production d'œuvre d'art ?¹⁵

Étant donné leurs différents usages et compréhensions, je clarifie dès maintenant mon utilisation de ces mots. J'entends parler de l'art en tant que création n'ayant pas nécessairement d'utilité pratique au-delà du beau et de l'émotion. Sauf mention contraire, mon utilisation du terme « culture » fera référence aux productions artistiques, non plus en tant que création, mais en tant que processus plein et entier, au-delà de la création.

Le festival

Mon utilisation du terme “festival” renvoie dans une grande majorité des cas aux festivals de musique, et plus particulièrement aux festivals de musiques actuelles. Les festivals de musique constituent un objet spécifique étant donné le statut particulier de la musique au sein du spectacle vivant. En effet, que l'on se situe dans le cadre du spectacle vivant ou dans le cadre des musiques enregistrées, la musique continue d'appartenir à un tout : “l'industrie musicale”, et fait face à un modèle économique particulier, mêlant la production physique à la représentation scénique des artistes. Au sein de cette “industrie musicale”, la filière des musiques actuelles est largement représentée. Elle rassemble l'ensemble des musiques dites “amplifiées”, notamment le jazz, la chanson, le rock, la pop, le rap, les musiques électroniques et les musiques traditionnelles. Cette appellation discutée, particulièrement par les professionnels du monde de la musique, s'est construite à partir de la fin des années 70 sur une opposition aux musiques classiques et musiques

14 Parmi les travaux existants traitant du sujet, on peut par exemple citer *Les Mondes de l'art* d'Howard Becker (1988, *Qu'est-ce que l'art*, et *Philosophie de l'art* de Dominique Chateau (2000a, 2000b), *Morales de l'art* de Carole Talon-Hugon (2009), *Transfiguration du banal* d'Arthur C. Danto (1989), *Qu'est-ce que l'art ?* de Léon Tolstoï (1897).

15 Parmi les nombreux débats ayant jalonné les mondes de l'art, un exemple récent me vient à l'esprit. Il s'agit de celui de Laurent Schwarz, un très jeune peintre allemand âgé de 3 ans à l'heure où j'écris ces lignes, dont les tableaux se vendent à plusieurs milliers voire dizaines de milliers d'euros. Il n'est évidemment question d'aucune intention ou éthique particulière revendiquée par ce jeune créateur, ni même d'une technique acquise ou d'un sens qui serait donné au tableau. Les créations de Laurent Schwarz peuvent-elles être qualifiées d'art ?

de répertoires¹⁶. Officialisée par les pouvoirs publics à la fin des années 80 (Gautier, 2008), cette appellation était à l'origine un moyen de dialoguer avec des élus et d'argumenter en faveur de la représentation de styles musicaux (principalement le rock et la pop) jusqu'ici délaissés au profit des musiques savantes (ibid.). Le secteur des musiques actuelles connaît des problématiques spécifiques, tout particulièrement les phénomènes de concentration qui s'y trouvent, et qui, ajoutées aux difficultés économiques des acteurs (baisse des subventions, hausse des coûts des dépenses contraintes, changement des habitudes de consommation des publics, multiplication des propositions artistiques) compliquent l'existence des modèles économiques associatifs¹⁷, qui représentent près de 85 % des festivals de musique en France selon le baromètre des festivals 2024 (Dujardin, Millery, 2025). Ces phénomènes de concentration sont dus à la présence accrue de groupes industriels de grande ampleur au sein de la filière, et ceci sur l'ensemble de la chaîne de valeur : labels de production, billetteries, producteurs de spectacles, agences de *booking*, médias, salles de spectacles et festivals (Barreira, Négrier, 2022).

Présentation synthétique des différents chapitres

Je me suis questionnée sur la valeur perçue de ces événements. Alors que cette valeur est très régulièrement ramenée à son caractère économique et à une traduction en des termes marchands, j'ai cherché à faire ressortir d'autres composantes de la valeur des festivals. Mon travail s'articule de ce fait autour des questions suivantes : Quelles sont les problématiques associées à la considération de l'impact des festivals ? De quelle manière ceci a-t-il des répercussions sur le développement des territoires ? Quel cadre socio-économique peut-on proposer pour capturer les impacts des festivals ?

La présente thèse s'intéresse à cet ensemble de questions.

Le premier chapitre propose une rencontre avec Les Nuits Secrètes, à travers son histoire, son contexte territorial et son organisation, afin de mieux comprendre l'intérêt de cet objet de

16 Pour étayer ce propos, je reprends les paroles de G r me Guibert (2009) : « Une définition souvent utilis e sur le mode de la plaisanterie circule parmi les professionnels investis dans les musiques actuelles. Elle dit que [...] les musiques actuelles regroupent tous les genres qui n'ont pas trouvé de place ailleurs. ». J'aurai l'occasion de revenir sur cette appellation qui s'est install e à la fin des années 70 et consolid e au cours des années 80, non sans rapport avec l'évolution des politiques culturelles à l'œuvre.

17 La question de ces difficultés est abord e plus en détail dans le chapitre 4, section I.

recherche et la pertinence de son analyse à travers le cadre théorique de l'économie des conventions. Ce chapitre sera également le lieu de précision de la méthode utilisée, particulièrement pour la récolte des données de l'enquête de terrain.

A travers l'observation de l'évolution des politiques culturelles françaises, le deuxième chapitre donne une interprétation de la manière dont le paradigme marchand s'est imposé au sein du monde culturel et a participé à forger les processus de valorisation qui y sont rattachés. La transformation des productions culturelles en marchandises ordinaires, bien qu'entraînant des mouvements de résistance, va façonner les réflexions, les actions des acteurs culturels en réorientant leurs objectifs. Ce deuxième chapitre questionne la manière dont ces processus ont imprégné les acteurs culturels dans leur diversité, et les festivals en particulier, en supposant que cela aboutit à une justification par la performance.

Le troisième chapitre aborde le sujet des normes de valorisation qui influencent les festivals. Ces derniers doivent répondre à des exigences de performance pour perdurer et obtenir des financements. Ceci est d'autant plus marqué lorsqu'il s'agit de modèles associatifs. Cette valorisation marchande de la culture se traduit, d'une manière plus ou moins explicite, par la mobilisation d'indicateurs ramenant à l'impact économique des événements. Qu'il s'agisse d'une mobilisation directe du calcul d'impact économique (Nicolas, 2007, 2010, 2017) ou d'un rapport indirect à celui-ci, par exemple à travers les chiffres de fréquentation, cette question demeure latente. Les retombées économiques restent un élément central de la considération, de l'évolution et de la prise de décisions relatives aux festivals. Considérant la valeur marchande comme réductrice de l'action des festivals et de leurs retombées, cette recherche entend montrer que d'autres constituantes de la valeur de ces événements sont invisibilisées ou sous-exploitées. Ce faisant, ce travail propose de reconsidérer le rapport des festivals aux territoires, en dépassant les apports marchands que leur présence peut revêtir. Ce chapitre a pour objectif de présenter plus en profondeur la question de l'évaluation de la culture et de ses répercussions sur l'objet que constituent les festivals de musique.

Le quatrième chapitre sera quant à lui axé sur la place de l'associatif dans le secteur festivalier, et l'importance que cela revêt pour les territoires. La forme associative connaît effectivement des spécificités et difficultés qui lui sont propres, au sein du secteur festivalier. Elle est également la forme la plus répandue pour les structures organisatrices de ces événements en France. Il semblait de ce fait pertinent de s'attarder sur ce cas précis, en s'appuyant sur une analyse

comparative d'une trentaine de festivals de musiques actuelles français, tantôt associatifs, tantôt privés à but lucratif, afin d'interroger leurs différents rapports à leurs territoires. Supposant que des différences d'ancrage territorial existent entre festivals associatifs et festivals à but lucratif, ce chapitre a pour objectif de démontrer la nécessité, accrue pour les festivals associatifs, d'adopter d'autres logiques d'action et de réflexion.

Le cinquième et dernier chapitre entend analyser de manière approfondie les impacts du festival Les Nuits Secrètes, à l'aune de données récoltées au cours de l'enquête de terrain. Il est une occasion d'observer le rôle que se donne et que l'on donne à cet événement, et de distinguer les logiques de valorisation des différents acteurs qui l'entourent. Il offre une illustration d'autres chemins dans le processus de valorisation des Nuits Secrètes, permettant de montrer ses impacts au-delà de ce que je propose d'analyser comme une norme touristique-marchande.

Chapitre 1. Construction de l'objet de recherche : travailler avec et sur le festival Les Nuits Secrètes

Ce premier chapitre construit l'objet de recherche et présente la méthode de travail utilisée pour son appropriation. La première section prend les devants en mobilisant d'ores et déjà des résultats de recherche, s'appuyant sur l'observation, les entretiens et les questionnaires qui seront présentés en seconde section. Elle nous permet de faire connaissance avec Les Nuits Secrètes, un festival associatif de musiques actuelles situé dans le Nord, et accueillant chaque année plusieurs dizaines de milliers de festivaliers. Pour ce faire, je me placerai dans la configuration de l'édition 2024¹⁸, dernière édition dans le cadre de mon contrat Cifre.

Après un retour rapide sur la construction du festival, je présenterai son déroulement actuel. Cette première section sera également une occasion de présenter le territoire du festival, à savoir la Sambre-Avesnois, et plus particulièrement la commune d'Aulnoye-Aymeries dans laquelle ont lieu chaque année Les Nuits Secrètes. Ceci nous permettra d'avoir une vue sur le contexte socio-économique et politique dans lequel évolue cet événement depuis plus de 20 ans.

La deuxième section sera consacrée à une présentation de la méthode de recherche. Elle reviendra sur l'état global de l'orientation des recherches traitant de l'objet des festivals, avant de se pencher plus en avant sur le cadre théorique et la méthodologie de collecte de données. En effet, cette thèse adopte l'économie des conventions en tant que cadre théorique. Sans entrer dans un niveau avancé de détail sur l'économie des conventions, une présentation sera faite de façon à saisir la pertinence de ce cadre théorique pour cette recherche. La thèse se plaçant sous l'égide d'une analyse socio-économique, une méthodologie mixte sera présentée.

¹⁸ Cette situation temporelle pour la présentation du festival ne m'empêchera pas d'armer sa présentation d'informations à jour en 2025, dès lors que cela est possible ou nécessaire.

I. Les Nuits Secrètes : présentation de l'objet de recherche

Devenu un événement culturel majeur du Nord de la France, le festival Les Nuits Secrètes réunit plusieurs dizaines de milliers de festivaliers à chacune de ses éditions autour d'une programmation musicale éclectique et d'un projet associatif. Né du mélange d'une impulsion politique et d'une recherche de modernité dans la proposition culturelle locale, le festival revêt dès ses débuts un caractère mêlant artistique et citoyen. Les années passant, le festival évolue, change de statut, de format. Les réglementations applicables aux événements accueillant du public changent, de même que les ambitions des Nuits Secrètes qui se professionnalisent. Cette section revient sur cette évolution, avant de présenter l'actuel festival Les Nuits Secrètes. Cette transformation de l'événement n'est pas sans lien avec son contexte territorial, qui fera l'objet d'une sous-section.

1. D'une inspiration locale à une reconnaissance nationale : l'évolution du festival Les Nuits Secrètes

En 2024, le festival fête ses 22 ans. Ou presque ? On peine à se mettre définitivement d'accord sur la réelle première édition. Les premières « Nuits Secrètes »¹⁹, sous ce nom, datent de 2003. Mais l'aventure commence un an plus tôt, sous le nom des « Estivales en Avesnois », sur un plateau artistique préexistant à Aulnoye-Aymeries à l'initiative de Bernard Baudoux, déjà maire de la commune à cette époque.

« Donc, dans cet esprit-là, je me suis dit, qu'est-ce qu'on peut rendre à ce territoire ? Comment on peut lui rendre confiance ? Comment on peut avancer ? Et c'est là que j'ai eu un exemple parmi d'autres. C'était un exemple important. C'est là qu'on a créé Estivales en Avesnois. On avait deux objectifs. D'abord, c'est tous les gens qui ne partaient plus en vacances. On est sur un territoire où la mobilité est très faible, y compris quand on leur demande d'aller dans des formations, etc. C'était très compliqué. Et donc, beaucoup de gens ne partaient pas en vacances. Et on a voulu leur faire un petit clin d'œil pour qu'ils aient quelques jours de vacances. Et donc, il y a 22 ans maintenant, on a démarré ce festival qui, tout de suite, a bien marché. Et qui avait aussi pour objectif de montrer à la jeunesse qu'il pouvait se passer des choses sur ce territoire et qu'on pouvait avoir des projets. Et j'ai

19 Pour des raisons de fluidité de langage, j'utiliserai le pluriel dès que les termes "Les Nuits Secrètes" seront employés seuls. Dans le cas où ils sont introduits par un terme singulier : "le festival Les Nuits Secrètes" ou "l'association Les Nuits Secrètes", j'utiliserai le singulier.

été très surpris de la réaction, notamment de Olivier Connan, parmi cette jeunesse, qui vient nous voir en disant « Monsieur le Maire, votre festival, c'est sympa, c'est bien, ça dynamise la ville, mais c'est un peu ringard. Et aujourd'hui, les jeunes veulent écouter autre chose ». C'était le début des festivals. Ils ont envie d'écouter des groupes, et ceci, et cela. Et comme on avait déjà travaillé beaucoup sur ces questions à travers la maison de la jeunesse, j'avais perçu ça. Et je lui ai dit, en gros, « Viens nous faire des propositions et on verra ce que ça donne. » Mais il faut des propositions pour le premier décembre parce que c'était en juillet. Ils sont venus, ils ont fait des propositions. Et c'est comme ça qu'on a effectivement démarré la première édition, qui s'est encore appelée « Estivales en Avesnois » et qui a connu un très beau succès avec 80% des groupes que je ne connaissais pas. Et que les gens ne connaissaient pas. Mais les Aulnésiens se sont laissé faire. Ils sont venus. »

Bernard Baudoux²⁰, maire d'Aulnoye-Aymeries et président de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 30/05/2024²¹

Les Estivales en Avesnois vont laisser place aux Nuits Secrètes dès l'année suivante pour donner davantage de place aux propositions et ambitions de la petite équipe qui en prenait les rênes au sein de l'agglomération. Parmi eux, on retrouve Olivier Connan²², directeur et programmateur de l'association Les Nuits Secrètes.

« J'ai rencontré Bernard Baudoux... C'est là où les versions divergent. Parce que lui l'a pris comme une certaine impertinence où je lui aurais dit « C'est pas bien ton truc, c'est ringard ». Je ne me souviens pas avoir dit ça mais ça l'a marqué et ça a permis de monter Les Nuits Secrètes. Je voyais dans ce qu'il montait quelque chose d'assez commun, comme ce qui a été monté dans plein de villes en France avec des podiums, des plateaux, une brocante et des estivales. Il n'avait pas besoin de moi pour le faire. Mais j'ai senti une certaine ouverture, peut-être la possibilité de lui proposer une idée. Je ne sais plus trop

20 Bernard Baudoux est maire de la commune d'Aulnoye-Aymeries depuis 1995 sous l'étiquette du Parti Communiste Français, comme ses prédécesseurs. Il porte également, entre autres, les casquettes de Président de la Communauté d'agglomération de Maubeuge-Val de Sambre, de conseiller départemental, et de Président de l'association Les Nuits Secrètes. Son investissement politique, mêlé à son investissement historique dans le projet des Nuits Secrètes, n'est pas étranger à l'évolution de ce festival au cours des années.

21 Ce travail de thèse repose en partie sur une enquête de terrain. Cette enquête mobilise des entretiens. Elle sera présentée de façon plus systématique p. 66-73.

22 Olivier Connan est l'un des acteurs fondateurs du festival, dont il s'occupe depuis plus de 20 ans maintenant, avec une équipe qui s'est agrandie au fil des années. Ceci s'est d'abord fait au sein de l'agglomération, puis par le biais de l'association Les Nuits Secrètes. Il fait figure de référence dans de nombreuses conversations que j'ai pu avoir au cours de ces dernières années, que celles-ci soient formalisées sous la forme d'entretiens, ou qu'il s'agisse d'échanges informels. Il porte, avec Bernard Baudoux, un rôle de leader, que l'on rencontre régulièrement dans la construction des festivals. Olivier Connan constate lui-même l'importance de ce duo avec Bernard Baudoux : « Il faut un duo politique et technique, je fais le technique et lui il fait le politique. Même s'il fait des fois de la technique et moi de la politique mais c'est assez clair, c'est ce qui permet d'embarquer le projet avec des ambitions et des objectifs communs mais aussi différents, parce que lui le voit aussi en tant que maire, en tant que président d'intercommunalité, en tant qu' élu. » (entretien du 29/04/2024).

comment ça s'est passé. Il m'a dit « Reviens avec une proposition ». C'était déjà plus compliqué que ça à ce moment-là, parce que je pense qu'il voulait développer son projet de festival avec la contribution de l'agglo. En tout cas, on a réfléchi et puis à un moment on a dit « Allez, on va essayer de s'en occuper ». Mais c'était pas notre métier, même si on avait ce boulot de chargé d'action culturelle à l'agglo. J'étais pas organisateur de concerts, c'était pas vraiment mon métier. Mais j'organisais déjà des concerts au niveau local. Donc on l'a fait, et ils ont été très satisfaits. Et ça a commencé à prendre une place prépondérante dans notre dispositif de développement culturel (...). Les Estivales prenaient du média, c'était très valorisant. Et du temps de travail. Et assez vite j'ai réfléchi à cette histoire de Nuits, c'est sorti comme ça. Mais c'est aussi parce que j'avais des idées assez précises sur le fait de tout basculer la nuit, vivre dehors. »

Olivier Connan, directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/04/2024

Les Nuits Secrètes sont le résultat de ce qu'un représentant de la fédération France Festivals appelle « *l'alchimie de la rencontre* » entre un territoire, un acteur culturel et des élus (entretien anonyme du 03/04/2024). Les premières années des Nuits Secrètes se déroulent sous un format de grande scène gratuite, en plein cœur d'Aulnoye-Aymeries. L'événement revêt alors des frontières floues, partageant ses activités entre la scène principale, la scène du Jardin et le club des Nuits appelé la Bonaventure. Le Jardin était une scène dédiée à la découverte d'artistes émergents, immergeant complètement son public.

« Oui, les concerts au Jardin, c'était super, on mettait des copeaux de bois par terre et il y avait des arbres. Et la scène, tu as l'impression qu'il y avait une scène dans une forêt alors que t'étais en centre-ville. »

Max Depret, chargé de production de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 21/03/2024

La Bonaventure, quant à elle, s'intégrait dans la continuité du festival en proposant un prolongement des festivités dans la nuit, bien après les concerts de la Grande Scène et du Jardin. Elle avait lieu dans les locaux du 232U, un bâtiment principalement dédié à l'accueil de troupes de théâtre, doté d'une salle permettant à quelques occasions d'accueillir du public. L'une de ces occasions était la Bonaventure des Nuits Secrètes. En 2017, l'association Les Nuits Secrètes y fera un grand clin d'œil en nommant son nouveau festival dunkerquois « La Bonne Aventure ».

« La Bonne Aventure, c'était l'after des Nuits Secrètes à mon époque. Ça s'appelait La Bonaventure, fallait prendre ton billet pour La Bonaventure et tu traversais toute la ville pour aller au 232U dans la boîte de nuit des Nuits. »

Max Depret, chargé de production de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 21/03/2024

Le format non clos de cette époque permet au public de vagabonder dans les rues de la ville. Dispersé dans Aulnoye-Aymeries, c'est avec une certaine facilité que le festival se mêle à la vie de la commune, particulièrement en se superposant à la ducasse²³ qui s'y est installée.

« Quand tu discutes avec les gens, les premières années, ils vont plus te parler de la ducasse, de la fête foraine, des choses qui étaient en place et qu'on a intégrées, qu'on n'a pas refusées. Parce que ça nous paraissait évident. Et c'est venu caractériser la fête. »

Olivier Connan, directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/04/2024

En 2009, le festival connaît un premier grand tournant. Jusqu'ici porté par l'agglomération Maubeuge-Val de Sambre, celui-ci voit naître une association *ad hoc* : l'association Les Nuits Secrètes. Ce passage au statut associatif et l'autonomie juridique qui en découle offrent des possibilités financières, permettent des facilités administratives et ouvrent le festival à une nouvelle manière de construire son projet.

« Et jusqu'à 2008, c'est un festival qu'on a monté en régie. Donc qui était piloté par le service culture de l'agglo. Ce qui était un enfer parce que tout était sous système administratif d'une collectivité. C'est-à-dire que le moindre stylo, c'est des bons de commande et des marchés. Donc c'était très compliqué à monter. »

Sébastien Coupez, chargé de mission au service culture de la CAMVS et ancien directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/01/2024

« En fait il fallait créer une structure autonome et il y avait deux aspects. Créer une structure autonome pour l'avenir, ne pas être trop dépendant du pouvoir politique. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y avait pas de partenariat avec le pouvoir politique, mais il fallait qu'il y ait quelque part une autonomie de pensée par rapport à ça, par rapport au festival, et à ce qu'on voulait en faire. (...) Et puis la deuxième chose, c'était la clarification financière. Il fallait savoir combien ça coûtait, et combien ça coûtait à la ville, et combien ça coûtait à l'agglo. Et à partir du moment où on avait créé une association avec une

23 La « ducasse » est un terme utilisé dans le nord de la France et en Belgique francophone pour désigner une fête populaire, historiquement patronale. On peut apparenter la ducasse à une fête foraine.

subvention, on savait que l'agglo allait donner une subvention de tant, et bien c'était sa participation. Et la ville allait mettre une participation de tant, voilà, c'était comme ça. Et c'était aussi nécessaire pour nos rapports avec la région, qui donnait une subvention, et nos rapports avec le département et l'État. »

Bernard Baudoux, maire d'Aulnoye-Aymeries et président de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 30/05/2024

Avec l'évolution du festival, le Jardin et la Bonaventure disparaissent. Le festival se déplace dans la ville, pour finalement s'installer dans un champ proche de la gare d'Aulnoye-Aymeries. De nouvelles scènes, plus ou moins pérennes, écloreont au fil du temps : l'Eden, la Station Secrète, l'Oasis, La Noche et le Foin Fecret. L'évolution de ces scènes s'accompagnera de changements structurels pour le festival, qui passe à un format payant et à un site clos à partir de l'année 2016²⁴.

« Le passage en payant, pour nous, nous fait perdre du monde socialement. Il y a beaucoup de débats dans l'asso parce que ça interroge la puissance publique sur son jugement. Oui effectivement on a des charges de plus en plus importantes, mais le projet se développe. Donc la question c'est : est-ce qu'on en reste là ? Et on reste toujours un peu comme ça ? Ou est-ce qu'on suit une nouvelle ambition et on rentre dans un nouveau rayonnement ? Là où on en est maintenant, si tu veux. Donc moi au début je suis contre, parce que je veux pousser justement l'investissement public sur le gratuit, trouver 200-300 000 euros et puis on continue comme ça et c'est chouette. Il y a toujours cette partie utopique où tu as les têtes d'affiches gratuites, les découvertes payantes au jardin, etc. »

Olivier Connan, directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/04/2024

« Avant t'avais des poussettes sur la place enfin tu vois t'avais un concert sur une friche d'une station Esso en plein milieu. Je me souviens encore Didier Super et Amadou et Mariam. T'avais la fameuse anecdote de Pete Doherty à la fête foraine. Enfin tu vois, si tu voulais vraiment picoler pour pas cher t'allais chercher ta bière au stand du parti communiste qui était réputé comme étant la bière la moins chère. Je pense que cette essence-là, les nuits l'ont un peu perdue. Je sais pas si c'est une bonne ou une mauvaise chose, ça faisait plus festival « fait maison », maintenant tu sens que ça s'est professionnalisé mais je pense que quelque part c'était une étape indispensable pour passer un cap dans la proposition qu'il y avait à faire. (...) En parlant avec les commerçants t'as l'impression que c'est aussi pas forcément très bien reçu cette évolution du festival. Ils sont perdants. Avant

24 Quentin Rogier, président de l'association des commerçants de la ville, évoque la critique des commerçants vis-à-vis de cette clôture du site : « Ça c'est le point qui revient tous les ans, de toute façon. Tous les ans, il y a au moins un ou deux commerçants qui en parlent : « c'est plus comme avant, il y a moins de monde en centre-ville, tout est regroupé sur le même territoire, le festivalier il rentre, il peut plus ressortir, il peut pas venir chez nous, il y a de la restauration là-bas, donc ils ont pas besoin de venir en ville » » (entretien du 23/01/2025).

ils étaient en plein milieu du truc donc c'était génial pour eux. Tes bières tu pouvais aller les chercher partout, ta bouffe tu pouvais aller la chercher partout. »

Pierre-Antoine Cristante, journaliste à la Voix du Nord, entretien du 04/12/2024

Aujourd'hui, Les Nuits Secrètes constituent un événement important dans le paysage culturel régional, et plus encore pour le territoire de la Sambre-Avesnois, qui le porte depuis ses débuts²⁵. Le festival reçoit d'ailleurs, en 2023, la visite de la Ministre de la Culture Rima Abdul-Malak. Cette visite est accueillie comme gage d'une forme de légitimité institutionnelle de l'existence du festival.

« S'il y a une ministre qui vient, c'est qu'à un moment donné, ça tient la route. »

Hugo Vancauwenberge, secrétaire de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 10/01/2024

« Quand vous avez l'an passé la ministre de la Culture qui vient... Elle sait où elle vient, elle sait pourquoi elle vient. »

Luc Foutry, conseiller régional et membre du conseil d'administration (CA) de
l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 12/03/2024

Une autre forme de légitimité peut être trouvée dans la couverture médiatique du festival. A titre d'illustration, l'édition 2025 a entraîné plus de 330 contenus, répartis entre la presse écrite, la télévision, la radio et les médias numériques. La majorité des contenus produits le sont par des médias régionaux, dont une cinquantaine d'articles publiés par La Voix du Nord²⁶. Les médias

25 Voici des morceaux d'entretiens qui attestent de la perception du festival dans le paysage culturel : *« C'est un événement important du territoire. C'est un marqueur du territoire aussi. Donc il y a évidemment beaucoup de respect pour le travail qui est fait à l'occasion de ce festival. Sa manière d'exister, les publics qu'il rassemble, les propositions artistiques qu'il fait. »* (Géraud Didier, directeur du Manège, entretien du 07/12/2023).

« C'est devenu un marqueur identitaire fort. C'est-à-dire que spontanément, dans la région, quand on parle d'Aulnoye-Aymeries, il n'y a peut-être pas vraiment de réaction, mais si on parle des Nuits Secrètes, tout de suite, ça parle. » (Fabien Thurette, directeur général des services de la commune d'Aulnoye-Aymeries, entretien du 20/03/2024).

« Les nuits Secrètes c'est une identité. On parle d'Aulnoye-Aymeries, on dit « Ah oui, c'est Les Nuits Secrètes ». Sans même connaître la ville. » (Quentin Rogier, président de l'association des commerçants d'Aulnoye-Aymeries, entretien du 23/01/2023).

26 La représentation de la Sambre-Avesnois dans les médias régionaux à travers le prisme du festival est particulièrement positive compte tenu de l'habituelle sous-représentation de ce territoire dans leurs articles : *« Tu as des pages régionales et des pages locales. Et je sais que c'est au niveau des pages régionales, parfois, où il y a des regrets. Mais si tu veux, on le regrette parfois, nous-mêmes, que le prisme des pages régionales soit très lillois, tu vois. Et l'Avesnois, là-dedans, n'est pas toujours vu à sa juste valeur »* (Pierre-Antoine Cristante, journaliste à la Voix du Nord, entretien du 04/12/2024).

nationaux ne sont pas en reste avec près de 150 publications ou diffusions dont 125 par des médias numériques, 15 articles de presse nationale incluant *Le Monde*, *Les Inrockuptibles* et *Libération*, et des apparitions en télévision et radio.

Connu des institutions régionales et nationales, financièrement soutenu par les différentes strates des collectivités territoriales, inséré dans des réseaux d'acteurs et rassemblant plusieurs dizaines de milliers de personnes chaque année dans la commune d'Aulnoye-Aymeries, le festival Les Nuits Secrètes est un terrain de recherche idéal pour des réflexions portant sur les retombées de ce type d'événement sur les territoires. En dépassant les acquis du recours à l'impact économique comme légitimation des festivals, cette recherche entend ouvrir des voies de réflexion sur les problématiques entourant l'économicisation de la valeur de ces événements en mettant en avant la pluralité des processus de valorisation à l'œuvre²⁷.

Figure 1 : Olivier Connan, Rima Abdul-Malak et Bernard Baudoux dans le cadre des Nuits Secrètes, le 21 juillet 2023



Crédit : Emilie Zasso, 2023

27 Les impacts de manifestations culturelles sur les dynamiques territoriales ont été étudiés sous différents prismes. Certaines recherches portent sur les problématiques d'identités territoriales (Lefèvre, 2017 ; Landel, Pecqueur, 2009), les transformations des villes (Florida, 2005 ; Zukin, 2009), sur le tourisme culturel (Fournier, 2010 ; Spindler, 2009 ; L'Observatoire, décembre 2023), ou encore les questions de gouvernance et de rapport aux politiques publiques (Cartellier, 2007 ; Derkenne, Lecat, 2024). Des écrits francophones offrent une perspective globale d'ancrage des festivals sur les territoires (Djakouane, Négrier, 2021 ; Négrier, Jourda, 2007 ; Barthou et al. 2007 ; Fléchet et al., 2013). Certaines recherches mobilisent le modèle des cités pour montrer l'impact, la réception et les justifications qui entourent des activités du spectacle vivant, à l'image de Dapporto (2004), Maignant (2024), Urrutiaguer (2008). Elles restent toutefois peu répandues. Cette thèse participe à accroître les travaux socio-économiques portant sur le spectacle vivant en donnant une forte place à l'empirie et en adoptant un regard alternatif sur la question des retombées des festivals.

« Rendre à ce territoire », le faire avancer, travailler sur la confiance, contrebalancer des problématiques socio-économiques et viser la jeunesse avec un projet renouvelé, c'est ce qui ressort des intentions exposées dans les précédentes citations. Aujourd'hui, l'association organise deux festivals dans le Nord de la France : Les Nuits Secrètes à Aulnoye-Aymeries, et La Bonne Aventure²⁸ à Dunkerque, tous deux axés autour des musiques actuelles. Si l'organisation de ces deux festivals constitue sa principale mission, elle garde également une mission d'action culturelle à l'année. Elle maintient donc des activités à destination du public : les Cachettes²⁹, « Live entre les Livres » avec l'association Dynamo³⁰, la chorale de retraités The Mamys and the Papys³¹, et quelques résidences d'artistes³². L'existence de ces éléments annexes au festival Les Nuits Secrètes nourrissent ces recherches, mais n'entendent pas être des objets d'études à part entière. La Bonne Aventure, tout particulièrement, ne porte pas le rôle de second terrain de recherche dans le cadre de cette thèse, mais est observée en qualité de résultat.

En juillet 2025, pour mener à bien ses activités, l'association Les Nuits Secrètes compte sept salariés permanents. Ceux-ci sont en charge des fonctions de direction générale et artistique, de coordination générale, d'administration, de communication, de production, de billetterie et d'accueil des publics. A mesure que l'on s'approche de la période estivale, de plus en plus de

28 La première édition de La Bonne Aventure a lieu en 2017. Le festival, principalement axé autour des musiques actuelles, propose également une programmation artistique hors du champ musical, avec des propositions rassemblées sous le nom des « Arts de la plage ». Ce sont des œuvres plastiques, parfois participatives, qui prennent place sur la plage de Malo-les-Bains. Je reviendrai plus en détail sur La Bonne Aventure dans la troisième section du chapitre 5.

29 Sous forme d'un tiers-lieu festif, la Cachette donne un accès gratuit à de petits concerts. Elle se situe aux abords des bureaux aulnésiens de l'association et est ouverte quelques soirées dans l'année, au printemps et à l'automne. Les concerts, principalement constitués de DJ sets, sont accompagnés de l'ouverture d'un bar, de la présence de *foodtrucks* et de la mise à disposition d'un terrain de pétanque.

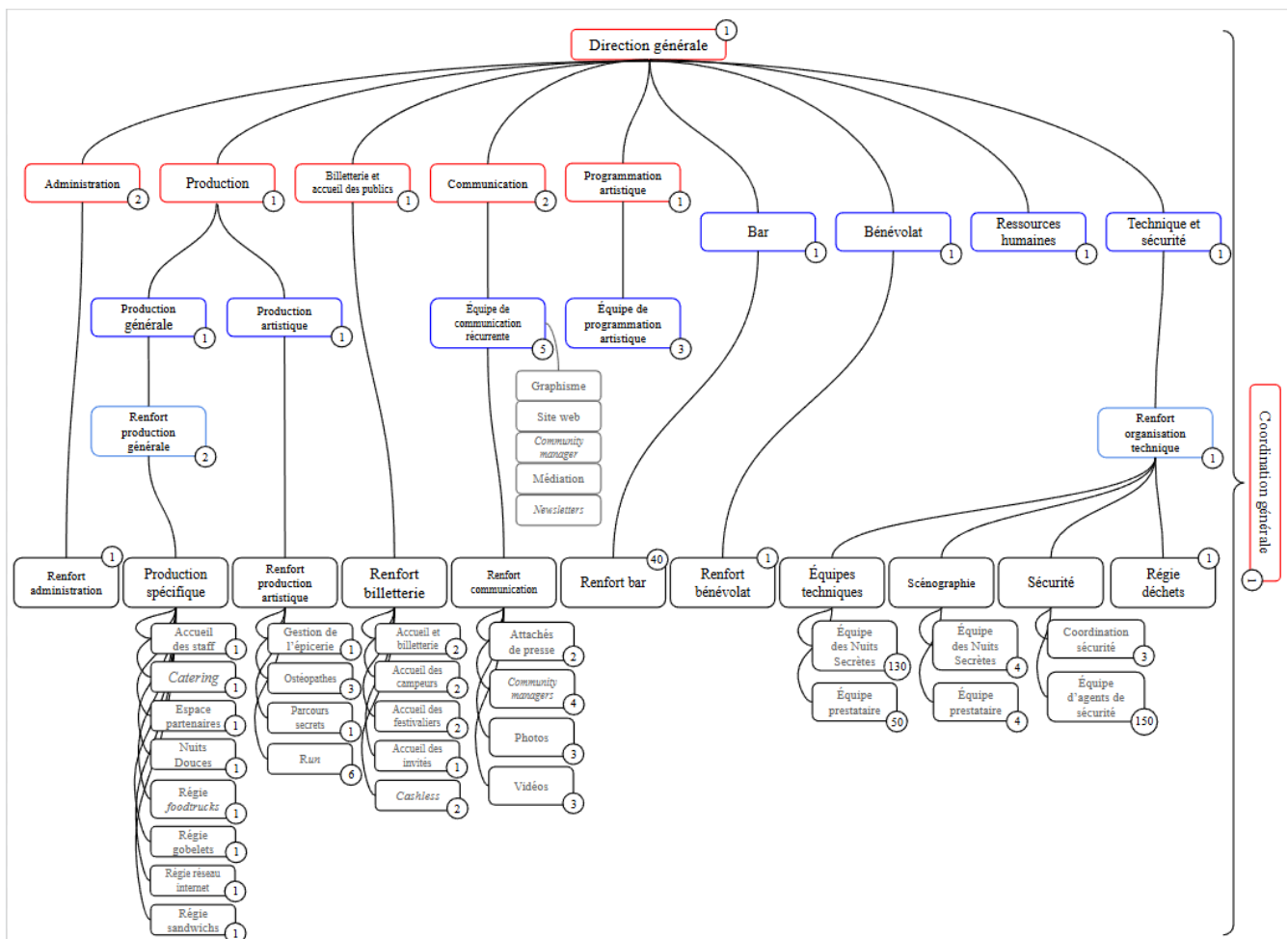
30 Les Nuits Secrètes ont apporté un soutien à l'association Dynamo pour l'organisation de Live entre les livres, un ensemble de petits concerts et ateliers organisés dans les bibliothèques et médiathèques des Hauts-de-France. Il s'agit d'un format itinérant, valorisant les artistes locaux émergents.

31 The Mamys and the Papys est une chorale, tenue par l'association Les Nuits Secrètes, destinée aux retraités. Ils ont pu se produire sur scène lors de certaines éditions du festival (2011, 2012, 2013, 2015, 2019, 2022) et ont également eu l'occasion, en 2013, de monter et chanter sur la scène de l'Olympia avec le groupe Sexy Sushi rencontré la même année lors des Nuits Secrètes. En 2011, les Mamys and Papys sont montés sur la scène des Nuits Secrètes avec Philippe Katerine. La chorale a également participé à La France a un incroyable talent. Si quelques lecteurs curieux souhaitent se faire une idée de ce que propose la joyeuse troupe des Mamys and Papys, je les invite à visionner le clip "[VINTAGE](#)", ayant mis à contribution de nombreux acteurs d'Aulnoye-Aymeries et de ses alentours.

32 L'association Les Nuits Secrètes organise généralement deux ou trois résidences d'artistes dans l'année. Leur sont mis à disposition les conditions matérielles dont ils peuvent avoir besoin dans leur processus de création. Ils sont logés, nourris, et bénéficient d'un espace et de matériel professionnel destiné à la création musicale. Ces artistes, émergents, sont des personnes qui ont participé ou vont participer au festival.

personnes viennent gonfler les rangs de cette équipe pour arriver à près de 450 travailleurs présents lors du week-end des Nuits Secrètes, sans compter les associations partenaires, et sans compter les 750 bénévoles. Plus de 1200 personnes sont mobilisées dans le déroulement de l'événement, à travers l'activité rémunérée comme non rémunérée, ce qui démontre d'ores et déjà un impact à l'intérieur même du festival.

Figure 2 : Organigramme fonctionnel des Nuits Secrètes



Source : construit par l'auteure à partir des données de l'enquête de terrain. Les nombres adossés aux différents encadrés désignent la quantité de travailleurs mobilisés. Les pôles marqués en rouge sont constitués de salariés permanents. Les pôles marqués en bleu foncé sont constitués de travailleurs temporaires, mais présents tout au long de l'année par intermittence. Les pôles marqués en bleu clair sont constitués de travailleurs temporaires présents à une fréquence plus faible. Les pôles marqués en noir sont constitués de travailleurs temporaires, dont les prises de postes débutent quelques semaines ou jours avant le début du week-end de festival.

Cet organigramme n'a pas vocation à traduire les relations hiérarchiques de l'organisation, mais à montrer la diversité des pôles existant au sein de l'association, et leur éventuelle évolution au cours de l'année. Il donne également une idée de la répartition de la masse de travailleurs rémunérés dans le cadre du festival. C'est pourquoi il n'est pas nominatif. Sans entrer dans le détail des statuts, qui rendrait illisible l'illustration, j'ai marqué les pôles constitués de salariés permanents par un encadré rouge, et les pôles constitués de travailleurs temporaires par un encadré bleu ou noir³³. Ces derniers, bien que contractuellement non permanents, sont toutefois très présents au cours de l'année et pourraient être philosophiquement assimilés à l'équipe permanente³⁴ dans la mesure où ils sont présents par intermittence depuis plusieurs années. On trouve parmi eux des intermittents du spectacle, des auto-entrepreneurs, des contrats courts et des stagiaires. Les équipes marquées par un encadré noir sont présentes sur une période de quelques semaines à quelques jours, selon les postes. Les effectifs les plus nombreux sont mobilisés au sein du pôle technique et sécurité, étant donné la présence de 150 agents de sécurité³⁵ et de plus de 180 techniciens³⁶.

Lors du montage et de la tenue du festival, plusieurs pôles présentés dans l'organigramme sont renforcés par des équipes bénévoles. C'est le cas du pôle de production, avec un renfort bénévole au *catering*³⁷, à la régie en charge des gobelets, à la régie en charge des sandwiches, ainsi qu'à l'accueil des artistes. C'est également le cas pour l'accueil des publics, la billetterie et le *cashless*, avec des personnes présentes à la fois dans l'enceinte du festival et à ses abords. Les plus gros effectifs bénévoles sont mobilisés sur les bars et dans la *green team*, attachée à la régie en

33 Il est difficile de représenter de manière lisible l'évolution numérique des travailleurs au cours de l'année, étant donné les disparités existantes dans les différents contrats. Les personnes sous contrat d'intermittence ou en auto-entreprise peuvent être présentes tout au long de l'année à raison de quelques jours par mois, avec une présence qui s'intensifie à l'approche des festivals. D'autres peuvent être présentes une partie de l'année seulement, mais sur une période plus concentrée. De manière générale, les pôles marqués en bleu rassemblent des travailleurs présents plusieurs mois dans l'année, de manière parcellaire ou concentrée. Les postes correspondants aux encadrés noirs sont créés pour la période allant de quelques semaines à quelques jours recouvrant le festival.

34 Une poignée d'embauchés est d'ailleurs présente depuis les premières années du festival.

35 Les équipes de sécurité travaillent de manière complémentaire avec les forces de l'ordre mobilisées dans le cadre de l'événement : « *Par journée, c'est 70-80 personnes. 70-80 personnes au moins. Parce que l'amplitude est grande.* » (Commissaire de Maubeuge, entretien du 27/05/2024).

36 La diversité des postes existants au sein des équipes techniques aurait compliqué la lisibilité de l'organigramme, c'est pourquoi je me suis contentée de séparer ce pôle en deux (équipes des Nuits Secrètes et équipes prestataires). Les effectifs techniques comptent des régisseurs et équipes pour chaque scène du festival, ainsi que pour la gestion de l'électricité, de l'outillage et du camping.

37 L'anglicisme *catering* est d'usage dans les festivals pour désigner le service de restauration mis en place dans le cadre de l'événement.

charge de la gestion des déchets. De plus petites équipes bénévoles sont mobilisées sur les missions d'astreinte, de technique et parfois de communication.

2. La mise en forme du festival, matérialisation du terrain de recherche

En 2024, Les Nuits Secrètes ont lieu les 12, 13 et 14 juillet. En passant au milieu de la foule qui s'y est réunie, je repense à la fourmilière qui se mettait en place quelques semaines plus tôt, dès la fin de La Bonne Aventure³⁸. Une fois les festivités dunkerquoises passées, l'ensemble de la matière grise se concentre sur Les Nuits Secrètes, et il n'y a pas de temps à perdre car moins d'un mois sépare les deux événements. C'est durant ces quelques semaines que les forces vives qui montent le festival arrivent à Aulnoye-Aymeries les unes après les autres. L'équipe s'agrandit. Aux salariés permanents et assimilés, viennent progressivement s'ajouter les équipes intermittentes, les contrats courts, les prestataires et les bénévoles.

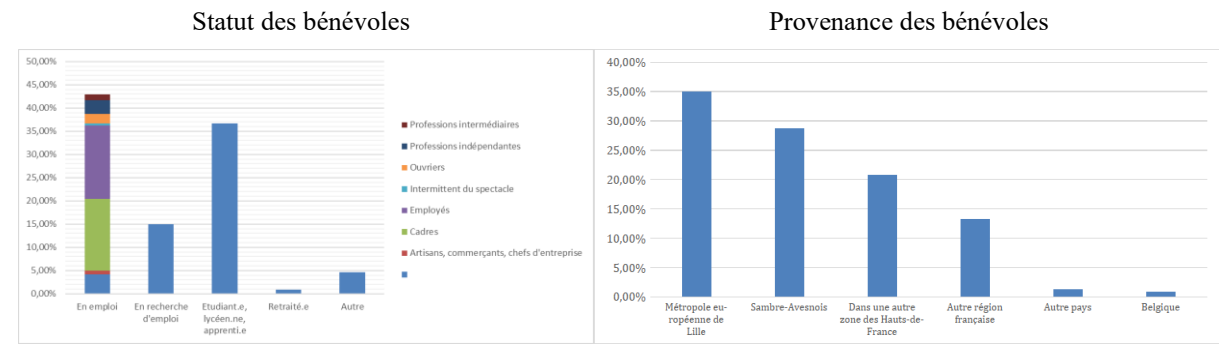
Cette année, je prête main forte à la régie en charge de la gestion des bénévoles. Je rejoins Mona, la coordinatrice de vie bénévole, ainsi que Dorothée et Simon, deux bénévoles de longue date. Professeure de français, Dorothée profite depuis 2014 de sa pause estivale pour donner un coup de main à l'organisation du festival. Simon, quant à lui, a commencé le bénévolat aux Nuits Secrètes dans une équipe de bénévoles juniors³⁹. Depuis son entrée dans la vie active, il pose chaque année plusieurs semaines de congés pour participer à l'organisation du festival. Ensemble, nous accueillons les 750 bénévoles qui passeront le week-end aux Nuits Secrètes. Cet angle d'observation me permet une approche fine de ce groupe d'acteurs que constituent les bénévoles.

38 Le festival dunkerquois, également créé et organisé par l'association Les Nuits Secrètes, anime depuis 2017 la plage de Malo-les-Bains le temps d'un week-end de juin, avec des concerts, des œuvres plastiques éphémères, ainsi que des ateliers et stands.

39 Chaque année, une trentaine de bénévoles juniors participent aux Nuits Secrètes. Ils sont âgés de 15 à 18 ans.

Encadré 1 : Les bénévoles des Nuits Secrètes 2024⁴⁰

Les bénévoles des Nuits Secrètes sont en majorité des femmes (60 %) et forment une population jeune, à l'image du public du festival (57 % de moins de 25 ans, et près de 83% de moins de 35 ans). Ils sont une majorité à être en emploi (près de 45 %), suivis des étudiants (plus de 35 %). Ils proviennent à plus de 85 % de la région Hauts-de-France, avec une majorité d'habitants du département du Nord.



Plus de la moitié d'entre eux ont déjà été bénévoles pour Les Nuits Secrètes auparavant. Les nouveaux participants sont avant tout motivés par la présence d'amis déjà engagés (50 %).

Les bénévoles présents lors du festival se répartissent dans 17 pôles : accueil artistes (30), accueil bénévoles (30), accueil PSH (30), accueil public (45), animation camping (10), astreinte (20), bar (190), billetterie camping (30), billetterie festivaliers (50), billetterie invités (20), *cashless* (50), *catering* (25), *eco-cup* (25), *green team* (100), prévention (45), *merchandising* (10) et parcours secrets (7). A cela s'ajoute une équipe de 20 à 30 bénévoles juniors, âgé de 15 à 17 ans. Pour chacune des équipes, un ou plusieurs bénévoles jouent le rôle de référent. Ils participent donc à l'élaboration des plannings et à la réflexion autour de l'accueil des bénévoles avec des réunions régulières au cours de l'année.

Les profils des bénévoles selon leurs motivations ⁴¹		
Relationnelles et festives	Professionnelles (et compétences)	Altruistes (et partage)
Connaissaient le festival auparavant (festivaliers ou par des amis) Amis bénévoles aussi Autres engagements bénévoles En emploi Plus de 26 ans Pas locaux	Bénévoles pour la première fois Étudiants Moins de 25 ans MEL	Avesnois ou proche Plus de 35 ans Situations socio-économiques variées

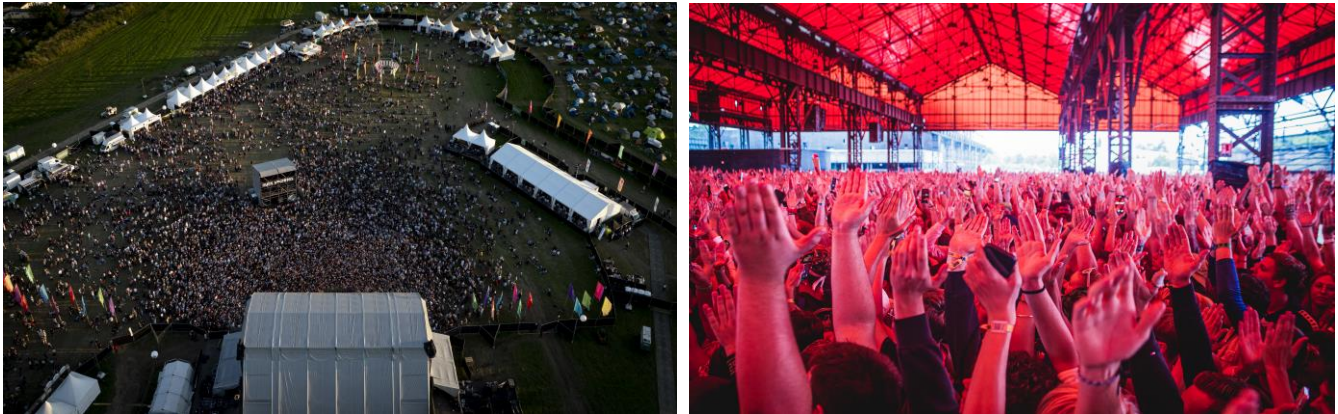
Source : construit par l'auteure à partir des données de l'enquête de terrain.

40 Les données de 2024 sont comparables aux données des années précédentes. Une présentation plus approfondie des bénévoles du festival est présente en annexe 3.2. de ce document.

41 Ces profils ont été construits par l'auteure, à partir des données récoltées au cours de l'enquête par questionnaires et à l'aide d'une analyse des correspondances multiples via R.

Au fur et à mesure des jours qui précèdent la tenue du festival, le site prend forme. Les barrières sont montées, délimitant de manière tangible le site du festival. La grande scène s'érige en repère, à l'instar de l'Eden, l'une des scènes du festival, placée sous le toit rouge d'une ancienne usine désaffectée. La grande scène est quant à elle placée dans le champ mis à disposition pour l'installation du festival.

Figure 3 : Vue aérienne du site et vue de l'Eden depuis la scène



Crédits : Kévin Charvot, 2024 et Sarah Bastin, 2024

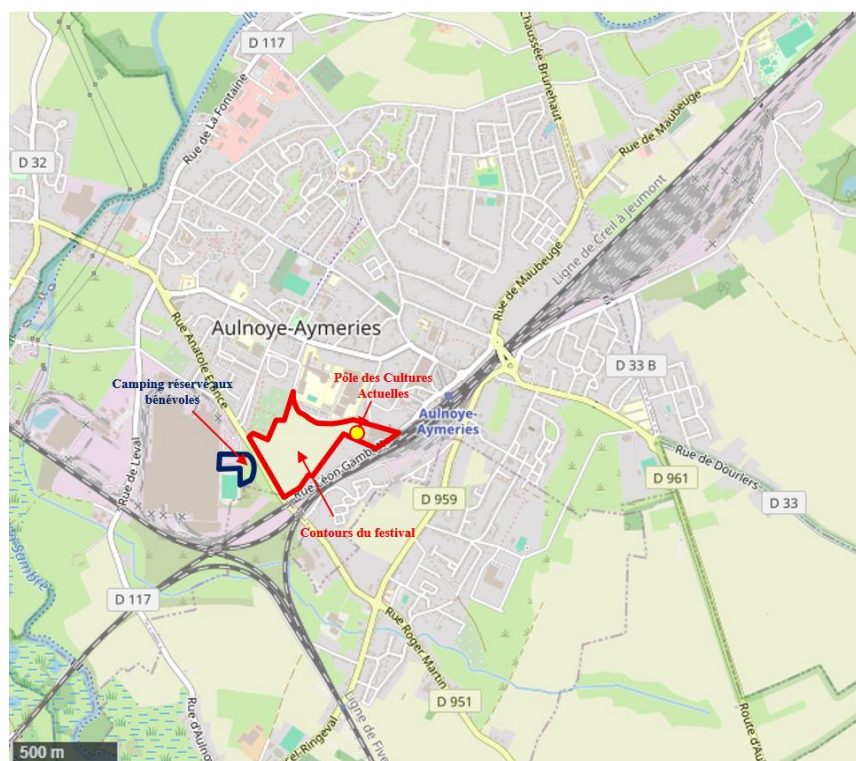
Le jeudi précédant le festival arrive, et tout doit être finalisé. La fête commence le lendemain pour plusieurs milliers de festivaliers. Ma journée est rythmée par l'arrivée progressive de bénévoles venus de plus ou moins loin, prêts à s'engager pour l'association et son festival. Majoritairement issus du Nord (plus de 65 %), la majorité des bénévoles vivent sur la métropole lilloise⁴² (35 %) et près de 30 % vivent en Sambre-Avesnois⁴³.

Après la signature de leur convention de bénévolat, ils partent s'installer dans le camping qui leur est réservé, se retrouvent ou font connaissance, avant la traditionnelle réunion d'accueil prévue dans la soirée. Celle-ci a lieu à 19h, devant la plus petite scène du festival. Sur celle-ci, se succèdent Mona, chargée de vie bénévole, Olivier, directeur du festival, Jérémy, en charge de la gestion des déchets et Stéphane, chargé de la sécurité, pour donner des informations pratiques et prononcer ses mots de bienvenue.

⁴² Lille se situe à 90km d'Aulnoye-Aymeries.

⁴³ A noter qu'une partie des bénévoles lillois ont grandi en Sambre-Avesnois et ont rejoint Lille pour leurs études ou le début de leur vie active.

Figure 4 : Plan de la commune d'Aulnoye-Aymeries



Source : construit par l'auteur, à l'aide de Openstreetmap.

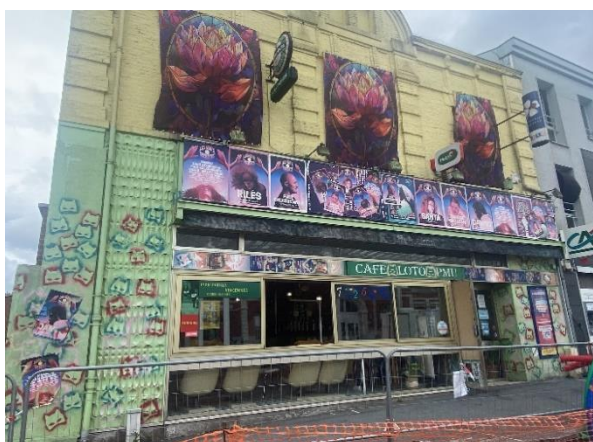
Le vendredi matin, à quelques heures de l'ouverture du festival, en passant à travers la ville d'Aulnoye-Aymeries, je sens l'agitation. Les rues sont décorées aux couleurs des Nuits Secrètes, tout comme les commerces. En se promenant dans les rues de la ville, on croise dans les vitrines des masques de chat, emblème du festival, et de nombreuses affiches de l'événement. De nombreux commerces aulnésiens ont d'ailleurs participé à un concours de vitrines organisé chaque année par Les Nuits Secrètes.

« En fait, c'est à travers le concours de vitrines, ils vont être solidaires et se sentir dans le festival, c'est à dire en décor. On fait notre vitrine pour être vu et être avec et dans le festival, même s'ils ne sont pas forcément dans le festival. Mais voilà, c'est la ville, c'est les Nuits Secrètes. »

Quentin Rogier, président de l'association des commerçants d'Aulnoye-Aymeries,
entretien du 23/01/2025

Comme une manière de lier l'intérêt des commerçants à la dynamique du festival, l'association met en jeu des places pour l'événement à destination de la vitrine qui aura convaincu le plus grand nombre de personnes, ainsi que les organisateurs⁴⁴.

Figure 5 : Vitrines de commerçants aulnésiens



Crédit : Lisa Hochart, 2025

En m'arrêtant dans l'un des commerces de la ville, j'entends les personnes présentes parler du festival. Ils ont hâte d'être à ce soir. La radio, en arrière-plan sonore, est branchée sur Canal FM, une radio locale. Au milieu des actualités en tout genre, j'entends parler des Nuits Secrètes. Ce week-end, l'Avesnois vit au rythme du festival. A partir de 15h30, les premiers campeurs

44 Chaque commerce participant au concours met à disposition une urne dans laquelle les passants peuvent voter pour leur vitrine. Quelques jours avant le festival, l'ensemble des bons sont collectés par l'association pour comptage. En parallèle, les salariés de l'association votent pour leur vitrine favorite. La part de chaque type de vote compte pour 50 % et le commerce vainqueur peut choisir d'en faire profiter ses salariés, ou d'en faire profiter ses clients.

s'installent. Plus de 2000 personnes sont attendues sur le camping ce week-end. Pendant que ces derniers se mettent en place, la queue pour l'entrée dans le site du festival s'agrandit, en attendant l'ouverture des portes à 17h.

Figure 6 : Plan du festival Les Nuits Secrètes



Source : Association Les Nuits Secrètes

A 17h, c'est l'ouverture. Les premiers festivaliers entrent en courant pour rejoindre la grande scène et être au plus près des artistes qui vont s'y succéder. Ils sont très jeunes⁴⁵ et attendent par groupes d'amis le premier concert qui n'aura lieu que quelques heures plus tard. Mais pour eux, l'attente vaut le coup, car ce n'est pas tous les jours que leurs artistes préférés se déplacent jusqu'ici, à Aulnoye-Aymeries. Si d'ordinaire il est nécessaire de se déplacer jusqu'au Zénith de Lille pour assister à leurs concerts, ce week-end la tendance est inversée. Ce sont les artistes qui se déplacent jusque chez eux, et les Lillois viennent compléter ce tableau⁴⁶.

« C'est de revendiquer le fait qu'on a le droit d'avoir Orelsan autant qu'à Lille. Et ça c'est chouette parce qu'en fait c'est des artistes je pense qui, pour dire comme disent les jeunes, s'il n'y avait pas ça, ne nous donneraient pas l'heure. Enfin ils ne viendraient pas ici. De toute façon on n'a pas de salle pour les accueillir. Donc c'est amener des gens qui ne viendraient jamais en Sambre-Avesnois pour le proposer aux habitants. »

Pierre-Antoine Cristante, journaliste à la Voix du Nord, entretien du 04/12/2024

« Mais la répercussion principale, c'est les gens qui relèvent la tête, qui se disent « ça c'est chez nous, on a la classe, c'est pas mal, c'est nous qui faisons ça ». Mon sujet c'est ça. De se dire que j'ai pas besoin d'aller à Lille ou à Paris pour écouter Julien Doré. Il vient jusqu'ici. J'ai pas besoin d'aller à Lille ou à Paris pour écouter tel ou tel artiste qui pèse. Il est là. »

Benjamin Saint-Huile, ancien député de la 3^e circonscription du Nord, entretien du 07/06/2024

En marge des grandes scènes et de la foule, certains curieux se rendent aux Parcours Secrets organisés par le festival⁴⁷. Marque de fabrique de l'événement, le concept est simple : on ne connaît ni l'artiste, ni le lieu du spectacle. Ce format très intimiste leur permet de passer d'un concert rassemblant plusieurs milliers de personnes, à un concert à quelques centaines voire parfois,

45 Les données tirées de l'enquête sur le public des Nuits Secrètes (2024) indiquent que 12 % des festivaliers avaient moins de 18 ans, et 42 % avaient entre 18 et 25 ans.

46 D'autres morceaux d'entretiens attestent de l'importance du déplacement des artistes sur ce territoire, à l'image de Pierre Durteste, directeur adjoint de la création artistique et des pratiques culturelles à la Région : « Les habitants d'un territoire comme celui-ci ont aussi, et c'est important, le droit d'avoir des événements de ce niveau-là, de cette qualité-là, et qu'il ne faille pas aller en Île-de-France ou ailleurs dans une métropole. Que ça puisse exister en Hauts-de-France, c'est très important. » (entretien du 08/03/2024).

47 Les données de la billetterie des Nuits Secrètes indiquent que les festivaliers participant à des parcours secrets sont plus âgés que l'ensemble du public (avec une moyenne d'âge au-dessus de 40 ans). Ils sont également plus nombreux à venir du territoire de la Sambre-Avesnois (plus de 40 %). En outre, les spectateurs des parcours secrets peuvent ne pas participer au festival en dehors de cela.

quelques dizaines de personnes. Des dizaines d'artistes, émergents comme plus confirmés, se sont produits dans ce cadre⁴⁸, dans des lieux atypiques d'Aulnoye-Aymeries ou de ses alentours. Grange, église, musée, forêt, parking, fortifications, anciens sites industriels, voire jardin de particulier : ces lieux ont accueilli des artistes dans le cadre de ces parcours.

Figure 7 : Photos de parcours secrets, 2025



Crédit : Sarah Bastin, 2025

Les parcours secrets ont participé à la renommée des Nuits Secrètes, comme le souligne Olivier Connan : *« ça coûte de l'argent les parcours, plus que ça n'en rapporte, si tu considères vraiment la billetterie. Parce que c'est des petites jauges. Par contre, ça rapporte énormément en termes de médias. (...) Et c'est là que se forge des histoires artistiques fortes. »* (entretien du 29/04/2024). Ces parcours sont un moyen pour l'association de mettre en lumière des artistes émergents, et une manière de mettre en avant et d'exploiter le patrimoine de l'Avesnois⁴⁹.

48 L'exemple le plus marquant, et qui est revenu plusieurs fois lors de mes discussions et entretiens, est celui de Juliette Armanet. Aux débuts de sa carrière, avant sa notoriété actuelle, elle s'est produite aux Nuits Secrètes dans un parcours secret. En 2022, elle sera l'une des têtes d'affiche du festival.

49 Voici d'autres extraits d'entretiens qui attestent de la mise en avant du patrimoine de l'Avesnois grâce aux parcours secrets : *« Les parcours secrets, typiquement, c'est vraiment cette dynamique-là, quoi. Faire connaître la richesse notamment patrimoniale et/ou naturelle du site. »* (Manon, festivalière des Nuits Secrètes, entretien du 29/05/2024)

« Les parcours secrets m'ont permis de découvrir aussi, parce que du coup on a navigué un peu autour et je me suis aperçue que l'avesnois était vachement beau. » (Dorothée, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 11/07/2023).

« Ça génère aussi immédiatement, et à moyen et long terme, parce que c'est de la visibilité pour ce territoire-là qui peut développer son attractivité, son offre touristique tout au long de l'année. D'autant plus que le festival s'est toujours aussi, par ses parcours secrets, inscrit dans la valorisation du territoire en faisant découvrir des lieux inattendus. »

Pierre Durteste, directeur adjoint de la création artistique et des pratiques culturelles à la Région,
entretien du 08/03/2024

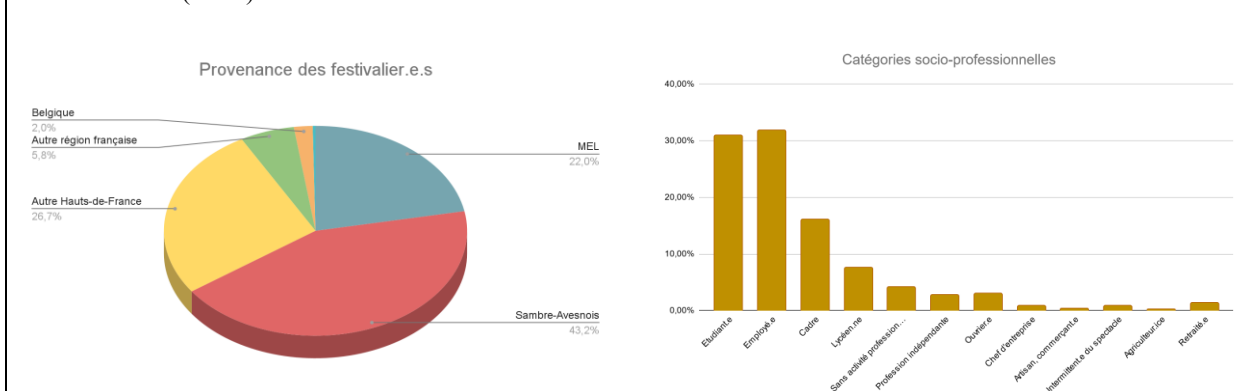
« Après, par le biais des parcours secrets, ce qui est quand même assez intéressant, c'est qu'on va faire découvrir des jolis lieux de l'avesnois. Je pense au Quesnoy avec ses fortifications ou à Maubeuge avec ses fortifications également mais plein d'autres lieux aussi... Les églises du coin, les balades à vélo, je pense qu'au-delà de venir écouter de la musique, il y a quand même l'idée des parcours qui vont permettre de bien découvrir les paysages de l'Avesnois, la campagne. »

Simon, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 10/07/2023

Dimanche soir, le festival se termine au son de Louise Attaque et d'une foule chantant et dansant sur *Je t'emmène au vent*. Les campeurs retournent à leurs tentes et l'équipe profite de ce moment de relâchement. La colonie de vacances des Nuits Secrètes touche à sa fin.

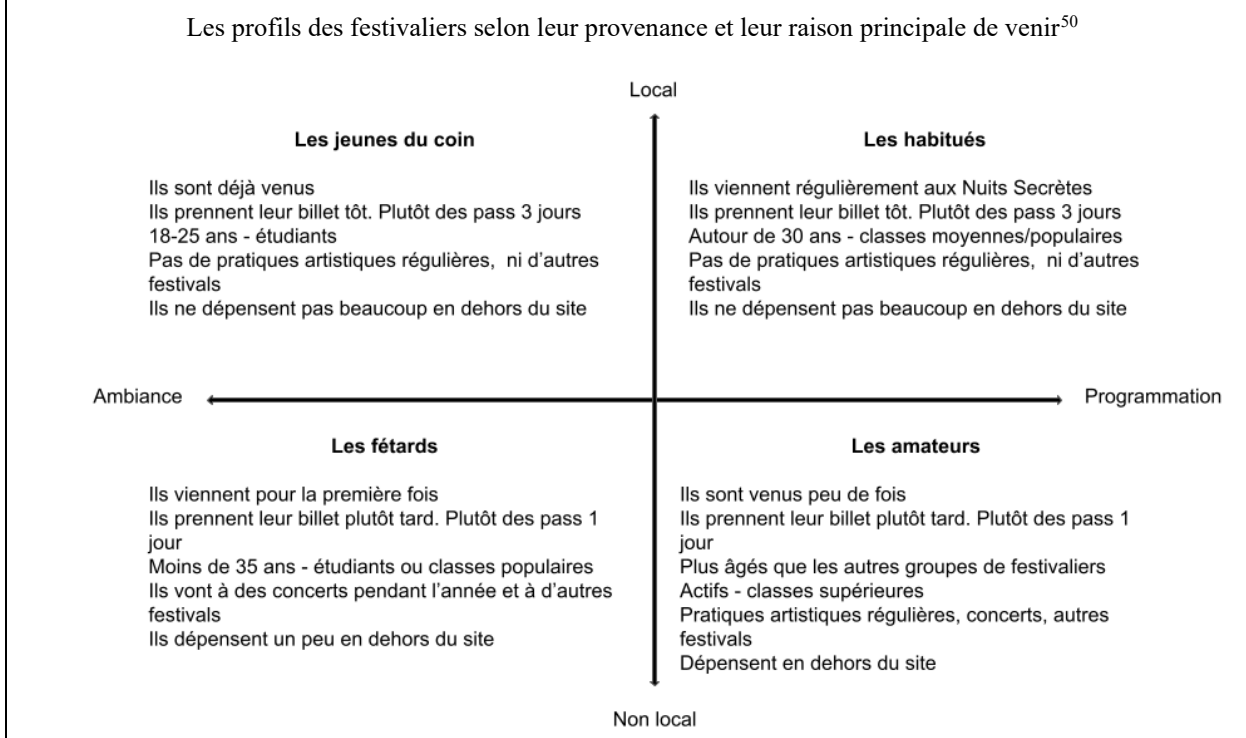
Encadré 2 : Le public des Nuits Secrètes, 2024

Le public des Nuits Secrètes est un public majoritairement issu de la région Hauts-de-France (cf. graphique ci-dessous). Près de 55 % des festivaliers ont moins de 26 ans, et 78 % ont moins de 35 ans, ce qui en fait un public jeune. Les profils majoritaires sont ceux des employés (32 %) et des étudiants (31 %). Ils viennent avant tout entre amis (plus de 70 %). Près de la moitié des festivaliers étaient déjà venus aux Nuits Secrètes. Les nouveaux festivaliers ont découvert le festival par le bouche à oreille, pour plus de la moitié d'entre eux. La venue des festivaliers est avant tout motivée par l'ambiance du festival (70 %), l'occasion de partager un moment avec des proches (67 %), et les têtes d'affiches (46 %).



Les Nuits Secrètes ont été, pour le public extérieur à la Sambre-Avesnois, une occasion de faire connaissance avec ce territoire. En effet, plus de 60 % d'entre eux n'y sont jamais venus en dehors de la tenue du festival, bien que le public soit majoritairement un public régional.

Pour dire un mot rapide à propos de leurs pratiques festivières, 44 % du public a participé à d'autres festivals en 2024, en majorité dans les Hauts-de-France et en Belgique. Les événements les plus cités étaient le Main Square Festival, La Bonne Aventure et le Cabaret Vert.



Source : construit par l'auteure à partir des données de l'enquête par questionnaire.

Le lundi matin, les derniers festivaliers rangent leurs affaires, tout comme la plupart des bénévoles. Une grosse vingtaine resteront participer à la semaine de démontage. En quelques jours, le site est démonté et on voit réapparaître le champ sur lequel le festival s'était installé. Le territoire retrouve le calme qui le définit habituellement. Partiellement dissimulées pendant la parenthèse festive permise par le festival, on voit progressivement les difficultés de l'Avesnois refaire surface au-devant de la scène. Partiellement, car malgré la volonté d'accessibilité au plus grand nombre, le festival reste un événement qui profite moins aux classes populaires qu'aux autres. Et, à lui seul, il n'efface pas une situation socio-économique pesante.

⁵⁰ Ces profils ont été construits par l'auteure, à partir des données récoltées au cours de l'enquête par questionnaires et à l'aide d'une analyse des correspondances multiples via R.

3. Le territoire des Nuits Secrètes : les difficultés d'un territoire désindustrialisé

Aulnoye-Aymeries et ses 9000 habitants appartiennent à un territoire marqué par la désindustrialisation et des difficultés socio-économiques sous-jacentes. A l'instar de nombreuses villes de l'ancien Nord-Pas-de-Calais, Aulnoye-Aymeries a connu un déclin industriel brutal, entraînant des disparitions d'emplois en masse⁵¹.

« On était sur un territoire en grande difficulté, qui a vu 26000 emplois industriels être supprimés. Et où la désespérance s'est installée, avec beaucoup, beaucoup de personnes qui ne croyaient plus en rien parce que c'était des gens qui étaient tellement fiers de leur métier, fiers de ce qu'ils faisaient. Ils n'ont pas compris qu'on les mette à la retraite à 50 ans. Et donc, on a eu aussi des dérives graves sur le territoire, des conduites addictives dans différents domaines. Donc, à un moment donné, j'ai quand même hésité. Je reste ou je pars. Parce que je me dis que cette situation est tellement grave qu'on n'arrivera pas à la changer. Quand même, pour donner une idée, il y avait 5 000 emplois à Vallourec, il en reste 850. Il y en avait 4000 à la SNCF et il en reste 300. Donc, c'est une situation à gérer qui est inédite et qu'on ne pouvait pas imaginer. »

Bernard Baudoux, maire d'Aulnoye-Aymeries et président de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 30/05/2024

« C'est un territoire blessé, qui s'est habitué à regarder ses pompes et à s'excuser. C'est un territoire qui a beaucoup morflé avec la crise industrielle, qui a été frappé par de nombreuses difficultés, qui a des indicateurs socio-économiques qui témoignent d'une vraie

51 David Conti, directeur de production du 232U, s'exprimait également sur le déclin industriel et les difficultés économiques de la Sambre-Avesnois : « J'en avais une vision assez éloignée. On va dire ça comme ça. Tout simplement parce que ce territoire a été pendant très très longtemps très enclavé. Et ça a été pendant très longtemps la croix et la bannière pour aller par exemple de Lille à Maubeuge. Enfin quand je dis « la croix et la bannière », n'exagérons rien. Mais à l'époque où il n'y avait qu'une départementale qui liait Lille à Maubeuge, les déplacements sur le coin étaient toujours assez longs, pas pratiques. (...) Donc je connaissais cet aspect un petit peu « marasme économique » qui était pas tout à fait reluisant. Et puis d'ailleurs il y a des traces sur le territoire de ce marasme. On a un nombre de friches industrielles assez important, une espèce de... Pour une partie du Val de Sambre, une espèce d'urbanisation de bric et de broc. Il y a beaucoup de villages qui sont pas beaux, tout simplement. De périphéries, de villes, qui sont pas belles. Et puis je connaissais aussi la partie un peu plus riante de ce territoire. L'Avesnois, ses bocages, etc. (...) on se rend compte que les traces de la désindustrialisation sont très profondes. Ça a produit quand même des difficultés sociales qui ont plutôt tendance à se creuser plutôt qu'à s'arranger. » (entretien du 01/12/2023).

fragilité. Si je le dis d'une manière encore plus brutale : qui est plus pauvre qu'ailleurs en France⁵². Et du coup c'est un territoire qui n'a plus regardé que ses difficultés. »

Benjamin Saint-Huile, ancien député de la 3^e circonscription du Nord, entretien du 07/06/2024

Au cours des entretiens et discussions informelles, les difficultés du territoire sont soulignées de manière claire et se rejoignent. On définit le territoire comme « sinistré », « enclavé », culturellement peu pourvu⁵³ et où les indicateurs socio-économiques inquiètent⁵⁴⁵⁵.

52 Cette comparaison de la situation économique de la Sambre-Avesnois avec le reste de la France se manifeste à plusieurs reprises dans les entretiens : « *Dès que le pays traverse des périodes compliquées, on est doublement impacté, on va dire, sur ce territoire.* » (Benoît Courtin, vice-président en charge de la culture de la CAMVS, entretien du 16/04/2024)

« *Et c'est vrai, sur ce territoire, quand même, la crise économique frappe deux fois plus fort qu'ailleurs, parce qu'on part déjà à la base d'une crise industrielle des années 90 qui était extrêmement violente, et d'un contexte national qui ne nous a pas épargné non plus derrière. Enfin, à un moment donné, quand il y a une crise socio-économique à l'échelle du pays, forcément, avec un taux de chômage 5 points au-delà de la moyenne nationale, les répercussions sont bien plus violentes.* » (Fabien Thurette, directeur général des services de la commune d'Aulnoye-Aymeries, entretien du 20/03/2024).

53 Benoît Courtin, vice-président en charge de la culture de la CAMVS, nuance ces propos en mettant en avant la capacité d'innovation des acteurs culturels du territoire : « *C'est un territoire qui a beaucoup souffert, qui a beaucoup souffert de la crise sidérurgique surtout. Donc on sent bien que c'est un territoire qui a de grosses difficultés socio-économiques. Mais en même temps, un territoire où on innove beaucoup, notamment dans le milieu culturel d'ailleurs. Il y a énormément de choses qui se sont initiées ici. Je pense à ce qui a été fait autour du théâtre du Manège à l'époque des Inattendus de Juillet, puis du festival iTAK, qui a donné un peu les prémices de Lille, capitale européenne de la culture, puis de Lille 3000.* » (entretien du 16/04/2024).

Nicolas Guinet, chargé musique à la DRAC des Hauts-de-France, constate toutefois la force du réseau associatif dans le paysage culturel de l'Avesnois : « *Cette dotation culturelle du territoire peut être nuancée. Mais sinon, à part ça, il me semble que c'est un territoire qui doit compter davantage sur les forces vives d'associations, avec un réseau associatif qui me semble assez bien développé, mais avec toutes les fragilités que cela suppose.* » (entretien du 05/04/2024).

54 Voici des morceaux d'entretiens qui attestent des difficultés socio-économiques constatées par les acteurs : « *Assez sinistré, malheureusement. Au niveau boulot il y a pas grand chose, donc c'est ça aussi. On revient à ce que je t'ai dit tout à l'heure, les gens ils ont pas de pouvoir d'achat déjà dans la vie de tous les jours* » (Jean-Louis, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 27/07/2023).

« *Je dirais que le premier critère, c'est le contexte territorial. Parce qu'il n'y a pas non plus énormément de choses aux alentours.* » (Clémence Lézier, responsable soutien aux festivals au CNM, entretien du 18/07/2024).

« *C'est un territoire qui a été considéré comme insuffisamment investi des politiques publiques, une des raisons pour lesquelles le pacte Sambre-Avesnois-Thiérache a été signé.* » (Nicolas Guinet, chargé musique à la DRAC des Hauts-de-France, entretien du 05/04/2024).

« *Désolé pour l'Avesnois, mais c'est paumé. Ah tu vas là-bas pour la campagne. T'as pas l'impression qu'il y a beaucoup d'occupation. Bah si, l'été il y a un festival. Voilà. En tant que Lillois, dans l'Avesnois, il y a un festival et le FN.* » (François, festivalier des Nuits Secrètes, entretien du 23/03/2023).

55 Le discours souvent alarmiste sur le territoire peut être nuancé par des éléments positifs soulignés dans les entretiens : « *Très rural. Plutôt joli. Moi, je trouve que c'est vraiment une partie du nord... En plus je ne viens pas*

« C'est quand même un territoire qui est assez précaire, clairement. De toute façon, sur les taux d'illettrisme, par exemple, en France, c'est 7%. En Haut-de-France, c'est 11% de la population. Sur le territoire de la Sambre-Avesnois, il y avait une étude qui avait été menée sur du déclaratif. Et on approchait les 15% de la population. Donc, on sait que l'illettrisme, les facteurs, forcément, c'est des facteurs qui sont liés à la précarité. Donc, les personnes qui touchent les minima sociaux sont plus élevées que la moyenne. Les demandeurs d'emploi, c'est pareil. Le taux de décrochage dans le champ éducatif est supérieur à la moyenne. Donc, tout ça fait qu'on sait qu'on a une population qui est assez empêchée. Et qui, si on veut parler de culture, parce que nous, du coup, on se rend compte qu'on leur a pas montré l'exemple. Les gens qui n'ont pas l'habitude de profiter des espaces culturels dans un théâtre ou d'aller voir un concert, pour eux, parce qu'ils n'ont pas eu les repères étant petits, en fait. On leur a pas montré. Donc, il n'y a pas une forme de mimétisme qui s'est installée. Donc, oui, c'est un territoire qui est assez touché sur plein de choses. »

Virginie, chargée de développement à l'association Mots et Merveilles, entretien du 04/12/2023

« Il y a vraiment des enjeux particuliers, un territoire où il y a beaucoup de précarité sociale, où il y a un taux de chômage encore très élevé par rapport à la moyenne régionale et à la moyenne nationale. Et un territoire très méconnu, et très enclavé. (...) J'ai été très surprise par l'état de la pauvreté. Sur les 50 villes les plus pauvres de France, il y en a quand même 5 dans l'arrondissement d'Avesnes-sur-Helpe. »

Représentante de la sous-préfecture d'Avesnes-sur-Helpe, entretien du 06/12/2024

La Sambre-Avesnois connaît de grandes difficultés socio-économiques, mises en avant par ses habitants comme par des observateurs externes. L'ensemble de ses indicateurs convergent vers ce constat :

de là, donc j'apprécie le côté plus vallonné, plus vert de ce territoire. » (Manon, festivalière des Nuits Secrètes, entretien du 29/05/2024).

« Il y a des stéréotypes qui vont bon train. On dit souvent que c'est moins riche, moins dense que Valenciennes, qui est elle-même moins riche et moins dense que Lille. Je pense qu'il y a une vraie réalité derrière ça. Mais en Sambre-Avesnois, on a d'autres atouts. Il y a des pôles d'attractivité. C'est quand-même une formidable région. On a aussi une activité économique industrielle non négligeable. (...) Mais culturellement, effectivement, plutôt pauvre je pense. Ce territoire souffre de ça. Il n'est pas reconnu pour le développement culturel ou les activités culturelles sur le territoire. » (Christophe Lafon, entreprise Forgital Dembiermont, mécène du festival, entretien du 05/06/2024).

« Le déclin, il démarre dans les années 70 et est à son apogée dans les années 90. Je pense, si je dois répondre pour faire simple, on est reparti. Le territoire est reparti. » (Bernard Baudoux, maire d'Aulnoye-Aymeries, entretien du 30/05/2024).

« On est le jardin du Nord. On a des espaces, on a la plus grande forêt... Enfin bref, c'est un territoire qui a un potentiel et on va lui rendre de l'emploi, on va lui rendre au niveau culturel, sportif, au niveau de la mobilité. » (Bernard Baudoux, maire d'Aulnoye-Aymeries, entretien du 30/05/2024).

Tableau 1 : Comparaison des indicateurs socio-économiques (Sambre-Avesnois, Hauts-de-France, France)

	Sambre-Avesnois	Hauts-de-France	France
Taux d'activité des 15-64 ans	69.8 %	71.4 %	74.3 %
Taux de chômage	21.2 %	16.4 %	12.9 %
Taux de pauvreté	23.1 %	17.6 %	14.5 %
Niveau de vie médian	18 557 euros	20 355 euros	21933 euros
Part des diplômés de l'enseignement supérieur	18.8 %	25.1 %	31 %

Source : tableau construit par l'auteure à partir des données de l'INSEE sur l'année 2019 (2022).

Ces difficultés s'accompagnent d'un recul démographique persistant depuis plus de 50 ans, entraînant le vieillissement du territoire. En effet, de nombreuses personnes quittent le territoire au moment de faire leurs études, ou au moment de débiter leur carrière. Il était d'ailleurs intéressant de constater que presque toutes les personnes interrogées dans le cadre de cette thèse ayant fait des études, ont pour ce faire quitté la Sambre-Avesnois.

En outre, le sud du département du Nord est un territoire industriellement sinistré, ce qui a transformé l'économie locale. S'il reste quelques industries implantées, le territoire s'est davantage tourné vers l'agriculture. Ceci participe d'ailleurs d'un intérêt pour le tourisme local de plein air, pour lequel quelques infrastructures ont vu le jour, à l'instar du Val Joly.

Le territoire de la Sambre-Avesnois est contractualisé comme l'un des territoires prioritaires de la Région Hauts-de-France avec la signature en 2018 du Pacte pour la Réussite de la Sambre-Avesnois-Thiérache (SAT)⁵⁶, renouvelé en 2021 avec un volet II et en 2025 avec un volet III. La signature de ce Pacte a marqué la naissance d'un nouveau bâtiment culturel dans la commune

⁵⁶ Je reviendrai sur le Pacte SAT au fil de ce travail. Ce pacte a pour ambition de « changer le quotidien des habitants » grâce à la mise en œuvre d'actions sur la mobilité, les services publics, l'énergie, le numérique, ou encore la culture, avec l'engagement d'un ensemble d'acteurs politiques, allant de maires de communes au président de la République. Pour précision, le pacte SAT agrège administrativement les territoires de la Sambre, de l'Avesnois et de Thiérache. Toutefois je choisis de concentrer ce travail sur la seule Sambre-Avesnois, qui me semble un ensemble administratif plus admis des acteurs et habitants du territoire.

d'Aulnoye-Aymeries : le Pôle des cultures actuelles (PCA). Celui-ci prend place dans un contexte territorial où les structures culturelles sont désignées comme étant peu nombreuses⁵⁷.

« Et puis, un secteur en difficulté parce que beaucoup de fermetures d'industries qui ont impacté finalement, la vie de tout le monde dans ce secteur-là. Donc, j'avais plutôt cette image-là de ce territoire. Pas forcément un territoire très dynamique, honnêtement. Et en tout cas, pas dynamique culturellement. Enfin, moi, les Nuits Secrètes, ça m'a fait découvrir mieux, j'allais dire, le secteur. Ça, c'est sûr. Et de voir des Lillois qui prennent le train pour aller au festival avec leur tente, avec tout ça, je trouve que c'est la meilleure des réussites. Et je pense que l'image qu'ils ont, eux, les beaucoup plus jeunes que moi, doit être différente grâce au festival. »

Luc Foutry, conseiller régional et membre du CA de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 12/03/2024

« Dans la région Hauts-de-France, il y a une hyper concentration de l'offre artistique et culturelle dans le bassin de la métropole lilloise, ce qui peut même jouer en défaveur d'autres territoires dans le département du Nord (...) On peut en effet dire en quelque sorte

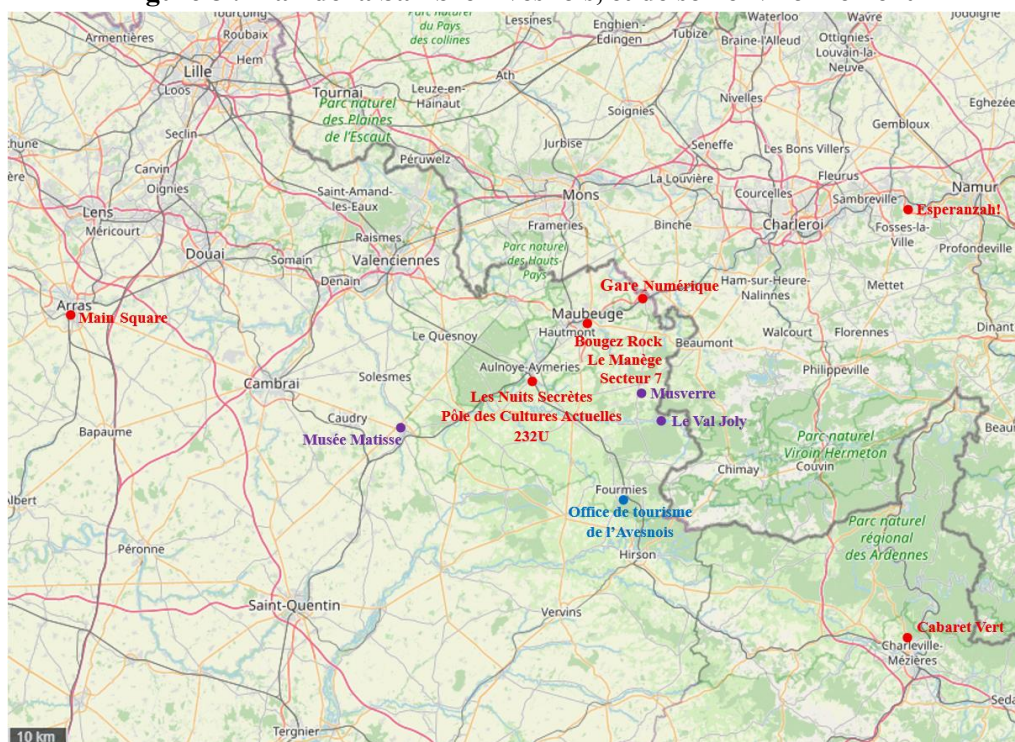
57 Ce constat est partagé au cours des entretiens : *« On peut pas dire qu'on est noyé sous les propositions artistiques et culturelles sur ce territoire. »* (David Conti, directeur de production du 232U, entretien du 01/12/2023). *« Après, d'un autre côté, je trouve que à l'année, en dehors des Nuits Secrètes, c'est assez pauvre au niveau lieu culturel, musée etc qui font que les gens vont continuer à venir derrière et aussi je pense que c'est un territoire qui est vieillissant. »* (Simon, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 10/07/2023). *« Et donc non, en termes d'offre culturelle on est pas riche. Et donc moi je veux dire techniquement, à part le Musverre j'y passe régulièrement dans mon job d'élu, mais quand on fait de la culture... Les expos on va à Mons, on va à Gant, en Belgique, on va un peu à Paris, enfin voilà. Mais on va pas toutes les semaines au musée d'histoire naturelle de Lille. Donc il y a un vrai enjeu pour moi, dans ce développement du territoire. »* (Patrick Dehen, directeur du centre social la Florentine au moment de l'entretien, entretien du 30/03/2023). *« S'il y a pas des gens comme Les Nuits, Le Manège, Bougez Rock, qui se battent pour qu'il se passe des choses, alors que c'est plus compliqué qu'ailleurs... C'est toujours plus compliqué quand t'es éloigné des métropoles pour aller chercher du public, développer des actions, trouver des financements, convaincre des élus... C'est toujours plus compliqué mais c'est aussi plus intéressant parce qu'il faut convaincre, il faut être inventif. »* je trouve que sur la connaissance de l'action culturelle par le grand public sur le territoire il y a un vrai manque. Les gens savent pas. Combien de fois j'entends *« Ah bah je savais pas qu'il y avait ce truc-là, je savais pas qu'il y avait ce rendez-vous là. »* (Sébastien Coupeuz, chargé de mission au service culture de la CAMVS et ancien directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/01/2024). *« Alors t'as les gros événements. Les Nuits en font partie et sont visibles. D'ailleurs c'est toujours assez étonnant que c'est pas 100% de la population qui connaît. Y a plein de gens qui connaissent pas. Ça c'est quand même particulier parce que t'as quand même l'impression qu'il y a un rouleau compresseur médiatique qui est mis en marche. Et il y a quand même des gens qui se désintéressent de la chose ou qui passent à travers. »* (Sébastien Coupeuz, chargé de mission au service culture de la CAMVS et ancien directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/01/2024). *« Puis on n'est pas à Lille, aussi. On a plus une vision de tout ce qui est villes importantes où il se passe des choses. Là, on sait qu'il se passe les Nuits Secrètes. Après, je saurais pas vous citer d'autres choses qui se passent, qui sont assez dynamiques sur le territoire. Donc, ma vision, c'est peut-être un peu réducteur, mais elle se limite un peu, justement, à ce qui pourrait paraître dans la presse ou ce qui peut émerger, comme ça, et se développer. »* (Responsable société d'auteurs, entretien anonyme du 14/05/2024).

que pour l'offre musicale, il y a la métropole lilloise et le reste du monde, c'est aussi un sujet à traiter dans les politiques culturelles, avec toute la difficulté d'y parvenir. Est-ce que la finalité est d'amener l'offre culturelle vers l'habitant, étant entendu géographiquement ? L'offre doit-elle être la plus proche possible pour être la plus accessible, à l'instar des bibliothèques ou des écoles de musiques ? Ou est-ce que c'est donner toutes les conditions d'accès à la culture, notamment par une meilleure mobilité de chaque public, qu'il habite ou non dans le territoire où se situe l'offre culturelle, et donc donner l'opportunité de profiter par exemple de l'offre de la métropole lilloise, qu'il y habite ou non ? »

Nicolas Guinet, chargé musique à la DRAC des Hauts-de-France, entretien du 05/04/2024

Sans prétendre à l'exhaustivité, j'ai placé sur une carte quelques-uns des acteurs culturels de la Sambre-Avesnois et de son proche périmètre, principalement ceux œuvrant dans le champ du spectacle vivant. J'y ai également placé des festivals mobilisés au cours de l'enquête. Ceci permettra également au lecteur de situer le territoire de la Sambre-Avesnois par rapport à la métropole lilloise. En outre, cette carte nous permet également de situer Les Nuits Secrètes par rapport aux proches festivals de référence, dans sa région ou en Belgique.

Figure 8 : Plan de la Sambre-Avesnois, et de son environnement



Source : construit par l'auteure, à l'aide de Openstreetmap. En rouge, sont marquées les structures du spectacle vivant, en mauve des espaces régulièrement mentionnés par les acteurs, intéressants à situer dans le territoire. En bleu, l'office du tourisme de l'Avesnois.

La contractualisation autour de ce territoire induit un engagement public moral et financier sur une durée de plus de 10 ans. La signature du premier volet du pacte date de 2018 et le troisième volet de celui-ci engage les signataires jusqu'en 2029. Ceci témoigne du long processus de reconstruction de ce territoire et de la reconnaissance de son potentiel. Si les engagements dans le cadre du pacte dépassent largement le volet culturel, celui-ci est tout de même pris en compte dans ce processus de réussite. Mentionné dans les volets I et II du Pacte SAT, le festival Les Nuits Secrètes constitue l'une des conditions qui ont abouti à l'existence du PCA. J'y reviendrai au fil de ce travail.

II. La nécessaire adoption d'un cadre d'analyse institutionnaliste

L'objet des Nuits Secrètes est inséré dans un ensemble socio-économique complexe. Il prend place sur un territoire désindustrialisé faisant face à des difficultés sociales et économiques notables, qui influencent la construction et l'évolution du festival. En outre, l'événement est également intégré dans un ensemble d'institutions, de normes et de règles extérieures à son contexte territorial. Le tissu socio-historique dans lequel prennent place Les Nuits Secrètes façonne les comportements de l'événement, la réception de ses actions et son processus de valorisation. Les hypothèses de l'économie standard sur la rationalité des agents, les préférences fixes et le prix d'équilibre ne sont pas idéales pour traiter cet objet et prendre en compte ce tissu socio-historique, essentiel à l'appréhension de la valeur d'un tel événement. J'ai donc choisi d'inscrire cette recherche dans un cadre d'analyse institutionnaliste, et plus précisément conventionnaliste, de façon à y inclure ce tissu socio-historique et à détacher la valeur du festival du systématique cadre marchand.

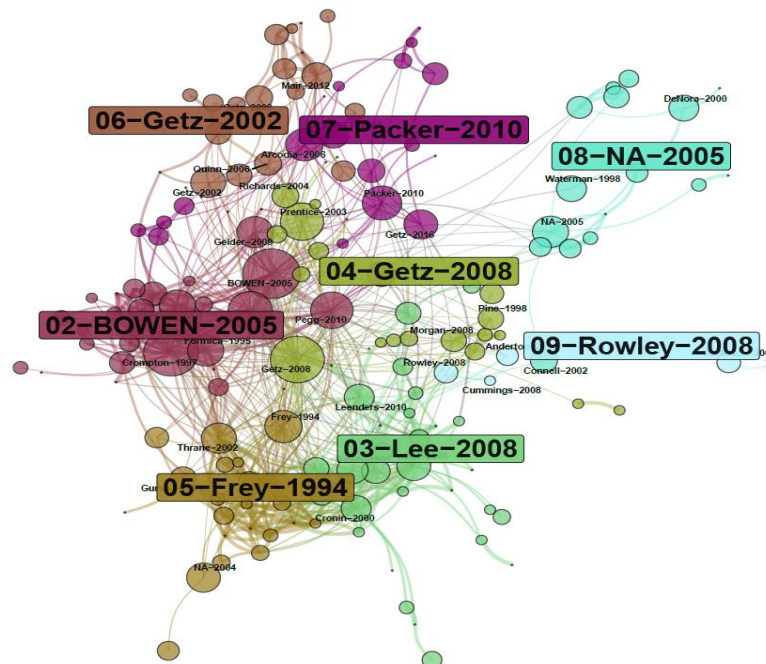
1. La généralisation du cadre marchand à travers les études portant sur les festivals

La littérature francophone traitant de l'objet des festivals le fait sous différents prismes. Des études analysent les festivals à travers leur empreinte territoriale et sociale (Djakouane, Négrier, 2020, 2021 ; Djakouane, Négrier, 2021 ; Dujardin, Millery, 2025). Des travaux, tournés vers l'ethnographie, enquêtent sur les pratiques, motivations et rituels des publics des festivals (Spinelli, 2018 ; Djakouane, Négrier, 2020, Dujardin, Millery, 2025). Les institutions sont très présentes dans les dynamiques de recherche portant sur les festivals. France Festivals coordonne des recherches

sur l'implication de la géographie des festivals (Millery et al., 2023 ; Audemard et al., 2024), sur le bénévolat (Négrier, Djakouane, 2020) ou encore sur les pertes économiques et sociales estimées suite à l'annulation des festivals en 2020 (Djakouane, Négrier, 2020). Le Centre national de la musique (CNM) documente également les modèles économiques, la fragilité et la montée en professionnalisation des festivals en produisant des bilans, des études sur la situation économique des festivals, et des rapports d'analyse sectorielle. On trouve également des études portant sur la réduction des impacts environnementaux des festivals, permettant d'aboutir à des guides de bonnes pratiques (études prospectives sur la transition écologique et l'hybridation des festivals du CNM, guide de la FEDELIMA et France Festivals).

Il existe un sous-texte économique présent dans la prise en main de cet objet, ce qui est justifié par les difficultés économiques accrues du secteur. En élargissant mon attention à la littérature anglo-saxonne portant sur l'objet des festivals en mêlant l'ensemble des disciplines scientifiques, je confirme cette acceptation générale du raisonnement économique et sa mobilisation sous diverses formes. Pour étayer ce propos, je fais ressortir plusieurs thématiques d'intérêts à travers un travail bibliométrique (cf. encadré 3) effectué à partir de la littérature anglo-saxonne relative à la thématique des festivals.

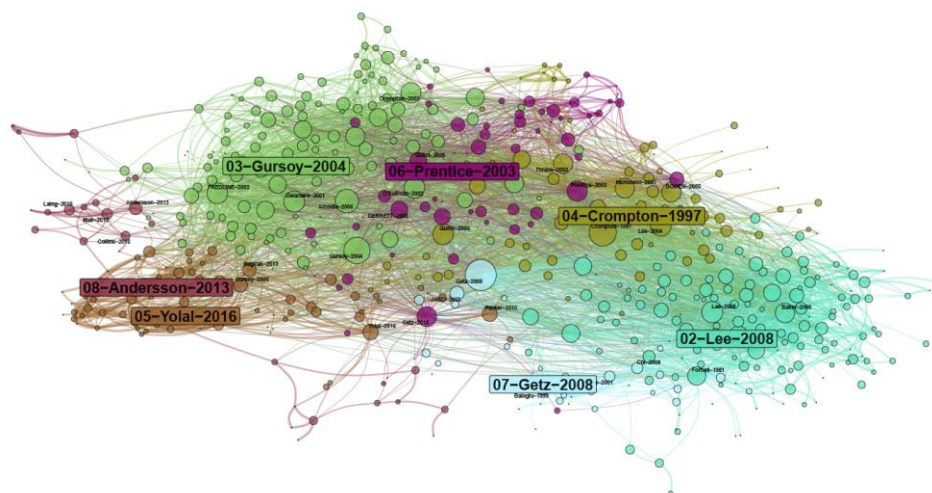
Figure 9 : Représentation du réseau de co-citations relatives au sujet des festivals



Source : représentation produite par l'auteure avec R Studio, en mobilisant des données collectées via Dimensions.

Ce réseau de co-citations se répartit en huit grands nœuds, numérotés de 02 à 09. Les thématiques abordées pour traiter la question des festivals sont variées : les motivations des visiteurs à se rendre dans ce type de manifestations (02, Bowen, Daniels, 2005) ; les questions sur la qualité des services et leurs répercussions sur les comportements des consommateurs (03, Lee et al., 2008) ; les problématiques autour du tourisme événementiel et de l'attraction touristique (04, Getz, Andersson, 2008) ; les dépenses générées et l'impact économique des festivals (05, Frey, 1994) ; les points de tension autour des festivals (*fails*), notamment en ce qui concerne leur durabilité (06, Getz, 2002) ; le lien à la communauté, au bien-être, à la psychologie (07, Packer, Ballantyne, 2010) ; le rapport aux lieux et à l'espace, dans un contexte de vie quotidienne ou de voyage (08, NA) ; le parrainage, le *sponsorship*, le rapport à la marque et à l'image (09, Rowley et al. 2008). On remarque de façon récurrente, dans les thématiques, un lien plus ou moins ténu à l'économie de marché. On entend étudier les comportements de consommation, les dépenses induites par l'existence des événements, leur imbrication dans des logiques d'échange, etc. Mais surtout, on observe un rapport presque systématique aux notions de tourisme et d'attractivité, qui sous-entendent une considération de la bonne santé économique des lieux sur lesquels prennent place les festivals. Il peut s'agir de sujets directement relatifs au tourisme, mais cela peut également aborder les questions d'attractivité de manière détournée, en parlant de « visiteurs » ou de la construction d'une image de marque pour un lieu. Ce rapport à la logique touristique se maintient lorsque l'on centre le regard sur la littérature traitant des impacts des festivals.

Figure 10 : Représentation des co-citations relatives à l'impact des festivals



Source : représentation produite par l'auteure avec R Studio, en mobilisant des données collectées via Dimensions.

Ce second réseau de co-citations se répartit quant à lui en sept grands nœuds, numérotés de 02 à 08. Les thématiques abordées se différencient du précédent réseau : la satisfaction des visiteurs et le lien entre cette satisfaction, la qualité et la loyauté (02, Lee et al., 2008) ; la perception des événements comme moteurs de développement et le calcul de l'impact des festivals (03, Gursoy et al., 2004) ; les motivations des visiteurs et leurs liens aux répercussions des événements (04, Crompton, McKay, 1997) ; la dimension sociale de l'impact (05, Yolal et al., 2016) ; les notions de lieu, de destination et de communauté (06, Prentice, Anderson, 2003) ; l'image, le *branding*, la transformation en destination de marque (07, Getz, Andersson, 2008) ; la dimension environnementale de l'impact (08, Andersson, Lundberg, 2013). On remarque une nouvelle fois un lien tenu à l'économie de marché avec la satisfaction des consommateurs, la fidélisation, les calculs d'impacts économiques et la présence marquée du prisme touristique (les visiteurs, la destination, le lien réciproque entre tourisme et image de marque).

Encadré 3 : Mobilisation d'une méthode de bibliométrie pour produire des réseaux de co-citations

Sous-branche de la scientométrie, la bibliométrie entend participer aux mesures de la production scientifique à travers la mesure du nombre de publications scientifiques, d'un individu par exemple, et de citations associées. Elle constitue donc un outil d'évaluation de la diffusion des articles et ouvrages scientifiques, et d'évaluation d'une forme de productivité associée à cette production scientifique.

Pour ce faire, j'ai créé des schémas représentant des réseaux de co-citation sur R, grâce au package développé par Aurélien Goutsmedt (UC Louvain). J'ai mobilisé cet outil, au départ, pour m'assurer de ne passer à côté d'aucun auteur de référence et pour avoir une vision clarifiée de la littérature récurrente et des liens entretenus entre les différentes littératures traitant de mon objet de recherche. Je me suis appuyée sur la méthode des articles cités de l'analyse de réseau, qui se concentre sur le nombre de fois où les articles sont cités ensemble.

J'ai exporté, depuis Dimension, les références existantes pour créer une base de données. Celle-ci n'est pas exhaustive et reste centrée sur une littérature anglo-saxonne, mais elle permet de donner une tendance. La première base de données, ayant permis la réalisation de la figure 9, rassemble 4030 publications traitant du sujet des festivals. La deuxième base de données, ayant permis la réalisation de la figure 10, rassemble quant à elle 2508 publications traitant cette fois-ci des festivals et de leurs impacts (ou leurs « répercussions », leurs « effets », leurs « retombées »). Les publications s'étendent de 1960 à 2023.

Les représentations obtenues via l'utilisation de R aident, grâce à une séparation visuelle, à établir différents groupes. Ces groupes peuvent se créer selon des thématiques qui rassemblent les publications, ou selon les disciplines. Dans notre cas, les groupes se sont davantage créés selon des thématiques.

Source : construit par l'auteur

Globalement, les grandes références de la littérature sur les festivals, en général ou plus précisément sur leurs impacts, traitent de sujets relatifs au tourisme et à travers lui, de sujets relatifs aux problématiques économiques. Certains le font de manière frontale (Frey, 1994 ; Crompton,

McKay, 1997 ; Gursoy et al., 2004 ; Getz, Andersson, 2008), d'autres le font à travers des problématiques annexes, tels que le *branding* ou l'image de marque (Rowley et al., 2008 ; Getz, Andersson, 2008), la présence de visiteurs (Bowen, Daniels, 2005), etc. Ces références sont parmi les plus citées de la littérature traitant de ce sujet, il n'est donc pas étonnant que cette dernière s'oriente vers ces dimensions lorsque le sujet est traité. On voit se révéler un paradigme qui domine la manière dont on traite le sujet depuis la création et le développement de l'économie de la culture.

2. La mobilisation de l'économie des conventions pour une étude de la pluralité des valeurs

Pour dépasser le discours portant sur une valeur économique stricto-sensu, et montrer l'étendue de la richesse produite par un festival, il était nécessaire de s'appuyer sur un cadre d'analyse adéquat pour traiter la multiplicité des processus de valorisation. En ancrant cette thèse dans une économie politique institutionnaliste, je marque l'importance des institutions, entendues comme des règles, normes, habitudes, dispositifs juridiques ou toute autre organisation collective, dans la structuration des comportements, des motivations et des modes de coordination. L'économie institutionnaliste met ainsi l'accent sur la dimension historique des processus économiques, la diversité des formes de coordination et l'éventuelle conflictualité sociale.

L'économie des conventions (Batifoulier et al., 2016 ; Batifoulier, de Larquier, 2001 ; Eymard-Duvernay, 2006 ; Orléan, 2004) semble être un cadre pertinent pour l'analyse de l'économie de la culture, bien qu'elle ait peu travaillé ce domaine. Elle met l'accent sur une structuration économique qui s'appuie sur des règles, des normes, des institutions et des cadres partagés. De cette manière, elle offre une alternative à la théorie du choix rationnel, à l'ajustement des prix par le marché et à la logique d'analyse coût-bénéfice. La coordination de l'action ne passe donc plus exclusivement par le marché. Les acteurs développent différents schémas d'interprétation, des manières partagées de donner du sens à une situation ou à une action, et de se coordonner (de Larquier, Bessis, Batifoulier, 2006).

L'économie des conventions aborde l'incertitude différemment de l'économie standard. Elle ne constitue plus un défaut qu'il faut corriger par une modification de l'information, elle constitue une dimension inhérente à l'action économique. Or les incertitudes sont particulièrement marquées dans le secteur culturel. Ceci d'autant plus que les facteurs extérieurs peuvent influencer

fortement sur le secteur, notamment dans le cas du spectacle vivant : aléas climatiques, politiques ou éthiques. Des exemples récents témoignent de cela : les Jeux Olympiques de 2024 ; l'annulation de certains *shows* pour des raisons éthiques (artistes sous le coup de procédures judiciaires, par exemple annulation d'un artiste en 2023 au Cabaret Vert) ; intempéries provoquant l'annulation complète ou partielle de festivals (Jardin du Michel 2024, les Ardentes 2024) ; l'exemple de la bataille entre la mairie de Carhaix et les Vieilles Charrues chamboulent l'organisation du festival. Tous ces aléas sont indépendants des conditions de marché, mais sont au cœur des jeux d'ajustement des festivals.

Dans des situations d'incertitudes, les acteurs s'appuient sur des conventions. Celles-ci permettent de structurer et d'orienter leurs décisions. Dans le domaine culturel, ceci peut se traduire par des certifications, des critiques, des recommandations, des expertises, des classifications, des genres, des dispositifs d'évaluation collective, etc. La valeur supposée d'un bien ne préexiste pas au marché, elle n'est ni déterminée par le travail, ni déterminée par l'utilité. Elle est co-construite par les différents acteurs intervenants, qu'il s'agisse de producteurs, de réceptionneurs, ou d'acteurs annexes. L'attribution de valeurs dans le cas d'un festival est multiple, à la fois dans les acteurs évaluateurs, dans leur manière d'évaluer et dans leurs objectifs d'évaluation.

L'incertitude se présente comme un problème d'accord sur la valeur dû à des conflits d'interprétation. Elle ne provient pas nécessairement d'un manque d'information, mais également d'un désaccord initial sur les principes de justification. Un festival peut par exemple être évalué selon la qualité supposée des prestations artistiques (cité inspirée), un succès économique lié aux retombées économiques (cité marchande), sa réputation (cité de l'opinion), aux biens-faits collectifs sur le territoire ou au sein d'une communauté (cité civique), etc. Les cités peuvent entrer en conflit, et maintenir l'incertitude. Par exemple, une production peut être jugée comme ayant peu de valeur d'un point de vue artistique et de création (cité inspirée) et être vendue à un prix élevé (cité marchande). Dans ce cas, il y a un conflit de valeur, dû à un désaccord sur les logiques de valorisation, qui aboutit à une situation d'incertitude.

En considérant que l'analyse coût-bénéfice n'est pas neutre, elle devient un outil dépendant des logiques de justification à l'œuvre, à l'instar d'autres outils. Ainsi, la mobilisation de l'économie des conventions permet à l'évaluation des actifs culturels d'être abordée sous un autre prisme : en prenant en compte des méthodes permettant la captation des valeurs non monétisables, en instaurant un dialogue pour reconnaître différents points de vue et logiques, et en cherchant une

approche contextualisée nécessitant des critères d'évaluation adaptés aux problématiques spécifiques des objets.

L'économie des conventions, dans le cadre de cette étude socio-économique, est une aide pour comprendre et saisir les dynamiques à l'œuvre. En mettant l'accent sur différents régimes de justification, elle offre un cadre théorique adapté pour capter la diversité des valeurs que recouvre un festival. En tant qu'espaces rassemblant des acteurs aux perceptions, intérêts et rationalités différenciés, on y observe aisément une manière de former des compromis de valeurs⁵⁸.

« Les conventions correspondent à des représentations collectives, des références partagées qui résolvent des problèmes de coordination en environnement incertain. Ces représentations sont conventionnelles au sens où il s'agit d'une solution parmi plusieurs envisageables et qu'elles peuvent toujours être remises en cause. L'analyse est donc nécessairement dynamique. »

[Carnet du programme de recherche de l'Économie des conventions](#)⁵⁹

La mobilisation de l'économie des conventions en tant que cadre théorique d'analyse me permet de souligner le dispositif cognitif collectif (Favereau, 1989) présent quand il s'agit de légitimer l'existence et les actions de l'objet. L'économie des conventions est particulièrement présente dans les travaux d'économistes travaillant sur la quantification et l'évaluation, et dans les travaux de sociologues travaillant sur la capacité des acteurs à porter des jugements, et à attribuer une valeur⁶⁰. Elle est donc particulièrement riche en matériaux participant à faire ressortir différentes formes de valorisation.

58 La mobilisation de l'économie des conventions en qualité de cadre théorique fait écho aux travaux d'Howard Becker sur ce qu'il nomme « les mondes de l'art » (1988). Les œuvres sont définies par une série d'interactions et d'ajustements entre les acteurs, aux différentes phases de leur processus. Il démontre la place importante des conventions au sein de ces mondes de l'art.

59 Si les auteurs rattachés à l'économie des conventions ne forment pas un bloc parfaitement homogène, ils se rejoignent sur les bases théoriques de ce courant. Le programme commun de recherche de l'économie des conventions recouvre des questions liées au traitement de la valeur. La réponse de l'économie des conventions aux obstacles rattachés aux approches substantielles de la valeur passe également par la manière dont elle est opérationnalisée dans la recherche.

60 Le numéro spécial *Économie des conventions* paru dans la revue économique (1989), *De la justification. Les économies de la grandeur* (Boltanski, Thévenot, 1991), *Le travail : marché, règles, conventions* (Salais et al., 1986), *L'économie des conventions : méthodes et résultats* (Eymard-Duvernay, 2006), le *Dictionnaire des conventions : autour des travaux d'Olivier Favereau* (Batifoulier, Bessis, de Larquier, Remillon, 2016) sont des contributions théoriques de référence, sans que cette liste soit exhaustive. On peut ajouter à cela le récent *Handbook of Economics and Sociology of Conventions* (Diaz-Bone, de Larquier) visant à recenser les recherches mobilisant l'économie des conventions.

Cette thèse entend plus particulièrement mobiliser l'économie des grandeurs, à travers les travaux de Boltanski et Thévenot (1991) puis Boltanski et Chiapello (1999). Ces travaux exposent différents régimes de justification des actions, qui peuvent être étendus à des logiques de valorisation appelés des « cités » : cités inspirée, domestique, marchande, industrielle, civique, de l'opinion, et par projets.

L'économie des grandeurs

L'économie des grandeurs tente de comprendre et d'expliquer comment des accords peuvent être conclus entre différentes parties quand bien même des conflits pourraient pré-exister entre elles. Pour se coordonner, les acteurs apportent des arguments censés justifier l'efficacité de la solution qu'ils proposent pour dépasser un désaccord. Ces arguments reposent sur différentes conceptions du bien commun. Boltanski et Thévenot (1991) mettent en évidence six « cités », qui constituent des formes générales de justification auxquelles les acteurs recourent dès lors qu'ils doivent convaincre et argumenter : la cité inspirée, la cité domestique, la cité de l'opinion, la cité civique, la cité marchande et la cité industrielle. Boltanski et Chiapello (1999) ajouteront par la suite une septième cité, la cité par projet.

L'analyse par les cités met en lumière la manière dont nos interactions sont habillées de justifications. La prise de décision est dépendante de ces justifications qui s'appuient sur l'existence de différentes logiques, appelées « cités » ou « mondes ». Ces cités nous donnent à voir ce qui est important ou légitime selon la vision que l'on adopte. Ceci aide à comprendre les désaccords, ce qu'on pourra constater sous les « différents points de vue ». C'est une manière d'analyser et traduire les valeurs que l'on trouve dans les données empiriques. Cela nous laisse également voir qu'il faut parfois adopter un langage pour être entendu. Et quand un déséquilibre est repéré, on peut adopter différents leviers pour réintroduire ce qui a été invisibilisé. Pour mieux appréhender l'économie des grandeurs, je poursuis avec une description de chaque cité, en reprenant l'essence de ce qui est présenté dans les ouvrages de référence. Un tableau récapitulatif de ces descriptions est présent en annexe 1.

La cité inspirée

« On va créer quelque chose de nouveau, peu importe le résultat »

Le monde de l'inspiration privilégie la singularité. C'est la cité de l'artiste et du créatif. Ici l'accord des membres de la cité se fonde sur une pleine acceptation de la grâce. La grâce se manifeste par un détachement des liens domestiques (parenté, voisinage, communauté). La personne est au cœur de cette grandeur en ce qu'elle y accède sans se préoccuper d'une quelconque reconnaissance extérieure ou autre opinion. Ceci peut se traduire par le fait de renoncer à soi pour le bien d'autrui, sans pour autant accorder le moindre crédit à la reconnaissance ou à la gloire. La folie consisterait alors à sortir de l'humilité et à faire preuve d'orgueil.

On constate chez les festivaliers la faculté de créer un public, qui dépasse la somme des personnes venues individuellement au festival. Le festival est un lieu où se manifeste la passion des publics, des artistes, des organisateurs pour la musique. On cherche à y trouver ou à y donner à vivre des émotions, notamment à travers le travail créatif. Ce travail créatif est un travail de co-création entre les producteurs du festival, au sens large, et les festivaliers. Cette co-création est dépendante de la spontanéité de l'échange. Les Nuits Secrètes ont revendiqué le caractère insolite de certaines propositions artistiques, notamment dans le choix des lieux des parcours secrets. En outre, dans le discours des acteurs interrogés et dans les discussions officieuses, l'évasion dans un univers éloigné du quotidien revient régulièrement⁶¹.

La cité domestique

« On a l'habitude de faire ça comme ça, c'est une tradition »

La cité domestique repose sur des ajustements interindividuels tels que les positions hiérarchiques et les chaînes de dépendances personnelles. Elle se manifeste dès lors que la recherche de ce qui est juste met l'accent sur les relations entre les personnes. Celles-ci ne peuvent

61 Outre les discussions officieuses, deux entretiens ont mentionné cette évasion du quotidien : « Ça permet aux gens de se rassembler, partager des choses, et de vivre dans un cadre un peu différent du quotidien. Ça permet aussi de couper vraiment de la vie de tous les jours. » (Raphaël, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 21/10/2022).

« Apporter quelque chose de différent, c'est ça pour moi effectivement le rôle du festival, c'est quelque chose de différent. Les changer de leur quotidien. » (François Vasseur, ancien directeur de production et coordinateur général de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 14/02/2024).

pas être dissociées du rang qu'elles occupent dans cette chaîne de dépendances personnelles. La lignée possède alors une identité propre qui surpasse celles des personnes individuelles. Pour se connaître et juger de leur propre grandeur, les personnes doivent en référer à leur rang. Il y a donc un rapport prégnant aux relations et à l'autorité dans la cité domestique, qu'il s'agisse d'une forme d'autorité paternelle ou d'une autorité étatique (à savoir que l'autorité de l'État est ici un prolongement de l'autorité paternelle). Dans ce cas, la folie serait de se méconnaître.

Il existe au sein du festival des places bien attribuées qui participent à fonder les relations entre les personnes qui s'y trouvent. Les publics sont attachés aux habitudes qui leur donnent le sentiment d'une « valeur sûre » au sein de l'événement et les rassurent. Les équipes sont également rassurées par les habitudes et la reproduction de ce qui fonctionne. Dans le contexte professionnel, la force de la respectabilité et de la recommandation joue un rôle crucial, puisque l'important des embauches de court-terme passent par ce mécanisme.

La cité de l'opinion

« Il est important d'avoir une bonne image »

Appuyée sur la définition de l'honneur de Hobbes, la cité de l'opinion voit sa grandeur être liée à la constitution de signes conventionnels traduisant l'estime que les gens se portent. La seule vraie réalité, c'est l'opinion. La reconnaissance de la réputation ne porte que sur les personnes et sur leurs attributs. Leurs paroles et leurs actes font construire leur renommée et leurs grandeurs relatives les uns par rapport aux autres. La puissance est au fondement de l'honneur et dépend du nombre de personnes qui nous accordent du crédit. De ce fait, l'honneur est réductible à la renommée. Dans la cité de l'opinion, la folie se manifeste par une conduite publique dictée par la croyance et une vérité propre à soi-même, qui serait aveugle à l'opinion d'autrui.

La réputation du festival est nécessaire à sa tenue car elle joue sur le nombre de venues. Celle-ci repose sur l'estime que les publics portent au festival, mais également sur la visibilité donnée à l'événement, notamment par les stratégies de communication du festival. La visibilité et les opinions passent aussi par la place de l'événement dans les médias. La renommée des artistes présents est de surcroît un gage d'attraction des publics.

La cité civique

« *Tout le monde doit avoir accès à la culture* »

Le monde civique accorde une importance capitale à des êtres qui ne sont pas des personnes, mais des collectifs (ou représentants de collectifs). On y remarque un renvoi vers les notions d'égalité, d'équité, de citoyenneté, etc. La cité civique fait reposer le bien commun sur l'autorité d'un souverain qui saurait se placer au-delà des intérêts particuliers, ce en quoi elle rejoint la cité domestique. La différence est qu'ici, ce souverain est désincarné et se traduit dans la convergence des volontés citoyennes à regarder ensemble vers le bien commun. Les personnes sont d'autant plus grandes qu'elles agissent par considération de l'intérêt général. La grandeur des personnes se caractérise ici par une qualité de conscience et une authenticité de leur for intérieur, ce en quoi cette cité rejoint la cité inspirée.

La place du collectif apparaît dans les logiques de réseaux et de partenariats mises en place par les acteurs du festival, particulièrement dans le cadre d'actions politiques. C'est le cas de l'inscription du festival au sein du syndicat des musiques actuelles (SMA)⁶², qui entend mener une action collective pour les droits des structures concernées. Cette logique est également présente dans la constitution d'un collectif construit par le haut, à l'instar du CNM et de la SACEM. En outre, on perçoit également l'aspiration à une forme de solidarité collective dans ces événements, notamment par la responsabilisation socio-politique de l'ensemble des parties prenantes. Les forces organisatrices du festival souhaitent que le festival soit accessible au plus grand nombre et mettent en place des stratégies pour cela (tarifs progressifs, billetterie suspendue, partenariats).

La cité marchande

« *C'est un bon investissement et c'est moins cher* »

Par l'établissement d'un lien marchand, les personnes sont liées par des biens rares, et les concurrences subordonnent les prix attachés aux possessions. La possession de biens rares détermine une forme de subordination car elle exprime ici le désir des autres. Les personnes sont

62 Les Nuits Secrètes font également partie de la fédération France Festivals, et du réseau de Haute Fidélité qui regroupe les acteurs des musiques actuelles en région Hauts-de-France.

soumises à un même penchant pour l'échange et les biens constituent un support aux relations qu'entretiennent les personnes entre elles. Il y a un détachement des personnes vis-à-vis des autres comme vis-à-vis d'elles-mêmes. Cette cité va renvoyer aux prix de marché, aux rapports aux consommateurs et usagers, ou encore à la fidélisation.

Prenant place sur un marché et étant soumis à une forte concurrence, les festivals adoptent une logique marchande où leur désirabilité en tant que marchandise va se mêler à leur valeur. Ils sont un produit, vendu à un prix résultant d'une multitude de confrontations implicites entre offres et demandes sur le marché des festivals, ainsi que sur les marchés dont dépendent les organisateurs (à l'instar du marché artistique).

La cité industrielle

« On fait les choses de telle manière parce que c'est la façon la plus efficace de le faire »

Pour procurer à chacun des membres de la cité le plus de bien-être possible, les affaires de l'État doivent être traitées de manière similaire aux affaires relevant de l'intérêt particulier. Le gouvernement doit lutter contre l'oisiveté et les « parasites » à travers une gestion du travail et de la production mais ne pas aller au-delà, au risque de devenir arbitraire et ennemi de l'industrie. La grandeur industrielle oppose les industriels aux « faiseurs de phrases » (les « intellectuels ») qui seraient davantage intéressés par les principes que par les faits. Les grands de cette cité travaillent à mettre au jour et coordonner les faits propres à servir de base aux combinaisons industrielles et savantes (peuvent concerner le commerce, la fabrication, les productions agricoles) alors que les petits seront les moins pourvus d'intelligence et ne dépasseront pas le cadre des affaires domestiques. Les experts sont les juges de cette grandeur industrielle. On cherche l'efficacité dans la production et l'organisation.

L'efficacité et la performance des équipes sont recherchées dans le cadre d'un événement qui se joue en un seul coup. Chaque année, les organisateurs font leur possible pour « faire mieux » que l'année précédente, sans augmenter leurs coûts. Cette recherche de progrès et d'efficacité s'accompagne d'un appel fait à des professionnels aguerris, montrant une forme d'expertise dans leur domaine. Malgré une volonté de se démarquer, de nombreux festivals se construisent autour d'un standard, la plupart du temps pour des raisons de coût.

La cité par projets

« On crée des contacts utiles pour de futurs projets »

Quelques années après la parution des économies de la grandeur (1991), Boltanski et Chiapello proposent, dans *le Nouvel esprit du capitalisme* (1999) un nouvel appareil justificatif : la cité par projets. L'esquisse de cette septième cité s'appuie sur la littérature du management des années 90 mettant en exergue « l'organisation par projets ». Le projet se présente comme une occasion propice à la connexion en créant une accumulation temporaire de liens durables qui pourront être mis en suspens tout en restant disponibles. Cette accumulation de liens fait s'étendre le réseau et est créatrice de valeur car elle soutient le projet à long terme qui sous-tend tous les autres : se développer soi-même et son employabilité. La cité par projets représente donc un monde en réseau favorisant toutes formes de mise en lien et de réinsertion de personnes en perte de lien. Des individus autonomes valorisent les engagements flexibles.

Le propre d'un festival, en qualité d'objet reproductible chaque année, est de débiter un nouveau projet dès lors que celui de l'année en cours se termine, en s'adaptant au contexte mouvant, aux difficultés traversées et aux réussites remarquées. Pour réaliser ces projets, les festivals s'appuient sur leurs contacts, en nouent de nouveaux, concluent des partenariats et se fondent dans des réseaux. Liens professionnels et personnels préexistants, discussion avec des pairs, rencontres dans le cadre d'autres événements ou de rencontres professionnelles, mécénat, implication de structures locales dans l'organisation, l'implication dans des syndicats, ou dans des organisations dédiées : tout ceci constitue une manière de réaliser les projets en s'appuyant sur la confiance, la communication et la coordination.

3. La mobilisation d'outils méthodologiques mixtes

Pour collecter les données nécessaires à ce travail, je me suis principalement reposée sur les outils attendus de l'enquête de terrain⁶³ : l'observation, les entretiens et les questionnaires. J'ai également eu accès aux archives existantes du festival et aux articles de presse, de médias locaux

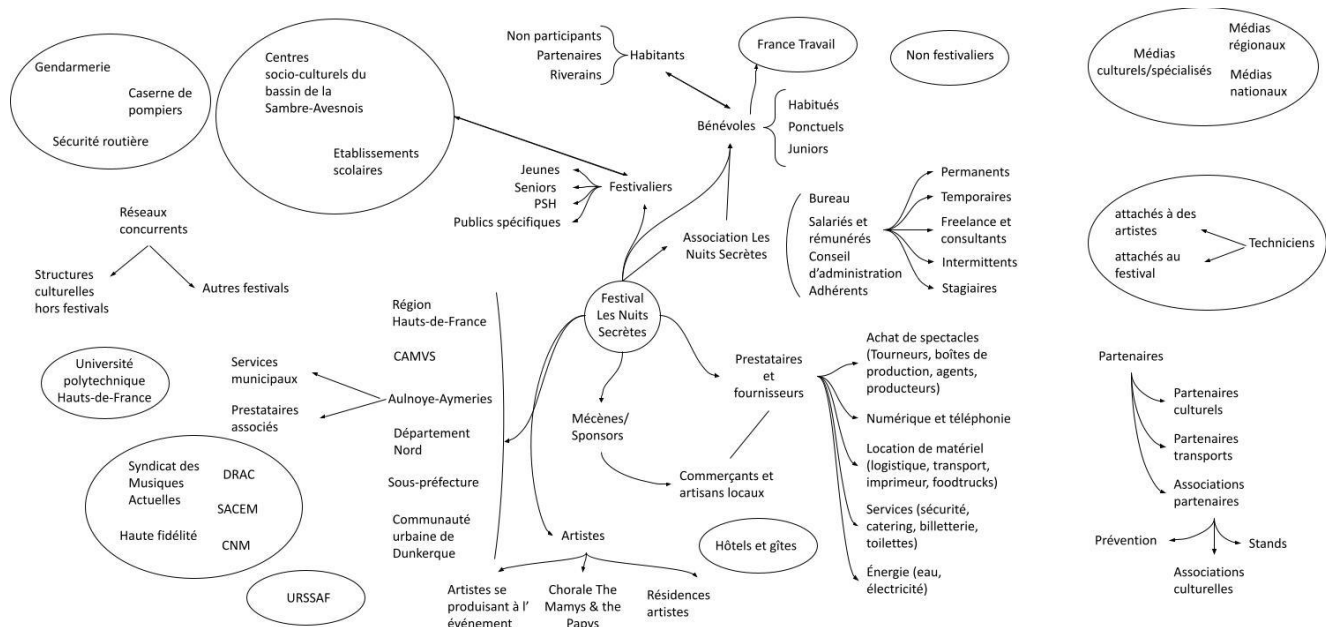
63 Pour me guider dans les différentes étapes de cette enquête de terrain, de la collecte de données à leur analyse, je me suis notamment appuyée sur le Manuel de recherche en sciences sociales de Luc Van Campenhoudt, Raymond Quivy et Jacques Marquet (2022).

aux médias nationaux. Ces outils sont principalement des outils qualitatifs, bien que l'enquête par questionnaire revête une forme quantitative.

Les observations participantes ont été l'occasion d'étudier précisément le fonctionnement du festival, à la fois sur une année, et sur une la période de mise en place physique. Les Nuits Secrètes et La Bonne Aventure constituent deux temps forts annuels, au moment desquels l'observation est accrue, les périodes de festivals incluant le montage, les jours d'événements, et le démontage. J'ai observé la mise en place technique de l'événement, les comportements, les relations au sein des groupes gravitant autour de l'événement (équipes salariées, équipes bénévoles, prestataires, publics, partenaires, etc.), en participant à la vie collective et à l'organisation desdits événements. Cette participation était différente chaque année, m'offrant des points d'observations variés. En 2022, lors de ma première édition en tant que salariée de l'association, j'ai participé à la tenue de la billetterie-point info du festival. En 2023, j'ai été mobilisée sur la mise en place au sein du festival d'une enquête nommée Festivals en Mouvement, rassemblant une cinquantaine de festivals pour travailler collectivement sur les problématiques de mobilité au sein de ces événements⁶⁴. En parallèle, j'étais référente d'une équipe de bénévoles dédiée à l'accueil des personnes en situation en handicap. En 2024, je faisais partie de la régie bénévoles du festival, qui coordonne et gère l'ensemble des bénévoles présents pour les événements. Outre ces moments centraux, le travail d'observation a été marqué tout au long de l'année par quelques moments clés tels que les Assemblées Générales, les événements parallèles organisés par l'association à Aulnoye-Aymeries, les réunions d'équipe dédiées à l'organisation et à la coordination des festivals, des événements organisés par la mairie, etc.

64 On trouve les informations relatives au projet Festivals en mouvement sur le [site du Collectif des festivals](#).

Figure 11 : Les parties prenantes de l'association



Source : construit par l'auteure à partir des données de l'enquête de terrain.

La classification des acteurs qui gravitent autour du festival révèle une complexité. Les acteurs sont multi-places, parfois dans le temps, parfois sur un même événement. Plusieurs professionnels de l'association ont par le passé été festivaliers, bénévoles, ou les deux⁶⁵. Des acteurs ayant un rôle attitré cherchent à revêtir un autre rôle : une partie des bénévoles se sont proposés avec pour but de vivre une expérience de festivalier, en échange de quelques heures de travail. De la même manière, des élus sont conviés au festival à des fins de représentations, et recherchent une expérience de festivalier dès que l'agenda le leur permet. Les regards sur le festival ne se cantonnent que très rarement à un rôle pré-défini.

En parallèle de cette observation des acteurs qui entourent le festival, j'en ai soumis une partie au jeu des entretiens semi-directifs. Si la plupart des acteurs ont répondu favorablement à cette demande, des non-réponses ou réponses négatives ont pu être une difficulté, de même que le

65 Les personnes mentionnées ci-après sont présentées dans la Liste des entretiens (tableau 1). Max Depret, Ambre-Charlotte Grattepanche, Gayanti Ramdul ont été festivaliers de l'événement avant d'entrer dans l'équipe salariée. Victor Connan, Martial Hufford et Clément Louvet ont été successivement festivaliers et bénévoles.

manque de légitimité ressenti par une partie des acteurs éloignés du monde du spectacle. De ce fait, des conversations ayant été tenues de manière officieuse n'ont pas abouti à des entretiens. Voici la liste des acteurs interrogés.

Tableau 2 : Liste des entretiens

Personnes interrogées	Fonction ou rôle	Institution ou structure	Date de l'entretien	Lieu de l'entretien	Durée de l'entretien
Martine Arlabosse	Vice-présidente en charge de la culture	Département du Nord	11/06/2024	Visio-conférence	40mn
	Maire adjointe	Malo-Les-Bains, Dunkerque			
	Vice-présidente	Communauté Urbaine de Dunkerque (CUD)			
Bernard Baudoux	Maire	Commune d'Aulnoye-Aymeries	30/05/2024	Mairie d'Aulnoye-Aymeries	1h
	Président	Association Les Nuits Secrètes	07/11/2024		45mn
Cédric Cheminaud	Directeur général adjoint	Le Cabaret Vert	07/10/2024	Visio-conférence	1h
Olivier Connan	Directeur	Association Les Nuits Secrètes	29/04/2024	Bureaux des Nuits Secrètes (Lille)	2h30
Victor Connan	Chargé de production	Association Les Nuits Secrètes	28/02/2024	Bureaux des Nuits Secrètes (Lille)	1h
David Conti	Directeur de production	232U Théâtre de Chambre	01/12/2023	232U (Aulnoye-Aymeries)	1h15
Sébastien Coupeuz	Chargé de mission au service culture	CAMVS	29/01/2024	La Gare Numérique (Jeumont)	1h20
	Ancien directeur de l'association Les Nuits Secrètes	Association Les Nuits Secrètes			
Quentin Rogier	Président	Association des commerçants d'Aulnoye-Aymeries	23/01/2025	Bureaux des Nuits Secrètes (Aulnoye-Aymeries)	30mn
Logan Coursan	Commerçant	Commerce Nature et Poésie, Aulnoye-Aymeries			
Pierre-Antoine Cristante	Journaliste	Journal la Voix du Nord	04/12/2024	Visio-conférence	1h
Benoit Courtin	Vice-président en charge de la culture	CAMVS	16/04/2024	Mairie de Ferrière-la-Grande	45mn
Patrick Dehen ⁶⁶	Directeur	Centre social la Florentine	30/03/2023	Centre social la Florentine (Aulnoye-Aymeries)	1h
Max Depret	Chargé de production	Association Les Nuits Secrètes	21/03/2024	Bureaux des Nuits Secrètes (Aulnoye-Aymeries)	45mn
Nadège Dherbecourt	Conseillère et contact pour l'Art d'accéder à l'emploi	Agence France Travail d'Aulnoye-Aymeries	13/03/2024	Agence France Travail d'Aulnoye-Aymeries	45mn
Franck Dhersin	Sénateur	Circonscription Nord	16/05/2024	Siège de Région	40mn
	Conseiller régional	Région Hauts-de-France			
Géraud Didier	Directeur	Le Manège	07/12/2023	Le Manège (Maubeuge)	50mn
Pierre Durteste	Directeur adjoint de la création artistique et des pratiques	Région Hauts-de-France	08/03/2024	Visio-conférence	50mn

⁶⁶ Depuis cet entretien, Patrick Dehen a pris le poste de chef de projet au sein du Pôle des Cultures Actuelles d'Aulnoye-Aymeries.

	culturelles				
Dany Farhi	Trésorier et partenaire prospection des sponsors	Association Les Nuits Secrètes	07/02/2024	Lieu de travail de l'interrogé (Maubeuge)	45mn
Luc Foutry	Conseiller régional	Région Hauts-de-France	12/03/2024	Siège de Région (Lille)	1h
	Membre du CA	Association Les Nuits Secrètes			
Nicolas Guinet	Chargé musique	DRAC des Hauts-de-France	05/04/2024	Visio-conférence	1h
Ambre-Charlotte Grattepanche	Responsable de communication	Association Les Nuits Secrètes	26/10/2023	Bureaux des Nuits Secrètes (Lille)	1h30
Auréli Hannedouche	Directrice	SMA	22/04/2024	Visio-conférence	40mn
Pierre Hivert	Directeur	Festival Décibulles	03/04/2024	Visio-conférence	1h
Martial Hufford	Administrateur	Association Les Nuits Secrètes	13/03/2024	Bureaux des Nuits Secrètes (Aulnoye-Aymeries)	1h
Virginie Hufford	Chargée de développement	Association Mots et merveilles	04/12/2023	Locaux de l'association Mots et merveilles (Aulnoye-Aymeries)	1h30
Maeva Justice	Chargée RSO	Association Les Nuits Secrètes	02/11/2023	Lieu privé (Lille)	2h15
Jean-Yves Laffineur	Directeur	Festival Esperanzah	09/04/2024	Visio-conférence	1h15
Christophe Lafon	Mécène	Entreprise Forgital Dembiermont	05/06/2024	Locaux de l'entreprise Forgital Dembiermont (Hautmont)	20mn
Thierry Langlois	Directeur	Uni-T	04/04/2024	Visio-conférence	30mn
Clémence Lézier	Responsable soutien aux festivals	CNM	18/07/2024	Visio-conférence	1h
Clément Louvet	Chargé de billetterie et d'accueil des publics et coordinateur général (2025)	Association Les Nuits Secrètes	20/11/2023	Bureaux des Nuits Secrètes (Lille)	1h15
Léa Magnac	Chargée de mission	Cultures du cœur	21/02/2024	Lieu privé (Lille)	1h15
	Salariée CDD récurrente	Association Les Nuits Secrètes			
Jocelyne Mamelin	Directrice adjointe du service artistique et pratiques culturelles	Région Hauts-de-France	26/03/2024	Siège de Région (Lille)	1h
Gayanti Ramdul	Administratrice et assistante de direction	Association Les Nuits Secrètes	06/12/2023	Bureaux des Nuits Secrètes (Lille)	1h
Jonathan Ransart	Directeur	Office du tourisme de l'Avesnois	09/02/2024	Office du tourisme de l'Avesnois (Fourmies)	1h
Benjamin Saint-Huile	Député	3 ^e circonscription du Nord	07/06/2024	Bureaux des Nuits Secrètes (Aulnoye-Aymeries)	30mn
Valérie Sans Stéphanie Verbeke	Cheffe de projets partenariats culturels et événementiels à la direction de la culture Cheffe de service projets et événements structurants	CUD	28/03/2024	Mairie de Dunkerque	40mn
Johann Schulz	Directeur Haute Fidélité	Haute Fidélité	15/04/2024	Locaux de Haute Fidélité (Lille)	1h30
Fabien Thurette	Directeur général des services	Commune d'Aulnoye-Aymeries	20/03/2024	Mairie d'Aulnoye-Aymeries	1h30
Ludovic Van Oost	Directeur du pôle formation et vie étudiante	Université Polytechnique des Hauts-de-France	23/01/2025	Visio-conférence	40mn
Hugo Vancauwenberge	Secrétaire	Association Les Nuits Secrètes	10/01/2024	Cabinet de l'interrogé (Aulnoye-Aymeries)	1h15

François Vasseur	Directeur de production et coordinateur général (2024)	Association Les Nuits Secrètes	14/02/2024	Bureaux des Nuits Secrètes (Lille)	1h
Karim Zaoui	Directeur	Secteur 7	25/01/2024	Locaux de Secteur 7 (Maubeuge)	40mn
Astrid	Festivalière	Festival Les Nuits Secrètes	05/06/2024	Bureaux des Nuits Secrètes (Lille)	30mn
Benjamin	Bénévole	Association Les Nuits Secrètes	05/06/2024	Bureaux des Nuits Secrètes (Lille)	30mn
Chloé	Bénévole	Association Les Nuits Secrètes	29/10/2024	Visio-conférence	30mn
Dorothée	Bénévole	Association Les Nuits Secrètes	11/07/2023	Bureaux des Nuits Secrètes (Aulnoye-Aymeries)	30mn
François	Festivalier	Festival Les Nuits Secrètes	23/03/2023	Bureaux des Nuits Secrètes (Lille)	40mn
Jade	Bénévole	Association Les Nuits Secrètes	06/07/2024	Visio-conférence	30mn
Jean-Louis	Bénévole	Association Les Nuits Secrètes	27/07/2023	Bureaux des Nuits Secrètes (Aulnoye-Aymeries)	30mn
Louis	Staff bar	Association Les Nuits Secrètes	27/03/2023	Bureaux des Nuits Secrètes (Lille)	45mn
Manon	Festivalière	Festival Les Nuits Secrètes	29/05/2024	Visio-conférence	45mn
	Responsable de l'action culturelle	Salle de concerts			
Raphaël	Bénévole	Association Les Nuits Secrètes	21/10/2022	Bureaux des Nuits Secrètes (Aulnoye-Aymeries)	1h
Romain	Festivalier	Festival Les Nuits Secrètes	31/10/2022	Visio-conférence	1h30
Simon	Bénévole	Association Les Nuits Secrètes	10/07/2023	Bureaux des Nuits Secrètes (Aulnoye-Aymeries)	30mn
Anonyme	Acteur culturel	Structure culturelle de Sambre-Avesnois	25/01/2024	Locaux de la structure	1h
Anonyme	Commissaire	Commissariat de Maubeuge	27/05/2024	Commissariat de Maubeuge	50mn
Anonyme	Représentante	Sous-préfecture d'Avesnes-sur-Helpe	06/12/2024	Sous-préfecture d'Avesnes-sur-Helpe	40mn
Anonyme	Représentant de la fédération	France Festivals	03/04/2024	Locaux d'une structure festivalière	1h
Anonyme	Responsable	Société d'auteurs	14/05/2024	Locaux de la société	1h
Anonyme	Responsable	Organisme public du secteur musical	18/07/2024	Visio-conférence	1h

Source : construit par l'auteur.

Pour réaliser l'analyse du contenu de ces entretiens, je me suis accompagnée d'un logiciel de traitement textuel nommé Iramuteq. Le recours à un outil de traitement de données textuelles m'a permis de construire une méthode d'interprétation ne prenant pas pour seul repère ma subjectivité (Van Campenhoudt, Quivy, Marquet, 2022). En m'accompagnant du logiciel Iramuteq, je produis une analyse lexicale des discours des acteurs interrogés pour faire ressortir les différentes logiques de valorisation à l'œuvre lorsque l'on aborde le sujet du festival Les Nuits Secrètes. Je

construis plusieurs corpus à partir des retranscriptions des entretiens, en faisant des découpages dans les groupes d'acteurs⁶⁷.

Pour les deux groupes d'acteurs les plus importants en termes numériques, les festivaliers et les bénévoles, j'ai mis en place une enquête quantitative par questionnaires, menée sur les éditions 2022, 2023 et 2024 des festivals. Les questions propres à être traitées par le travail de recherche ont été ajoutées aux questions « de routine » dont l'association s'arme pour mieux connaître ses publics. Les résultats de cette enquête pluriannuelle par questionnaires sont présentés en annexes 3 et 4 du présent document.

Tableau 3 : Nombre de réponses aux questionnaires 2022, 2023 et 2024

	2022	2023	2024
Les Nuits Secrètes	Public = 882 réponses Bénévoles = 213 réponses	Public = 1675 réponses Bénévoles = 300 réponses	Public = 902 réponses Bénévoles = 240 réponses
La Bonne Aventure	- Bénévoles = 59 réponses	Public = 917 réponses Bénévoles = 53 réponses	Public = 652 réponses Bénévoles = 81 réponses

Source : construit par l'auteur

Les questions posées aux publics concernaient leur profil socio-démographique (lieu de vie, genre, statut, âge), leurs pratiques sur le festival (Avec qui sont-ils venus ? Quel(s) jour(s) sont-ils venus ? Nombre de participation au festival ? Comment sont-ils venus ? Où ont-ils séjourné ? Nombre de concerts vus ? Participation à un Parcours Secret ? Visite de tous les espaces du festival ?), leurs motivations à venir, la manière dont ils ont découvert le festival, la manière dont ils s'informent sur son actualité, leurs dépenses dans les commerces locaux, leur tendance à prolonger leur séjour avant ou après l'événement, leurs pratiques artistiques et culturelles en dehors du festival (Vont-ils à d'autres festivals ? Vont-ils à des concerts, au musée, au théâtre, au cinéma, ou autre ?), leur degré de satisfaction vis-à-vis du festival, leur intention de revenir lors d'une prochaine édition.

⁶⁷ Le tableau récapitulatif du découpage des corpus est présent en annexe 2.

Les questions posées aux bénévoles concernaient leur profil socio-démographique (lieu de vie, genre, statut, âge), leurs pratiques sur le festival (A quelles phases de l'événement participent-ils ? Comment sont-ils venus ? Combien de fois sont-ils venus ?), leur motivation à participer, la manière dont ils ont découvert le festival, leurs pratiques bénévoles en dehors du festival (Ont-ils d'autres engagements bénévoles ? Dans le domaine culturel ? Dans d'autres festivals ?), leur satisfaction quant à leur expérience de bénévoles, leur intention de revenir en tant que bénévoles.

J'ai commencé par faire un tri à plat des données des questionnaires (2022, 2023), puis des croisements de données. J'ai ensuite complété ce travail avec une analyse en correspondance multiple (via R) pour faire ressortir des typologies de festivaliers et de bénévoles. Ce travail est ensuite affiné par le traitement des données récoltées pour les éditions de l'année 2024.

Le festival Les Nuits Secrètes s'est progressivement imposé comme un événement de référence dans la Région Hauts-de-France, devenant un « *porte-étendard* »⁶⁸ pour le territoire de la Sambre-Avesnois et la commune d'Aulnoye-Aymeries. Ce premier chapitre nous a permis de nous familiariser avec cet objet de recherche et son contexte territorial, et de prendre la mesure de son intérêt pour l'analyse des problématiques associées à la considération de l'impact des festivals.

Cet objet de recherche sera étudié au moyen d'une enquête de terrain permettant l'analyse de données récoltées par une série d'entretiens semi-directifs, de questionnaires annuels à destination des publics et bénévoles du festival, et d'une observation de trois ans en immersion dans l'association Les Nuits Secrètes. Avec l'appui sur le cadre théorique de l'économie des conventions, cette analyse entend donner une place centrale aux acteurs en étudiant leur manière de donner du sens à l'action des Nuits Secrètes dans le contexte incertain qui est le sien. Cette recherche permet de mettre en lumière les valeurs, les normes et les justifications mobilisées par les acteurs, directs comme indirects, du festival. Ceci a pour objectif de prouver la pluralité des logiques d'action et les compromis que les acteurs construisent. Cette pluralité permet par la suite de dépasser l'omniprésence de la valeur marchande. Avant d'entamer plus avant cette analyse, un détour historique à travers les politiques culturelles est nécessaire pour comprendre la manière dont la norme économique s'est imposée comme dominante dans le champ culturel.

68 Nicolas Guinet, chargé musique à la DRAC des Hauts-de-France, entretien du 05/04/2024.

Chapitre 2. La place des politiques culturelles dans le développement d'une logique industrialo-marchande de la culture

Le contexte institutionnel des Nuits Secrètes influence l'organisation et les actions du festival. Si une part de ce contexte est appropriable à travers le cadre mésoéconomique, il est nécessaire de connaître le cadre macroéconomique pour révéler le problème de la quantification et ses limites. Ce cadre macroéconomique peut être présent dans les discours des acteurs, d'une manière plus ou moins explicites, et il est essentiel de le clarifier à travers ce détour historique pour comprendre comment les tendances générales sont à l'œuvre dans le festival Les Nuits Secrètes.

Ce deuxième chapitre interroge la manière dont les politiques culturelles ont influencé la valorisation des productions culturelles. En effet, avant de parler plus précisément des festivals, il est nécessaire d'effectuer un constat historique pour comprendre l'environnement politique auxquels ils sont rattachés et la manière dont ils s'incluent dans cette construction politique. L'évolution du ministère de la culture donne des clés de compréhension des raisons qui ont amené les festivals, dont les Nuits Secrètes, à répondre à une logique de valorisation bien précise.

Bien que certains écarts temporels puissent être faits pour mentionner les prémisses du ministère de la culture, ce chapitre sera volontairement centré sur la temporalité de celui-ci. La restriction à la Vème République s'explique donc par la création du ministère dédié aux affaires culturelles en 1959.

La première section de ce chapitre portera sur la période 1959-1981, abordant les débuts du ministère sous la gouvernance d'André Malraux, puis les années séparant la décennie Malraux de la décennie Lang. Progressivement, le ministère glissera vers une logique marchande de la valorisation des productions culturelles. Sans doute les questions de rentabilité permettent-elles l'existence autonome du ministère, car Charles De Gaulle autant que ses successeurs, mesurent la puissance de l'instrument culturel pour la France.

La deuxième section se concentre sur les années Lang, de 1981 à 1993. J'y aborde les changements d'orientation du ministère qui développe de plus en plus de grands projets, avec

un budget plus important. Cette décennie ouvrira des perspectives pour les festivals qui se développeront dans les années 90 grâce à l'institutionnalisation des musiques actuelles, à l'encouragement des grands formats, et à l'intensification de la décentralisation culturelle qui donnera plus de responsabilités aux collectivités territoriales.

La troisième section couvre l'évolution des orientations du ministère sur une période beaucoup plus longue puisqu'elle part des années 90 pour arriver jusqu'à aujourd'hui. Les années 90 ont vu s'intensifier le caractère « utilitaire » de la culture, qui tombe peu à peu dans le schéma de la marchandisation. C'est à ce moment que se développe la défense de l'exception culturelle. La défense de cette exception culturelle dans le secteur des musiques actuelles, est mis à mal par une intense industrialisation du secteur, qui modifie les logiques d'action des festivals. Ceux-ci seront également touchés par les changements de pratiques de publics, sur lesquels le ministère va devoir se pencher pour définir de nouveaux axes prioritaires.

I. De la création d'un ministère à la recherche d'efficacité des acteurs culturels

La période 1959-1981, partant de la nomination d'André Malraux au tout nouveau ministère des Affaires Culturelles, à celle de Jack Lang au désormais ministère de la Culture, connaît différentes intensités lors de son évolution. La création d'un ministère autonome porté durant dix années par un unique ministre va permettre de légitimer la place de la question culturelle au sein de l'État, malgré un budget restreint. Le départ d'André Malraux et la succession de ministres qui s'ensuit au cours des années 70 entraîneront un ralentissement et un repositionnement de la politique culturelle française.

1. La création du ministère de la culture, la nécessaire autonomisation des politiques culturelles

La création du ministère de la culture ne marque pas le début des politiques culturelles, mais elle affirme leur légitimité à être traitées de manière indépendante. André Malraux va s'approprier le sujet en défendant la valeur de ce qu'il nomme les « œuvres capitales de l'humanité » et l'impératif de les rendre accessible à chacun. Si les politiques culturelles de démocratisation et de déconcentration ouvriront la voie aux politiques culturelles des décennies suivantes, l'élitarisation de la culture par les politiques malruciennes confronteront le ministère à une forte contestation en 1968.

1.1. Les prémisses du ministère de la culture : quel héritage pour André Malraux ?

Par le décret n°59-212 du 3 février 1959, Charles de Gaulle annonce le transfert d'attributions jusqu'ici dévolues au ministère de l'éducation nationale et au ministère de l'industrie et du commerce, au tout nouveau ministère des Affaires Culturelles, dont les rênes sont confiées à André Malraux :

« Sont transférées à M. Malraux, ministre d'Etat, les attributions précédemment dévolues au ministre de l'éducation nationale en ce qui concerne la direction générale des arts et lettres, la direction de l'architecture, la direction des archives de France et les éléments des services du haut-commissariat à la jeunesse et aux sports chargés des activités culturelles. Ces directions et services sont en conséquence placés sous l'autorité du ministre d'Etat. [...] »

Sont transférées au ministre d'Etat les attributions précédemment dévolues au ministre de l'industrie et du commerce en ce qui concerne le centre national de la cinématographie. »

Décret n°59-212 du 3 février 1959, au journal officiel de la république française du 4 février 1959

La création du ministère des Affaires Culturelles fait suite à plusieurs tentatives d'autonomisation des attributions culturelles (en 1870, 1881 et 1947) (Poirrier, 2010, 2017 ; Lombard, 2024). Malgré l'intention mise dans ces tentatives d'autonomisation, et l'historique intervention de l'État dans les arts, la durée de vie de ces ministères n'a été que de quelques mois. Ce n'est qu'en 1959 que Charles De Gaulle parvient à créer de manière durable un ministère d'État en charge des Affaires culturelles, avec à sa tête l'un de ses plus fidèles⁶⁹ : André Malraux.

A sa création, le ministère des Affaires culturelles hérite à la fois des régimes monarchiques, notamment de l'État mécène, et de la décennie révolutionnaire, à travers la croyance dans le caractère éducatif et civique de l'art (Poirrier, 2006, 2008). Ce caractère éducatif est renforcé par la précédente tutelle du ministère de l'Éducation Nationale, qui détenait les prérogatives sur les arts et lettres, l'architecture, les archives de France et les éléments des services du haut-commissariat à la jeunesse et aux sports chargés des activités culturelles (Farchy, Sagot-Duvaurox, 1994). Dès la III^e République, la culture prend la

⁶⁹ D'aucuns estiment que la création du ministère des Affaires culturelles semblait a priori davantage être une occasion de tailler un ministère pour André Malraux (Waresquiel et al., 2001), qu'une occasion d'autonomiser à dessein les questions d'arts et de culture.

direction d'un appui éducatif avec la création de la direction générale des Beaux-Arts, qui sera placée sous tutelle du ministère de l'Instruction publique. Par le biais des associations d'éducation populaire et en visant principalement les publics jeunes, le gouvernement met en place les fondations de la démocratisation culturelle des années suivantes. Un lien est tissé très tôt entre démocratisation culturelle et éducation. Si le Front populaire n'aura pas le temps nécessaire à la réalisation de l'ensemble de son programme, les priorités sont fixées : développement des musées, enseignement artistique à l'école et décentralisation culturelle (Froissart, 2016). Le Front populaire, à travers les mouvements d'éducation populaire, met un point d'honneur à favoriser la dimension éducative et civique. On voyait, pour ce faire, s'associer « *les intellectuels, les classes ouvrières et les masses populaires* » (Krasucki, 1966, dans Poirrier, 2006) mêlant ainsi pleinement les problématiques culturelles et les problématiques sociales. L'éducation populaire faiblira dès les années 60, du fait de son institutionnalisation, laissant le socio-culturel en crise (Poirrier, 2008 ; Saez, 2008). Bien que certaines politiques du Front populaire puissent se rapprocher des politiques de l'ère Malraux, celui-ci s'en est rapidement mis à distance, en pointant du doigt l'incapacité du Front populaire à distinguer culture et loisirs (Poirrier, 2006).

Entre le Front populaire et la Vème République, les liens entretenus entre culture et éducation se maintiennent. Sous la IVème République, les arts et lettres restent sous tutelle du ministère de l'Éducation nationale, malgré une courte tentative d'émancipation en 1947⁷⁰. La IVe République sera également le théâtre d'une avancée fructueuse de la décentralisation du spectacle vivant, particulièrement du fait des actions menées par Jeanne Laurent, alors nommée à la sous-direction générale des arts et des lettres du ministère de l'Éducation nationale. Elle appellera, dans *La République et les Beaux-Arts* (1955) à la mise en place d'une politique culturelle à part entière avec la création d'un département ministériel dédié (Lombard, 2024).

Les décennies de politiques culturelles précédant la création du ministère des Affaires Culturelles ne sont pas sans conséquence sur la politique culturelle que mettra en place André Malraux pendant près de dix ans, ni sur les décennies qui suivront. Il se détachera rapidement du caractère éducatif des arts. Avec l'autonomisation de la culture vis-à-vis des considérations et priorités de l'Éducation nationale, on assiste à un éloignement de la culture à l'égard de la pédagogie et de ses fins sociales (Saez, 2008). Les arts sont, de fait, éloignées des problématiques sociales, marquant une rupture stricte avec les idéaux restants de l'époque du

70 L'année 1947 connaît une tentative d'émancipation de la culture avec la création d'un ministère de la Jeunesse, des Arts et des Lettres, qui réintègrera quelques mois plus tard le ministère de l'Éducation nationale.

Front populaire. Malgré cela, les liens longuement entretenus entre la formation de la jeunesse et la culture ne sont pas sans répercussions dans les logiques des décennies suivantes, à la fois dans les logiques institutionnelles, mais aussi dans les logiques des acteurs. C'est l'une des constatations que j'ai pu faire lors de mes discussions avec les acteurs culturels rencontrés durant mes années au sein des Nuits Secrètes, où de nombreuses personnes ont souligné l'importance d'une action d'ensemble sur la jeunesse, comprenant l'action culturelle pouvant être menée individuellement comme collectivement.

« J'aimerais qu'au sein de cette association, on aille voir les collèges et les lycées du coin pour dire « ben voilà, travailler dans la culture, c'est faire le métier de François, qui est radicalement différent de mon métier, qui est radicalement différent du métier de Jéré ». »

Ambre-Charlotte Grattepanche, responsable de communication de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 26/10/2023

Ce souhait, formulé lors d'un entretien en 2023, s'est concrétisé en 2025 sous la forme d'un stage, celui de Lisa, qui a amorcé une dynamique de médiation culturelle au sein de l'association. Elle est intervenue durant plusieurs mois dans des collèges et lycées de l'Avesnois pour présenter Les Nuits Secrètes, ainsi que pour parler d'une manière ludique des métiers de la musique, des défis, des débats, des problèmes, des impératifs et des aléas qui se présentent aux professionnels de la musique. Ses interventions étaient également une manière d'aborder les différents styles musicaux regroupés sous le terme « musiques actuelles ». Ce travail avait un objectif avant tout pédagogique à destination des collégiens, lycéens et éventuellement étudiants, mais est amené à être retravaillé dans l'intérêt d'élargir la cible de telles interventions. Afin de poursuivre cette dynamique, ce stage a débouché sur une embauche à l'automne 2025.

En transformant les grandes orientations des politiques culturelles, André Malraux bouleverse la construction de cet outil. Pour reprendre le vocabulaire des cités (Boltanski, Thévenot, 1991), présentées en introduction générale, on efface une culture domestique où l'État transmet une forme de savoir à travers les arts, avec une culture contextualisée et qui s'inscrit dans une certaine tradition. A la place, on trouve une culture inspirée, de l'ordre de l'universel et par laquelle il faut se laisser toucher. La culture du ministère garde toutefois un rôle qui lui préexistait, qui est celui d'instrument civique.

« Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible

de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent »

Décret n°59-889 du 24 juillet 1959, au journal officiel de la république française du 26 juillet 1959

Le décret n°59-889 du 24 juillet 1959 acte de manière officielle les orientations du nouveau ministère d'État en charge des affaires culturelles. Cette décision offre une autonomie aux politiques culturelles, qui acquièrent leurs propres logiques d'action, et une légitimité renforcée. Le processus d'autonomisation des questions culturelles s'était pour partie mis en place avec la création d'un sous-secrétariat d'État dans l'après-guerre, placé sous tutelle du ministère de l'éducation nationale, dont les missions concernaient les sports et loisirs. La culture se transforme en outil d'instruction publique permettant, dès le plus jeune âge, un accès garanti par l'État à la culture. Les beaux-arts, la littérature, et le théâtre, prennent alors pleinement place dans leur rôle pédagogique, rimant dans le contexte d'après seconde guerre mondiale avec « égalité et universalité » (Lepage, 2009). Jusqu'alors, la culture constituait d'une part, un outil au service de la formation des jeunes français à la vie civique à travers les attributions dévolues au ministère de l'éducation nationale, et d'autre part un outil au service du rayonnement symbolique de la France à l'étranger à travers les attributions dévolues au ministère de l'industrie et du commerce. La littérature, les beaux-arts et le théâtre formaient un soutien à la vie publique, un moyen d'y préparer les plus jeunes citoyens et de rayonner, avec l'industrie cinématographique, à l'international. Le financement des équipements et infrastructures culturelles entre en phase avec les intérêts qu'en tire l'instruction publique : bibliothèques, musées et théâtres sont soutenus par les différentes strates de la puissance publique (Lombard, 2024). L'objectif de rayonnement à l'étranger s'est maintenu au fil des années, depuis la création du ministère des affaires culturelles et avec la succession de ses différents portes paroles. Certains ont volontairement et ouvertement marqué cet objectif, jusqu'à la dénomination dudit ministère. C'est le cas de Jacques Toubon, sous le gouvernement Balladur, avec l'appellation « ministère de la culture et de la francophonie », entre 1993 et 1995.

L'autonomisation des affaires culturelles, mis à part un petit pas de côté entre 1974 et 1977 avec le retour temporaire à un secrétariat d'État, s'est maintenue jusqu'à aujourd'hui. La création du ministère dédié renforce une forme de tutelle de l'État sur les questions culturelles et participe de sa légitimité institutionnelle à garder la main sur les affaires culturelles. L'art et la création sont officiellement transformés en outil politique à part entière. Bien que reposant sur peu de moyens (moins de 0.4% du budget de l'État en 1959 (Waresquiel et al., 2001 ;

Lombard, 2024)), et générant de la méfiance (Waresquiel et al., 2001), le Ministère des Affaires culturelles transforme l'essai. Héritier malgré lui des principes du Front populaire et de la libération, André Malraux participe au processus de démocratisation culturelle en rendant accessibles au plus grand nombre possible les grandes « œuvres de l'esprit », jusqu'ici réservées à une certaine élite.

1.2. Elitarisation des politiques à travers la défense des « œuvres capitales de l'humanité »

L'arrivée d'André Malraux au ministère participe à forger la définition institutionnelle, mouvante, de la culture. En faisant une distinction stricte entre les loisirs et la culture, et en séparant les objectifs artistiques des objectifs socio-éducatifs, Malraux entend mettre en valeur ce qu'il nomme les « œuvres capitales de l'humanité ». De cette manière, il met à l'honneur ce que l'on peut nommer aujourd'hui les « cultures savantes ».

André Malraux défend une vision passionnée de l'art, de la création, qui laisse une marque profonde au ministère. Considérant ces grandes œuvres comme un « *héritage de la noblesse du monde* » (discours d'André Malraux le 18 novembre 1959), chacun devrait pouvoir s'approprier l'art selon lui. Cela constitue même une manière « *d'être digne de cet héritage* ». Au-delà de cette appropriation, chacun devrait apprendre à aimer ce qui constitue l'art et la culture car « *il n'y a pas de vraie culture sans communion, et peut-être son domaine le plus profond et le plus mystérieux est-il la présence dans notre vie de ce qui devrait appartenir à la mort* » (discours d'André Malraux le 25 août 1959).

André Malraux entend l'art comme un vecteur d'émotion, qu'il serait inutile d'accompagner d'explications supplémentaires. L'art revêt donc une forme de valeur intrinsèque qui rend la médiation culturelle superflue, voire contre-productive. Si l'art est l'art, alors il provoque une émotion et il est immédiatement reconnu comme tel⁷¹. Si l'on est confronté à l'art, il faut se laisser toucher, sans tenir compte d'une médiation extérieure.

71 On en revient à la cité inspirée de Boltanski et Thévenot (1991). L'accord des membres de la cité inspirée se fonde sur une pleine acceptation de la grâce. Quelques extraits d'entretiens font écho à cette conception de la culture : « *Des œuvres auxquelles le spectateur est confronté. Ça permet aussi un vrai travail sur soi, un travail sur la conscience de soi, un travail sur l'estime de soi. Notamment quand on s'adresse à des habitants qui sont confrontés quand même à des difficultés récurrentes et profondes.* » (David Conti, directeur de production du 232U, entretien du 01/12/2023).

« *Ceux qui "fréquentent" ces lieux de culture, souvent, nous racontent à quel point ça transforme leur point de vue sur le monde. A quel point ça consolide, nourrit un rapport plus critique aux choses. En tout cas, je pense que c'est contributeur d'un régime de lucidité ou de compréhension qui est beaucoup plus favorable et*

Il met un point d'honneur à distinguer ce qui constitue la culture et ce qui constitue les loisirs. « *La culture, c'est ce qui répond à l'homme quand il se demande ce qu'il fait sur la terre* »⁷² tandis que, selon lui, le loisir constitue « *un temps qui doit être rempli par ce qui amuse, est exactement ce qu'il faut pour ne rien comprendre aux problèmes qui se posent à nous* » (Malraux, 1966)⁷³.

Au sein de cette conception esthétique de la culture, la musique prend peu de place. Malraux crée en 1961 la Direction du théâtre, de la musique et de l'action culturelle au sein de la Direction générale des arts et des lettres (DGAL), qui seront en charge des conservatoires, orchestres et festivals (Saez, 2015). Toutefois, la hausse de la consommation musicale et les difficultés du secteur professionnel⁷⁴ vont peu à peu faire émerger de nouvelles mesures budgétaires puisque le budget dédié à la musique passera de 1.5 million de francs en 1966 à 11.8 millions de francs en 1968 (ibid.). Cette augmentation du budget dédié à la musique va de pair avec la création, au sein de la DGAL, d'un service de la musique confié à Marcel Landowski, arrivé deux ans plus tôt au ministère. Malgré la distance prise par Malraux avec la sphère éducative, la démocratisation musicale sous le Service de Marcel Landowski sera très orientée vers l'enseignement.

La politique de Malraux aura un poids important sur les décennies suivantes. Sa philosophie esthétique et sa conception de la culture, parfois qualifiée de jacobine (Poirrier, 2005), a notamment entraîné une conception presque spirituelle de la culture défendue et démocratisée par l'État. La démocratisation des « œuvres capitales de l'humanité » installe une forte hiérarchie au sein du monde culturel. Dans cette quête à l'excellence de la culture française, Malraux se lance dans un combat contre les « usines à rêves », qui affaiblissent l'humanité.

beaucoup grand. Si on y va ou si on y va pas, ça change quelque chose. Souvent ça ouvre aussi des portes intellectuellement, émotionnellement, pour ces gens qui se mettent au contact des œuvres et des objets artistiques. Ça fait réagir, ça déplace, ça fait voyager, ça fait sortir de soi, de ses conceptions, de ses préjugés. Il y a beaucoup d'avantages. Ce qui fait que souvent on dit que l'art est le grand éducateur de nos émotions. Qu'il a une fonction structurante à l'échelle individuelle comme à l'échelle collective. Donc on en a peut-être besoin pour appréhender certaines questions, plus métaphysiques. » (Géraud Didier, directeur du Manège, entretien du 07/12/2023).

« Je crois vraiment que la culture c'est ce qui peut sauver les gens. (...) C'est ça qui ouvre les gens et qui leur donne de quoi vivre au quotidien. » (Dorothée, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 11/07/2023).

72 Cette caractérisation de la culture fait écho à la définition admise par le PIDESC en 1966 évoquée en introduction générale.

73 La distinction entre culture et loisirs reste aujourd'hui un élément de réflexion, voire de tension. J'y reviendrai dans la deuxième partie de ce chapitre.

74 Les emplois d'orchestres et la création sont en danger, la lutherie est menacée, et la programmation devient de plus en plus difficile (Saez, 2015).

« La puissance de rêve de notre civilisation est absolument sans précédent et voici où se pose le problème que j'ai posé tout à l'heure. Ces usines si puissantes apportent les moyens du rêve les pires qui existent, parce que les usines de rêve ne sont pas là pour grandir les hommes, elles sont là très simplement pour gagner de l'argent. Or, le rêve le plus efficace pour les billets de théâtre et de cinéma, c'est naturellement celui qui fait appel aux éléments les plus profonds, les plus organiques et, l'imaginaire séculaire, c'est probablement l'antidestin, c'est-à-dire la plus grande création des hommes et le destin de notre civilisation, c'est la lutte des deux imaginaires : d'une part, celui des machines à rêver, avec leur incalculable puissance et le fait qu'elles ont émancipé le rêve et, d'autre part, ce qui peut exister en face, et qui n'est pas autre chose que ce que j'ai appelé, naguère, l'héritage de la noblesse du monde. »

Discours d'André Malraux, le 19 mars 1966, à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens

Malraux défendait l'idée d'une création artistique pure, la « *gloire de l'esprit de l'humanité* » (discours du 17/11/1959 à l'Assemblée nationale) face à une création intéressée et reposant sur « les bas instincts et la nature organique de l'Homme, le sexe et la mort » (discours du 09/11/1963 à l'Assemblée nationale, que l'on retrouve sous d'autres termes dans d'autres discours) par appât du gain.

1.3. La recherche d'une culture déconcentrée

Les « œuvres capitales de l'humanité » doivent être accessibles à chacun et cette recherche d'accessibilité constitue l'une des missions fondamentales du ministère. L'humanité a un patrimoine commun qu'elle doit partager. Malraux entend donner au plus grand nombre possible de français la possibilité d'accéder à ce patrimoine commun, un patrimoine d'excellence.

L'accent mis sur cette démocratisation d'une culture savante (Poirrier, 2008) sera dénoncé en mai 68 en tant que politique bourgeoise de la culture. On lui reprochera le caractère vertical et élitiste de sa démocratisation. Ceci entraîne un certain recul d'une culture « populaire », qui avait pu être précédemment mise davantage en avant (particulièrement au temps du Front populaire). On retrouvait, dans des politiques précédentes, l'idée que pour capter des « non-publics » il faudrait se reposer sur l'éducation populaire. Ce qui pourrait être apparenté aujourd'hui à la médiation culturelle. Malraux, quant à lui, défend l'idée que la confrontation à l'œuvre et à l'émotion qu'elle suscite est suffisante (Saez, 2008).

L'un des principaux outils de cette confrontation a sans aucun conteste été la création des maisons de la culture. Malraux se réapproprie alors l'une des idées des esprits ayant porté le Front populaire⁷⁵. Acte important d'une démocratisation par décentralisation de la culture, ces maisons répondent à une ambition de longue date pour Malraux : offrir à chaque français la possibilité de découvrir et d'aimer les « œuvres d'art et de l'esprit » qui enrichissent notre patrimoine, en dehors des considérations de géographie et de moyens financiers. Avec un caractère pluridisciplinaire, les maisons de la culture ont pour objectif de quadriller le territoire français et d'être ouvertes aux plus pauvres comme aux plus riches. C'est en tout cas la vision partagée par le ministère. On lui opposera, notamment en mai 1968, les arguments d'une culture qui resterait inaccessible, matériellement comme immatériellement, à l'immense majorité de la population (Urfalino, 1996).

Les Maisons de la Culture sont également un moyen pour Malraux de réaffirmer sa volonté de détacher la politique culturelle d'une politique de la jeunesse ou d'une politique de l'éducation :

« Dieu sait si je pense que les Maisons de la Culture doivent aider la jeunesse. Mais, en même temps, je voudrais qu'il fût bien entendu que les Maisons de jeunes sont là pour la jeunesse, et que les Maisons de la culture sont là pour tout le monde. Il y a quelque chose qui devient assez pénible en France. C'est qu'il semble qu'à partir de trente ou trente-cinq ans, le domaine de l'esprit n'appartienne absolument plus à personne. »

Discours d'André Malraux, le 19 mars 1966, à l'occasion de l'inauguration de la
Maison de la Culture d'Amiens

Ces équipements culturels n'ont pas été aussi nombreux qu'espéré à la fin du mandat d'André Malraux. Des maisons de la culture ne sont implantées que dans quelques villes⁷⁶ et n'accordent que peu de place à la légitimité à la politique culturelle des mairies (Poirrier, 2005). Elles seront progressivement abandonnées au fil de la décennie suivante. A partir de 1991, les Maisons de la Culture deviendront, à l'instar d'autres équipements culturels, des Scènes nationales, dédiées à une programmation pluridisciplinaire visant des publics diversifiés de leurs territoires.

75 La première maison de la culture n'est en effet pas du fait d'André Malraux. Elle date de 1935, notamment portée par Paul Vaillant-Couturier, qui sera l'un des acteurs du Front populaire (Loyer, 2008).

76 Le Havre, Caen, Bourges, Firminy, Amiens, Thonon, Grenoble et Rennes.

Si les Maisons de la Culture n'ont pas facilité la légitimité des politiques culturelles locales, les années 60 ont tout de même vu se développer le concours des municipalités en matière culturelle. C'est en partie par le travail des collectivités territoriales que la culture a continué à se diversifier, malgré une politique ministérielle unifiée. L'ancien soutien financier des municipalités à l'éducation populaire se transforme en soutien aux associations socio-culturelles⁷⁷. Les fondations d'une politique culturelle territorialisée se solidifient, en parallèle d'une politique ministérielle de mise en place d'équipements culturels.

« Nombre d'entre vous ont parlé de la décentralisation. Comme ils ont raison ! C'est absolument capital. Mais, à l'intérieur de nos moyens, ce qui a été fait représente déjà un effort considérable. De 100 millions de francs en 1959, nous passons à 239 millions en 1960. La dotation a été augmentée sur chacun des cinq centres : de 20 millions par an en 1959, nous sommes à 30 millions. Nous créons un centre supplémentaire pour le Nord ou le Centre-Ouest. Les crédits des équipes provinciales sont augmentés. Les crédits des festivals sont passés de 61 à 91 millions. »

Discours d'André Malraux, le 17 novembre 1959, à l'occasion de la présentation du budget des affaires culturelles

Le renforcement progressif de cette politique territorialisée est un point essentiel pour le développement des festivals et leur prise en compte par le ministère. L'attention et les crédits qui leur sont accordés par ce dernier entrent dans une logique de décentralisation pour le ministère⁷⁸.

1.4. La contestation de mai 68 : critique de l'élitisme malrucien

« Mais il est évident que la France ne peut jouer son rôle dans le monde que si elle le joue en France même, et de là découle l'importance des maisons de la culture. Trois hypothèses dominant en France les problèmes de culture ; il n'y en a pas quatre.

77 Poirrier (2005) décrit « l'animation » ou le « socio-culturel » comme des formes « aseptisées » d'Éducation populaire, dans le sens où cela effacerait son caractère politique et spirituel.

78 Le rôle de décentralisation des festivals est particulièrement défendu par France Festivals, comme l'énonce un représentant de cette fédération : « Notre souhait est également de travailler à l'échelle nationale pour promouvoir et faire reconnaître le rôle des festivals dans les politiques culturelles de l'État et des collectivités territoriales. Cela passe également par un travail de lobbying auprès des collectivités territoriales et du ministère de la Culture, afin de démontrer combien les festivals jouent un rôle prédominant dans le paysage culturel et en particulier dans la décentralisation culturelle. » (entretien anonyme du 03/04/2024).

La première, c'est la culture totalitaire, et nous l'écartons.

La seconde, c'est la culture bourgeoise, c'est-à-dire, pratiquement, celle qui n'est accessible qu'à ceux qui sont assez riches pour la posséder.

De même que la princesse de Tête d'or, après avoir répondu aux rêves des hommes qui l'entourent, découvre derrière son masque d'or un visage humain, prenons garde que nous entendons retrouver le visage humain de la culture et non pas derrière le masque d'or quelques sacs d'argent.

Si nous n'acceptons ni la première ni la deuxième hypothèse, si noble ou si usé que soit le mot démocratie, alors il n'y a qu'une culture démocratique qui compte et cela veut dire quelque chose de très simple. Cela veut dire qu'il faut que, par ces maisons de la culture qui, dans chaque département français, diffuseront ce que nous essayons de faire à Paris, n'importe quel enfant de seize ans, si pauvre soit-il puisse avoir un véritable contact avec son patrimoine national et avec la gloire de l'esprit de l'humanité. »

Discours d'André Malraux, le 17 novembre 1959, à l'occasion de la présentation du budget des affaires culturelles

Avec la construction d'équipements culturels, l'État entend mettre la culture à disposition des citoyens quel que soit leur statut et leur âge. Toutefois, l'excellence culturelle souhaitée par Malraux se heurte à de nombreuses critiques, de manière d'autant plus intensifiée à l'aune des événements de mai 1968. Il lui est reproché de promouvoir une culture trop élitiste, une culture d'État uniformisée. Malgré la volonté présente de démocratiser l'objet culturel, on se confronte à une idée établie d'une culture « savante », qui sera valorisée par l'État qui tentera de la rendre accessible à chaque citoyen. Les événements de mai 1968 font remonter la dénonciation d'une culture bourgeoise persistante (Poirrier, 2008), bien que Malraux ait espéré sa transformation en culture universelle.

Loin d'être circonscrites au monde culturel, les voix de mai 68 expriment une perte de sens, une recherche de liberté et une volonté accrue de diversité. Luc Boltanski et Eve Chiapello (1999) lient les revendications de cette époque à une critique sous-jacente, plus large, du capitalisme. La « *perte du sens et particulièrement la perte du sens du beau et du grand, qui découle de la standardisation et de la marchandisation généralisée touchant non seulement les objets quotidiens, mais aussi les œuvres d'art et les êtres humains* » (p. 83-84) se transforme en ce qu'ils nomment la « critique artiste ». Si cette critique sera entendue, elle ne marquera pas pour autant la fin de la standardisation et de la marchandisation de la culture, malgré les efforts qui seront produits pour la protéger, notamment dans les années 90 avec la défense de l'exception culturelle.

Cette volonté populaire de considération élargie, modernisée et diversifiée de ce qui constitue l'objet culturel se trouve également chez les professionnels. Les directeurs des Théâtres populaires et des Maisons de la Culture regrettent l'exclusion d'une majeure partie de la population vis-à-vis des œuvres auxquelles les structures culturelles devraient leur donner accès.

« Il y a d'un côté le public, notre public, et peu importe qu'il soit, selon les cas, actuel ou potentiel (c'est-à-dire susceptible d'être actualisé au prix de quelques efforts supplémentaires sur le prix des places ou sur le volume du budget publicitaire); et il y a, de l'autre, un « non-public »: une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas. »

Déclaration de Villeurbanne, 25 mai 1968

La déclaration de Villeurbanne traduit leurs contestations et déplore les moyens qui leur sont alloués afin de transformer les « non-publics » en publics : *« une véritable politique culturelle ne peut pas être réalisée avec des crédits qui correspondent à 0.43 % du budget national »*. Malgré une légère augmentation au cours de la décennie suivante, il faudra attendre les années 80 et l'arrivée de Jack Lang au ministère pour observer une hausse significative du budget alloué à la culture.

A la suite des événements de mai 68, et suite au départ de Malraux un an plus tard, la culture uniformisée du ministère amorce un élargissement culturel progressif, notamment avec l'arrivée de Jacques Duhamel en 1971. Toutefois, la période a laissé les professionnels de la culture dans une forme de conflit fondé sur deux visions distinctes de l'objet culturel : une partie des acteurs souhaitent politiser la culture, la transformer en outil de revendication et de traduction de valeurs en rendant les arts davantage participatifs et pluriels ; d'autres souhaitent continuer à accorder la primauté à l'autonomie de l'art et des créateurs, sans se soucier de la pédagogie relative au public (Saez, 2024).

2. L'évolution des politiques culturelles soumises à l'intensification des contraintes budgétaires

André Malraux quitte le gouvernement au cours de l'année 1969, peu après le départ de Charles De Gaulle. Après ses 10 années de mandat consécutives, le ministère entre dans une décennie d'instabilité politique, amenant à un affaiblissement progressif de la politique

culturelle. La culture inspirée à la Malraux laisse peu à peu place à une culture marchande portée par les questions de rentabilité. Motivé par le contexte économique, les revendications de la décennie passée et la libéralisation culturelle post-mai 68, le ministère offre une place grandissante aux industries culturelles, traduisant ainsi une recherche accrue d'efficacité économique de la politique culturelle.

2.1. L'instabilité ministérielle freine les politiques culturelles

Après le départ d'André Malraux en 1969, et jusqu'à l'arrivée de Jack Lang en 1981, une dizaine de ministres se succèdent au poste. Edmond Michelet (1969-1970), André Bettencourt (1970-1971), Jacques Duhamel (1971-1973), Maurice Druon (1973-1974) prennent tour à tour le relais sous la présidence de Georges Pompidou. Alain Peyrefitte a brièvement exercé cette fonction dans l'année 1974, sous la présidence par intérim d'Alain Poher. Michel Guy (1974-1976), Françoise Giroud (1976-1977), Michel d'Ornano (1977-1978) et Jean-Philippe Lecat (1978-1981), reprendront quant à eux le flambeau sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing. Cette succession de ministres n'a pas permis aux années 1970 de voir éclore une forte et marquante politique culturelle, d'autant que le budget du ministère s'avère tout aussi fluctuant.

A cette période, le ministère connaît également des variations de son périmètre d'action. Le ministère des Affaires culturelles se transforme brièvement en ministère des Affaires culturelles et de l'Environnement le temps de l'intérim d'Alain Poher en 1974. Il est remplacé dès l'arrivée de Valéry Giscard d'Estaing par un secrétariat d'État à la Culture en juin 1974, avant de redevenir le ministère de la Culture et de l'Environnement en mars 1977, puis le ministère de la Culture et de la Communication en avril 1978. Ce temporaire passage du ministère au statut de secrétariat d'État marque une forme de désengagement de l'État vis-à-vis de la culture. Ce désengagement se poursuivra au cours des années 70, notamment en termes financiers, avec l'introduction d'une logique libérale au ministère (Poirrier, 2006).

Au cours de la décennie, le ministère abandonne progressivement les maisons de la culture. D'une part, elles constituent un symbole fort de la politique d'André Malraux, politique ébranlée par les événements de mai 68. D'autre part, elles ne sont pas sans coût pour l'État, qui préfère désormais une politique culturelle territorialisée moins dépensière. Cela passe par exemple par les centres de développement culturel qui émergent dès le début des années 70. Comme alternative à la politique de Malraux, Jacques Duhamel amorce une politique de

développement culturel, en s'inspirant de l'Éducation populaire. Cette nouvelle politique entend répondre à certaines revendications de mai 68, en trouvant des points d'accroche avec les principes de liberté et d'émancipation (Saez, 2024).

Si l'instabilité du ministère empêche la mise en place d'une politique culturelle marquante, celui-ci avance tout de même sur certains chantiers, à l'image de la démocratisation culturelle renouvelée par Jacques Duhamel. Son passage au ministère lui aura également permis la mise en place du Fonds d'intervention culturelle (FIC) afin de soutenir des projets innovants mais peu coûteux (Lombard, 2024 ; Saez, 2024). Cette orientation du ministère vers l'innovation⁷⁹ constituera un pas vers un élargissement institutionnel de la définition de la culture. Elle permettra également de sensibiliser le plein gouvernement aux politiques culturelles, en menant des actions interministérielles à l'instar du FIC.

L'arrivée de Valéry Giscard d'Estaing à l'Élysée accélère la prise de distance de l'État vis-à-vis des politiques culturelles. On assiste à un renforcement de pouvoir et des responsabilités des collectivités territoriales. Les chartes culturelles signées avec les régions se multiplient (Lombard, 2024) et les politiques culturelles deviennent un réel axe de travail dans les politiques municipales (Poirrier, 2005). L'État devient peu à peu un partenaire pour les politiques culturelles territoriales⁸⁰.

2.2. L'orientation du ministère vers les industries culturelles : la recherche d'un objet culturel rentable

Parallèlement, le gouvernement renforce une politique tournée vers les industries culturelles françaises : le livre, le cinéma, l'audiovisuel particulièrement. Michel Guy instaure en 1975 une direction du livre au sein de l'actuel secrétariat d'État à la Culture (Dardy-Cretin, 2007). Ceci constitue une occasion de ramener progressivement sous la responsabilité du secrétariat d'État, redevenu ministère par la suite, des attributions encore réservées à d'autres ministères. Le centre national de la cinématographie (CNC), passé sous l'autorité du ministère des Affaires culturelles en 1959 après avoir été sous l'autorité du ministère de l'Industrie et du Commerce, reste une institution stratégique. Le mandat de Michel Guy a également permis le

79 Cette recherche de projets innovants est particulièrement marquée sous le mandat de Georges Pompidou qui s'attache à la modernité artistique. Le Centre Pompidou en sera le symbole.

80 Les années 70 ont également été une période de réflexion à gauche (notamment au Parti socialiste) sur le rôle que tiennent et que devraient tenir les municipalités. Il y a en effet eu, surtout dans les années 60, une certaine incompréhension entre le ministère et les collectivités territoriales (Poirrier, 2005).

doublément des avances sur recettes dans le cinéma, créées en 1960, encourageant davantage la création cinématographique (Dardy-Cretin, 2007).

En avril 1978, le ministère est renommé « ministère de la Culture et de la Communication » et ceci n'est pas sans lien avec les industries culturelles. L'audiovisuel prend une place grandissante et soulève des défis de politique intérieure comme extérieure. L'action culturelle extérieure de la France n'est plus le monopole du ministère des Affaires étrangères. Le ministère de la Culture a désormais un rôle à jouer de manière affirmée. Réflexion d'ordre économique d'une part, le renforcement de ces industries constitue également un fort outil de diplomatie culturelle⁸¹. Et cette tendance ira en s'accroissant au cours de la décennie 1980.

Les industries culturelles ont la qualité de constituer l'objet économique idéal. Leur production et leur consommation sont facilement analysables avec les principes d'économie standard, contrairement à d'autres formes de productions culturelles. Le but premier des productions de ces industries est la vente de leurs marchandises ; des marchandises dont le propre est d'être reproductible à l'identique. Si l'historique action volontariste du ministère a permis à la culture de maintenir une relative autonomie vis-à-vis des lois du marché en activant un important réseau d'institutions sur les territoires (Poirrier, 2006), lesdites lois du marché se sont réaffirmées avec la mise en puissance des industries culturelles. Comme on le verra, ceci ne sera pas sans répercussion sur l'ensemble de la sphère culturelle et dans la sphère musicale plus spécifiquement.

Les industries culturelles ont également l'avantage, contrairement à d'autres productions culturelles, de constituer une assurance de gain plus forte. Dans un contexte où la question de la rentabilité des activités culturelles se fait pressante, l'État préfère miser sur des paris sûrs.

Toutefois, au courant des années 1980, la montée en puissance des industries culturelles, notamment les loisirs et l'information, sera pointée du doigt comme ayant un rôle dans « l'indifférenciation » culturelle et l'affaiblissement de l'exigence publique en la matière (Martigny, Martin, Wallon, 2021).

Si la place grandissante prise par les industries culturelles constitue un indicateur de la pression à rendre la culture rentable, cette injonction se traduit également dans le rapport des

81 La diplomatie culturelle désigne une utilisation de l'outil culturel à des fins de dialogue et d'influence à l'international. Il peut s'agir d'une promotion de la culture nationale auprès de pays étrangers à travers les arts, les valeurs ou le langage. Il peut également s'agir d'une manière de créer des ponts avec d'autres pays, tout en participant à donner une belle image du pays. Les instituts tels que l'Institut français ou les Instituts Goethe sont des exemples d'outils de diplomatie culturelle.

collectivités territoriales aux acteurs culturels. La politique culturelle n'est pas une priorité gouvernementale (Poirrier, 2006) et en la matière, l'État se concentre sur le patrimoine. Les collectivités territoriales prennent donc le relai, avec les moyens dont elles disposent. Parallèlement, l'éducation populaire est devenue une forme d'institution gestionnaire d'animation socio-culturelle (Saez, 2008), ce qui a profondément transformé leur dynamique initiale.

La culture a longtemps affirmé des valeurs contraires aux valeurs du monde économique marchand. Le discours selon lequel l'économie s'était immiscée dans l'art a largement précédé les années 1970. Dans les années 30 déjà, des interrogations se faisaient entendre sur le rôle de l'art au sein d'une société transformée par le capitalisme, sur les changements initiés par la création des marchés de l'art et sur la crainte que ces changements nous aient amené à une perversion de l'art et à une crise d'ordre moral (Froissart, 2016). A l'époque déjà, certains artistes font entendre leurs inquiétudes, à l'image de Jean Lurçat en 1936 qui questionne le rapport de l'art à l'utilité. L'art serait devenu d'emblée un outil, étant donné qu'aucun homme ne s'adonne à des activités improductives (ibid.), quand bien même ces activités seraient du ressort artistique. La considération de l'art en tant qu'outil, et les questionnements qui en découlent ne sont donc pas nouveaux.

Si l'utilisation de l'outil artistique pouvait auparavant rester floue, la situation s'est éclaircie au cours des années 70. La conception philosophique de l'art, maintenue précédemment par André Malraux se trouve à ce moment-là recouverte du voile économique. Les politiques culturelles représentent une somme dont le ministère doit s'acquitter. Or on voit poindre au loin les logiques du *new public management* à venir, et les injonctions à l'efficacité des services publics qui l'accompagnent.

Le mandat de Valéry Giscard d'Estaing se trouve marqué par les chocs pétroliers des années 70, marquant un coup de frein à l'aménagement culturel du territoire du fait du caractère planifié et coûteux de cette politique. On reprendra le pli de cette planification avec l'arrivée d'un président socialiste en 1981. Le manque de volonté politique en matière culturelle se fait sentir et suscite des critiques (par exemple, celle d'Augustin Girard en 1978 ou de Pierre Emmanuel en 1980). En 1980, le budget du ministère de la Culture et de la Communication représente 0.5 % du budget de l'État (Lombard, 2024).

II. La décennie Jack Lang : poursuite d'une nouvelle démocratisation culturelle

Avec l'arrivée de François Mitterrand à l'Élysée et de Jack Lang au ministère de la Culture, la politique culturelle française prend un tournant singulier. On assiste à la refonte des missions du ministère, donnant de nouvelles orientations officielles à la culture en France. Parallèlement l'État accroît le budget du ministère de la Culture, en faisant bénéficier les diverses institutions et acteurs culturels (Poirrier, 2005).

1. L'élargissement des audiences de la pratique culturelle

La décennie Lang constitue une période de modification du rapport des publics à la culture. Les politiques du ministère de la culture poursuivent une logique d'élargissement du domaine culturel, en institutionnalisant des domaines jusqu'alors classés communément dans les « sous-cultures », à l'instar des musiques actuelles. La démocratisation culturelle passe désormais par un encouragement à la pratique et à la consommation culturelle, y compris de productions sortant du cadre de la culture savante.

1.1. L'activation du rapport à la culture

Avec l'arrivée de François Mitterrand à la présidence de la République et de Jack Lang aux manettes du ministère de la Culture, les années 80 se lancent dans un mouvement massif de démocratisation culturelle, avec un mouvement bien différent de celui d'André Malraux. Outre l'accessibilité aux « œuvres capitales de l'humanité », Jack Lang entend favoriser la participation de chacun à la pratique culturelle. D'une logique passive de réception, on passe à une logique active d'implication dans des projets artistiques.

« Le ministère chargé de la Culture a pour mission : de permettre à tous les français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit et leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde. »

Décret n° du 10 mai 1982, au journal officiel de la république française du 11 mai 1982

L'organisation du ministère de la Culture s'officialise en 1982 avec un nouveau décret visant à marquer les grandes orientations de la décennie à venir : offrir à chaque français la possibilité d'inventer, de créer, d'exprimer leur art et leurs talents ; offrir la possibilité de recevoir une formation artistique ; préserver les patrimoines ; faire dialoguer les cultures ; et élargir les audiences des œuvres, quelles qu'elles soient. Si la préservation des patrimoines et l'élargissement des audiences entrent en phase avec les politiques amorcées dès le mandat d'André Malraux, puis ceux de ces successeurs, les autres composantes de la politique de Jack Lang prennent une direction différente. L'on n'est plus seulement face à un rapport passif à l'art et à la culture. On offre désormais la possibilité d'entrer dans un rapport actif, avec une valorisation des pratiques culturelles, tant amateurs que professionnelles. Les années 1980 et 1990 connaissent un bond considérable des pratiques amateurs avec un doublement des taux de participation de la population de plus de 15 ans (Donnat, 2011). De manière concomitante, le nombre de professionnels du secteur culturel croît fortement à partir de la fin des années 1980 (INSEE, 2017).

La pratique culturelle amateur a pu être aux prémices de l'institutionnalisation de certains pans de la culture et de la professionnalisation qui s'en est suivie, comme le démontre le cas des musiques actuelles. L'apparition et la diffusion en France des musiques amplifiées, à la fin des années 70, ont été permises par des pratiques amateurs. A cette période, les musiques actuelles ne sont que partiellement reconnues par les institutions gouvernementales. S'ensuit l'émergence d'une dynamique militante et associative à la recherche de cette reconnaissance (Jumel, 2003). Les décennies suivantes ont connu une professionnalisation accrue des acteurs des musiques actuelles, désormais reconnus par l'État comme composante pleine et entière du spectre culturel et soutenus à cet égard : Fête de la musique, programme Zénith, soutien aux salles et festivals, création des cafés-musique puis des scènes de musiques actuelles (SMAC), loi de 1985 sur les droits voisins, fonds de soutien aux variétés, baisse de la TVA sur le disque (Inspection générale de l'administration des affaires culturelles, 2006).

Plusieurs canaux sont utilisés pour permettre une accessibilité étendue à la culture : rendre la culture à la fois accessible en termes physiques et en termes intellectuels. Il s'agissait en partie de poursuivre le travail de multiplication de lieux dédiés à la culture, entamé précédemment, avec la construction ou l'adaptation d'infrastructures culturelles, et en renforçant la logique de médiation culturelle laissée de côté par les politiques d'André Malraux. Il s'agissait également de s'assurer que chacun puisse se sentir concerné et légitime à s'appropriier la culture. Ceci passe par l'abandon partiel de l'idée d'une seule culture élitiste et

légitime à être définie comme telle, qui plus est défendue de cette manière par l'État. Si les « œuvres capitales de l'humanité » restent part pleine et entière du patrimoine culturel, Jack Lang s'est lancé dans un élargissement, d'une manière retentissante, de la définition institutionnelle de la culture. Ici, la démocratisation des années 80 s'est scindée en deux volets : la démocratisation de la culture « savante », entendue comme culture institutionnellement légitime, et celle des « sous-cultures » jusqu'ici ignorées. Les politiques qui s'en suivent amènent des questionnements : Quel sens donne-t-on à la culture ? Qui définit ce que sont les arts et la culture ? Et quel rôle l'État doit-il avoir en matière culturelle ?

1.2. L'institutionnalisation des sous-cultures

La politique culturelle des années 80 a permis une reconnaissance accrue du pluralisme culturel et un amoindrissement de la hiérarchie existante entre une culture savante et des sous-cultures. Je prends le terme de « sous-cultures » pour désigner ce que l'on peut trouver sous les dénominations suivantes : contre-cultures, cultures urbaines, arts dérivés et nouveaux-arts. Tous entrent désormais dans le sillon institutionnel de la culture. Rock, mode, *design*, bandes dessinées, arts de la rue et une grande partie des cultures populaires sont reconnus comme constituantes de la culture, et susceptibles d'être pleinement accompagnés par les politiques publiques. Cet accompagnement s'oriente à la fois en direction des professionnels, mais également des amateurs, que leur pratique des cultures soit active ou passive.

Avec l'arrivée de Jack Lang en 1981, on peut voir s'autonomiser le champ des musiques actuelles (Gautier, 2008). Philippe Teillet (2002) parle de deux justifications à cet intérêt : un objectif de cohésion sociale via des politiques municipales de la jeunesse et de la ville (Gautier, 2008 ; Teillet, 2002) et une stratégie économique nationale, notamment à travers une professionnalisation via l'action du ministère (ibid.). La reconnaissance et la légitimation de ces musiques commence, et cela se traduit notamment dans le budget du ministère qui leur est alloué : l'équivalent d'environ 75000 euros en 1981 ; 3.2 millions en 1986, 10.2 millions en 1998 et 15 millions en 2007 (Gautier, 2008). L'intervention historique de l'État et son organisation des institutions culturelles en font de fait un acteur dans la définition de la culture, autant que dans sa production (Dubois, 2012). L'acceptation d'une conception mouvante de la culture, dépendante du fait social⁸² mais également du fait étatique, ne s'est toutefois pas faite

82 Je retiens pour définition du fait social celle d'Émile Durkheim (1895) : « Est fait social toute manière de faire, fixée ou non, susceptible d'exercer sur l'individu une contrainte extérieure ; ou bien encore, qui est générale

sans heurt. La recherche de reconnaissance de la diversité et des particularismes culturels a tantôt été interprétée comme une avancée permettant une mise à mal d'une hiérarchie élitiste, et tantôt comme une baisse de l'exigence et l'oubli de ce qui constitue le réel talent. Certains interprètent davantage la situation comme une destruction progressive de la grandeur de l'objet culturel (Finkielkraut, Fumaroli, Schneider pour ce qui est des contestations les plus bruyantes). On assisterait, à partir des années 80, à une banalisation de ce qui mérite d'être transmis, de ce qui mérite d'entrer dans le patrimoine culturel de l'humanité. Notre relation à la culture a-t-elle désacralisé l'art ? Est-ce qu'une paire de bottes vaut Shakespeare, comme s'en est inquiété Alain Finkielkraut (1987) dans *la défaite de la pensée*⁸³ ? Est-ce que la démocratisation culturelle a effacé l'effort nécessaire à la compréhension et à l'appréciation d'une œuvre (Fumaroli, 1991) ? Ou était-ce au contraire une manière d'échapper à une hiérarchie, sans doute discutable, distinguant culture savante et sous-cultures, pour permettre un réel accès à l'art et à la création à une majorité de citoyens ?

Lors de son passage au ministère (1986-1988), François Léotard ambitionne de stopper le « tout culturel » en restreignant son périmètre d'action. Souhaitant réduire les coûts, il tente le développement d'une politique davantage appuyée sur les initiatives privées (à travers des incitations fiscales notamment) et un retour à la priorité du patrimoine et des grandes institutions d'excellence, à l'image de la Comédie Française (Martigny, Martin, Wallon, 2021). Dans les faits, cette ambition ne restera qu'une ambition, étant donné la présence de Jack Lang en arrière-plan, qui reviendra au ministère dès 1988.

Les débats au sujet d'une frontière floue, voire d'un manque volontaire de distinction entre art, culture, divertissement et loisir, et le rassemblement sous le terme générique de « culture » est toujours d'actualité. Ils continuent de poser la question des processus de valorisation et de légitimation des productions culturelles. Pourquoi certains arts étaient-ils considérés comme supérieurs ? Était-ce une question de talent ? Était-ce l'action des acteurs ? Était-ce la réception de ces productions par les publics ? Sans doute un mélange de tout cela.

dans l'étendue d'une société donnée tout en ayant une existence propre, indépendante de ses manifestations individuelles. ».

83 Ces attaques à l'encontre du tout-culturel restent une actualité récurrente, mêlé à un rejet des industries qui se sont largement imposées depuis les années 80. Je laisse au lecteur la possibilité de lire le pamphlet du chanteur Saez, publié à l'occasion de la potentielle sortie d'un nouvel album "Apocalypse". J'écirai simplement ici cette phrase, comparable en l'essence aux propos d'Alain Finkielkraut, justifiant le prix de 100 euros demandé pour le *pay per listen* de cet hypothétique album : "Qui a décrété que Mozart était au même prix que les bruits de Bonobos ? Nous ne sommes pas Mc Donald, nous sommes le 4 étoiles Michelin à la saveur du plat mijoté Grand-Mère." (Saez (artiste), 2023).

« Il y a des problématiques culturelles qui sont propres à la France et qui sont hélas très marquées. Et qui sont souvent un état d'incompréhension de ce qu'est l'expérience artistique. On pense en savoir quelque chose mais souvent c'est pas tant le domaine culturel, c'est plutôt le domaine du divertissement et du loisir. Je crois que dans une société de masse on recherche davantage le divertissement que la culture... C'est Hannah Arendt qui disait ça. Et elle avait raison de le dire. En tout cas il y a souvent une confusion, souvent chez les représentants. C'est-à-dire chez les politiques. Un état d'indécidabilité. On appelle "culture" ce qui finalement est de l'ordre du divertissement. On aperçoit au-delà du divertissement quelque chose d'inconnu et on sait que ça ça s'appelle l'art. »

Géraud Didier, directeur du Manège, entretien du 07/12/2023

L'éclectisme culturel a-t-il transformé le divertissement en culture ? Ce questionnement n'est pas étranger à la transition de la démocratisation culturelle vers la démocratie culturelle. L'accès à la culture légitime n'est plus l'objectif prioritaire et laisse place à la reconnaissance d'une culture multidéterminée par une participation active de chacun (Lafortune, 2013). Ceci a participé à la formation d'un éclectisme culturel qui s'est traduit par la redéfinition de ce qui constitue la culture. De cette manière, le divertissement est de plus en plus reconnu comme une forme et une expression légitime de culture.

La démocratisation culturelle amorcée au ministère depuis le mandat d'André Malraux s'est progressivement trouvée remplacée par une forme de démocratie culturelle, notamment avec l'ouverture de la définition de la culture et du champ d'action de la culture. On a rétabli un lien entre l'éducation et la culture (notamment grâce au développement culturel lancé dans les années 70), on retrouve une forme de médiation culturelle, et la frontière entre consommation culturelle et production culturelle s'affine. Les événements de mai 68 ont amené le ministère à transformer peu à peu la culture pour tous en culture par tous, et à remettre en cause la notion de démocratisation culturelle (Besnard, 2024) qui reste attachée à l'idée d'une culture légitime qu'il faut faire ruisseler. La politisation du fait culturel (Arnaud, 2012 ; Besnard, 2024) transforme les dynamiques de démocratisation en dynamiques de démocratie culturelle : délégitimation populaire d'une culture d'État, volonté des collectivités territoriales de structurer des politiques culturelles locales, et stimulation des non-publics (déclaration de Villeurbanne, 1968) par d'autres moyens que la seule confrontation à l'œuvre.

Le mandat de Jack Lang marque une rupture avec la hiérarchisation culturelle précédente. La reconnaissance institutionnelle des cultures alternatives et l'affirmation de l'usage social multiple des productions culturelles affinent le cheminement vers la démocratie

culturelle au cours des années 80. Cette délégitimation de la hiérarchie culturelle constituera également un pas vers le développement des industries culturelles en France et en Europe, celles-ci étant généralement associées à un objectif de divertissement. En gagnant en légitimité, le divertissement dépasse sa fonction de loisir pour devenir une forme de création et de production culturelle à part entière. Ceci va renforcer les productions culturelles du spectacle vivant s'alliant à la fête, à l'instar des festivals, qui entrent dans la catégorie des pratiques culturelles légitimes. Cette vision de la culture deviendra d'autant plus prégnante avec l'émergence des débats autour des droits culturels⁸⁴ dans les années 1990 et 2000.

La démocratie culturelle a permis de marquer le caractère social et le rôle dans les constructions, communes et individuelles, des productions culturelles. En ayant pour objectif d'intégrer plutôt que d'assimiler (Zask, 2016), la démocratie culturelle a permis aux acteurs, à chaque niveau, de se réapproprier leurs rapports aux arts. Ceux-ci jouant un rôle social fondamental étant donné la place que tient la culture dans les stratégies distinctives des groupes sociaux (Dubois, 2012).

2. La transformation des formats de diffusion

Le renforcement de l'accessibilité culturelle a également pris la forme d'une transformation des modes de diffusion et des formats. D'une part, la décentralisation amorcée précédemment s'intensifie durant la décennie 1980, continuant de diffuser la culture sur l'ensemble du territoire français. D'autre part, la recherche d'un accès facilité à un plus grand nombre de citoyens a amené le ministère à encourager des grands formats. Ainsi, la culture s'est en partie événementialisée dans le courant des années 1980, faisant de la fête un actif culturel.

2.1. L'appui sur la territorialisation des politiques culturelles

La diversification des esthétiques et des publics recherchée à travers la politique culturelle se fait en usant des outils de décentralisation culturelle. Augmentation des moyens alloués aux Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), conventions de développement culturel, contrats de pays, plans d'aménagement, mise en place de la direction du développement culturel (DDC) : le ministère de la culture œuvre de différentes

⁸⁴ Voir l'ouvrage collectif *Droits culturels : Les comprendre, les mettre en œuvre* (2022) ; Bord (2018) ; Saez (2017) ; Salazar-Martin (2017) ; Teillet (2021, 2024).

contractualisations, avec les collectivités territoriales comme avec les autres ministères, pour mettre sur les rails son processus de décentralisation.

La création des DRAC a été une arme particulièrement précieuse pour le ministère de la culture dans son processus de territorialisation. Celles-ci négocient et contractualisent avec les pouvoirs locaux et jouent donc un rôle important dans les processus de développement culturel des territoires. En maintenant une présence rapprochée du ministère de la culture dans les territoires, les DRAC assurent également un rôle de représentation auprès des acteurs culturels, et une forme d'assurance que les actions se déconcentrent de la capitale. Les acteurs du monde culturel ont en effet en tête de fortes actions, historiques, concentrées en région parisienne. Les grands travaux, par exemple, continuent d'être fortement restreints à Paris, bien que le ministère en entreprenne tout de même hors de la capitale : Centre national de la photo à Arles, Centre national de la bande-dessinée à Angoulême ou encore Centre national des Arts contemporains à Grenoble (Martigny, Martin, Wallon, 2021). À côté de cette planification circonscrite à quelques grandes villes, les petites villes et milieux ruraux bénéficient des contrats de pays.

Le rapport entre l'État et les collectivités territoriales se traduit par une logique de contractualisation (contrats de pays, contrats de plan, partenariat avec les FRAC). On s'éloigne encore davantage de la déconcentration des Maisons de la culture, et l'implication des collectivités territoriales prend une autre forme.

Bien que l'aménagement culturel du territoire constitue un élément de cohésion sociale, il se veut également être un outil d'attraction (Rapport Latarjet, 1992). Cette attraction peut être interne au pays, mais elle se fait également à destination de l'international. Le rôle désormais conjoint du ministère de la culture et du ministère des affaires étrangères pousse Jack Lang à développer une stratégie à l'international : exportation de savoir-faire, alliances multiculturelles, lutte commune contre l'impérialisme culturel américain et ses dérivés (Martigny, Martin, Wallon, 2021).

« Notre destin est-il de devenir les vassaux de l'immense empire du profit ? [...] une véritable résistance culturelle [...] contre cet impérialisme financier et intellectuel »

Discours de Jack Lang, le 27 juillet 1982 à Mexico, à l'occasion de la conférence mondiale sur les politiques culturelles

Jack Lang poursuit un combat précédemment mené par Malraux, contre ce que ce dernier nommait les « usines à rêves ». L'opposition de Jack Lang aux produits standardisés des industries culturelles américaines est énoncée dès le début de son mandat.

2.2. L'événementialisation de la culture

Parallèlement à une culture rendue accessible au plus grand nombre par la transformation de sa définition, les politiques culturelles transforment ses formats de diffusion. L'un des fers de lance de cette transformation a été l'événementialisation de la culture. Celle-ci a eu pour effet une mise en avant du spectacle vivant en France. L'État ne concentrait plus ses efforts seulement sur les beaux-arts, l'art contemporain et l'architecture. Il mettait un coup de projecteur spectaculaire sur les arts vivants.

Jack Lang amorce dès le début de son mandat ce mouvement d'événementialisation de la culture. La manière de faire vivre la musique prend une dimension différente avec la création de la Fête de la Musique et sa première célébration le 21 juin 1982. Avec cette mise en pratique festive et à très large échelle, le gouvernement ne met plus exclusivement l'accent sur ce qu'on appellera de manière simpliste une « culture savante », légitimée d'ailleurs par le caractère professionnel de sa production. On met en place un espace socio-temporel incitant les musiciens amateurs à sortir dans les rues pour se produire. C'est également un pas vers l'élargissement de la définition de ce qui constitue la culture, et notamment l'adoption des cultures sous-représentées. On offre un espace légitime à chacune des représentations artistiques, sans contrôle de ce qui serait une « bonne culture ».

La fête est-elle devenue culturelle ? La « politique de strass et de paillettes » (Jacques Toubon, 1993) de Jack Lang a fait de la fête un actif culturel à part entière. Cérémonies, célébrations, rituels, manifestations : le ministère de la culture a choisi de mobiliser la fête comme prétexte à la mise à l'honneur de l'art, à l'instar de la création de la Fête de la musique en 1982, mêlant l'art des professionnels aux pratiques culturelles de monsieur tout-le-monde, devenue aujourd'hui une institution et un rituel chaque 21 juin. Les rencontres et l'échange généré par la fête encouragent l'augmentation des événements culturels en France. La fête prend également la forme d'un prétexte politique peu dissimulé : antiracisme, sensibilisation, pédagogie, fraternité, tolérance sont autant de messages, d'images et de symboles véhiculés par

l'organisation⁸⁵ ou le soutien de manifestations d'ampleur par le ministère de la culture. Dans cette événementialisation du paysage culturel français, les festivals prennent une place de choix. Si le ministère reste à cette époque discret en ce qui concerne son soutien aux festivals, celui-ci s'élève tout de même à plus de 115 millions de francs de subventions entre 1982 et 1986⁸⁶ pour les festivals de musique (Waresquiel et al., 2001). Dans cette événementialisation de la culture, le format « festival » gagne en légitimité⁸⁷.

3. Le développement du rapport entre économie et culture

Entre démocratisation, démocratie, décentralisation, événementialisation et diversification, les années 80 ont été le théâtre d'une forte affirmation, dans l'espace culturel et économique, des industries culturelles. Le contexte politique a forcé le dialogue entre économie et culture. L'exemple le plus marquant reste la politique du prix unique du livre de 1981. On fait pleinement entrer l'objet artistique dans les préoccupations économiques. L'art n'est plus une affaire d'inspiration et de création, il est devenu un objet ouvert à la marchandisation. La culture est communément perçue comme un secteur créateur d'emploi. L'augmentation des créations d'emploi dans le secteur culturel, les différentes légiférations autour d'objets culturels et artistiques, les politiques de quotas mises en place, font partie des raisons qui ont poussé les économistes à s'intéresser à l'objet culturel, et ont poussé le champ culturel à se doter d'analyses et d'expertises économiques.

85 Véhiculer des valeurs reste aujourd'hui un axe important de l'organisation de nombreux festivals, comme en témoignent les extraits d'entretiens suivants : « *L'objectif, c'est que par la fête, par l'émotion, il y ait des prises de conscience et que ça contribue à modifier aussi le comportement des gens par rapport à notre société, donner la part belle à des artistes en découverte, aller vers plus de respect de l'environnement, aller vers plus de respect des minorités, aller vers plus d'inclusivité.* » (Jean-Yves Laffineur, directeur du festival Esperanzah, entretien du 09/04/2024).

« *Quand on va dans un festival comme Les Nuits Secrètes, il y a une programmation, certes, mais à côté, il va y avoir des propositions complémentaires. Je pense, et qui sont pour moi assez vertueuses, de l'ordre de la transition écologique, de « est-ce qu'on fait une programmation où il n'y a que des mecs ou il y a aussi un petit peu de meufs ? ».* Parce que ça, c'est une grande question, la parité et la place de la femme sur la scène des musiques actuelles. Est-ce qu'on va vous mettre, je ne sais pas, un cochon grillé à la broche et tout le monde y va sur la bidoche ou bien alors on essaye de trouver aussi un ordre un petit peu alternatif pour qu'à un moment vous posiez la question, vous aussi, public, de ce que vous mettez dans votre gosier ? Donc je pense que ça sert à ça aussi, à interroger les publics sur leurs comportements au quotidien dans un événement ou dans un rendez-vous très spécial. » (Acteur culturel présent en Sambre-Avesnois, entretien anonyme du 25/01/2024).

86 Les subventions s'élevaient à 90 millions de francs entre 1977 et 1981.

87 Jack Lang n'était d'ailleurs pas ignorant de la portée possible de ce format, ayant créé en 1963 le Festival de théâtre étudiant de Nancy.

Une logique de profit s'est progressivement installée dans les différentes sphères culturelles, parfois provoquée, volontairement ou non, par les politiques du ministère. Un exemple marquant a été celui des radios qui, à la fin du monopole d'État, ont pris la forme d'objets commerciaux, plutôt que d'objets citoyens.

Il n'est donc pas étonnant de voir se développer l'économie de la culture au cours des années 80, avec une appropriation de travaux internationaux fondateurs portés par W. Baumol et W. Bowen (1966, 1984), G. Becker, JG. Stigler (1977) et A. Peacock (1983) qui ouvrent la voie à la reconnaissance institutionnelle de ce champ de recherche. Cette construction découle d'un double intérêt, à la fois des économistes et du secteur culturel. Les économistes étaient à ce moment-là confrontés à la capacité du secteur culturel à générer du revenu et de l'emploi, l'essor des industries culturelles, à la croissance des soutiens publics, à l'intégration d'une économie tertiaire, au développement de nouveaux champs de recherches (touchant notamment aux activités non marchandes, aux organisations et à l'information), et au besoin d'évaluation des décisions en matière culturelle (Benghozi, Sagot-Duvauroux, 1994 ; Benhamou, 2017). Le secteur culturel était à la recherche d'une forme d'expertise et d'aide à la décision (Benghozi, Sagot-Duvauroux, 1994), ce qui explique également la reconnaissance institutionnelle de l'économie de la culture.

La formation de ce champ de recherche n'est pas un facteur neutre de la manière dont sont abordées les questions d'évaluation dans le secteur culturel. Le besoin d'évaluation des décisions culturelles est un point de repère essentiel dans la construction de l'économie de la culture comme champ de recherche à part entière. En effet, il s'agissait de justifier les dépenses publiques vers le secteur culturel à travers des implications économiques tels que l'emploi, les externalités ou les flux de revenus. L'intérêt des collectivités locales pour les problématiques culturelles ont notamment mené à la création de cabinets de consultants et de structures d'aides (ibid.), répondant à une demande d'expertise.

Dans cette logique, de nombreuses recherches menées sur des questions culturelles étaient à ce moment-là commanditées par des organismes extérieurs au monde universitaire, à l'image de la célèbre étude de Baumol et Bowen (1966) commandée à l'époque par la fondation Ford qui souhaitait comprendre les causes du déficit des théâtres de Broadway. Ce type d'étude entend d'une part comprendre le fonctionnement des marchés, les effets des politiques de subventions et les structures de consommation qui les entourent. Mais d'autre part, en dehors de la compréhension, elles cherchent à justifier, légitimer et guider ces politiques.

Cette nécessité de justifier et de légitimer les politiques publiques est davantage orientée vers le spectacle vivant. En plus d'être très subventionné, celui-ci a la particularité de recouvrir une production intangible, contrairement aux beaux-arts, aux biens patrimoniaux et aux industries culturelles.

« Si la culture est, de façon récurrente, présentée comme une exception au regard de la science économique (...), le spectacle vivant peut à bon endroit faire figure d'exception à l'intérieur de l'exception. »

Barbérís, Poirson, 2016, p.9

Les biens patrimoniaux et les beaux-arts sont des biens uniques, qui jouissent d'une légitimité presque automatique. A l'opposé, les industries culturelles profitent d'une légitimation économique. Elles ont pour objectif la reproductibilité, et leur valeur et légitimité se fondent sur un caractère marchand. Le spectacle vivant, c'est ce troisième groupe d'objets culturels, qui va tout particulièrement m'intéresser dans ce travail de thèse. Ici, contrairement aux deux autres groupes, l'ensemble des productions sont intangibles et co-construites par les producteurs et les consommateurs, ce qui rend le résultat incertain : deux caractéristiques qui motivent particulièrement l'injonction à justifier leur existence et le maintien des ressources allouées.

III. L'atteinte d'une culture utilitaire au service du développement économique

Après 10 années à la tête du ministère de la Culture, et dans le nouveau contexte de cohabitation, Jack Lang quitte la rue de Valois en 1993, laissant place à Jacques Toubon (1993-1995)⁸⁸. On assiste, au cours des années 90, à une accentuation du caractère « utile » de la culture. Devenue un outil assumé au service de l'économie, la culture se soumet de manière de plus en plus explicite à la « performance » (Jany-Catrice, 2012, 2013) de ses productions. Les logiques ministérielles se fondent dans une conception industrialo-marchande de la valeur

88 Depuis le départ de Jack Lang, le ministère de la Culture a vu se succéder 16 ministres. Durant la présidence de Jacques Chirac à l'Elysée, les rênes ont été confiées à Philippe Douste-Blazy (1995-1997), Catherine Trautmann (1997-2000), Catherine Tasca (2000-2002), Jean-Jacques Aillagon (2002-2004) et Renaud Donnedieu de Vabres (2004-2007). Par la suite, Christine Albanel (2007-2009) et Frédéric Mitterrand (2009-2012) ont été à la barre du ministère sous la présidence de Nicolas Sarkozy, avant de laisser la place à Aurélie Filippetti (2012-2014), Fleur Pellerin (2014-2016) et Audrey Azoulay (2016-2017) durant le mandat de François Hollande. Depuis l'élection d'Emmanuel Macron en 2017, Françoise Nyssen (2017-2018), Franck Riester (2018-2020), Roselyne Bachelot-Narquin (2020-2022), Rima Abdul Malak (2022-2024) et Rachida Dati, actuellement en poste, ont successivement assumé cette responsabilité.

culturelle. C'est également à partir des années 90 que de nombreux festivals se créent dans l'hexagone⁸⁹. Ces créations s'accroîtront au cours des années 2000 et 2010 (Millery et al., 2023).

1. La culture face aux défis des années 90

La décennie 90 a été le théâtre de plusieurs problématiques marquantes pour le secteur musical. Dominé par les *majors* (Universal, Sony, Warner, EMI, BGM), le secteur connaît une première phase de concentration, qui viendra s'intensifier avec le pouvoir grandissant de grands groupes industriels et le développement de stratégies d'acquisition. En fin de décennie, les débuts de la crise du disque et l'évolution des habitudes de consommation musicale liées au numérique vont progressivement pousser les artistes à faire reposer leurs principaux revenus sur les représentations scéniques. La filière phonographique et le spectacle vivant vont se rapprocher (Guibert, Sagot-Duvaurox, 2013) pour donner lieu à de nouvelles stratégies de concentration. Ceci prend place dans un contexte d'inquiétude relative à la marchandisation des productions culturelles, qui donnera lieu à des discussions animées sur le sujet de l'exception culturelle, et d'inquiétude vis-à-vis du coût public de cette culture.

1.1. La défense de l'exception culturelle face à une marchandisation accrue des productions culturelles

La culture s'est petit à petit ancrée dans une logique utilitaire (Greffé, 2010 ; Farchy, Sagot-Duvaurox, 1994). Les combats passés et actuels pour défendre l'exception culturelle montrent le refus d'une partie des acteurs à considérer les biens et services culturels comme réductibles aux mécanismes du marché. Poussée par la France, l'Union européenne instaure en

89 Le sujet de la multiplication des festivals a été abordé lors de l'entretien avec Maeva Justice, ancienne chargée RSO de l'association Les Nuits Secrètes : « *En France, chaque territoire a son festival. D'ailleurs on ne sait pas quantifier combien il y a de festivals. Il y en a qui disent qu'il y en aurait 3500 en France, enfin c'est très compliqué. Il y a ceux qui se le revendiquent pas, ceux qui ne veulent pas forcément être identifiés, ceux qui vivent une année et qui doivent s'arrêter. (...) C'est les politiques culturelles des années 80 avec Jack Lang et sa fête de la musique, fête des musées, ce truc d'événementialiser toute la culture. Au lieu de faire en sorte qu'il y ait une saison complète, on met des temps forts. Parce que le temps fort ça redonne de la vitalité, ça met en lumière. Et ce truc d'événementialisation, ça mène au fait que maintenant chaque région, de la même façon que chaque commune à une époque voulait sa piscine ou sa médiathèque, veut son festival. En France, du coup, il y a un maillage de festivals énorme. Et c'est pour ça qu'il y a de la concurrence. Mais ça fait que les publics se déplacent moins. Ils ont un festival à leur porte. Mais le fait de démultiplier les festivals, ça fait qu'effectivement il y a beaucoup de festivals, mais le nombre d'artistes n'augmente pas forcément.* » (entretien du 02/11/2023).

1993 un statut particulier ayant pour objectif de protéger les productions culturelles d'une logique de marché, prenant la forme de réglementations et de législations. On entend donc parler de l'« exception culturelle » voire de l'« exception culturelle à la française ». Elle désigne les caractéristiques spécifiques du secteur culturel français et renvoie à l'idée d'une culture n'étant pas un bien marchand comme un autre. Ceci justifie en partie le soutien apporté par l'État et les collectivités au secteur culturel, ainsi que les réglementations qui l'entourent. Les spécificités des politiques culturelles françaises sont menacées par le contexte de concurrence internationale (Bonet, Négrier, 2008). Cette exception culturelle est source de critiques, autant sur sa philosophie propre que sur le coût qu'elle représente. Si l'on peut noter un attrait relatif à la portée économique du champ culturel, l'exception culturelle a longtemps tenu la culture éloignée de l'économie dans sa version industrielle (Négrier, 2019)⁹⁰. En effet, c'est aussi parce qu'elle était considérée comme improductive que la culture, et d'autant plus le spectacle vivant, était tenue à l'écart d'une analyse en termes d'économie de marché⁹¹.

Mais la marchandisation, et l'industrialisation de plus en plus importante des productions culturelles pousse l'exception culturelle dans ses retranchements. Elle se heurte à plusieurs défis, notamment liés aux contraintes budgétaires dont elle est tributaire : la dispersion des moyens budgétaires, la simplification du système de guichets (réduire le nombre d'interlocuteurs et simplifier le circuit administratif), la limitation de cette exception à la culture, la concurrence internationale, un ciblage plus précis de la stratégie en matière de contenus et de cible géographique, le risque d'une érosion linguistique, la barrière des droits (Esclatine, 2013). L'économie sous son prisme industrialo-marchand est dominante dans l'imaginaire collectif, éducatif et entrepreneurial, et a assis sa domination dans le champ culturel. Ceci a provoqué deux réactions : une complète acceptation d'une partie des acteurs d'une dénaturation de l'objet culturel devenant un actif marchand ordinaire (Benghozi, Sagot-Duvaurox, 1994) ; un rejet catégorique d'autres acteurs (Cras, 2022), entraînant une lutte pour la perméabilité du secteur culturel à la domination marchande.

⁹⁰ Voir également Baumol et Bowen (1966).

⁹¹ Ceci n'a pas empêché l'inscription de la dimension économique des activités artistiques dans l'histoire de l'art (Greffé, 2010).

« Il met en œuvre, conjointement avec les autres ministres intéressés, les actions menées par l'État en vue d'assurer le rayonnement de la culture française et de favoriser les échanges avec les autres cultures du monde. Il veille au développement des industries culturelles. Il contribue à l'action culturelle extérieure de la France »

Décret n°97-713 du 11 juin 1997 relatif aux attributions du ministère de la culture et de la communication, au journal officiel de la république française du 12 juin 1997

Si le ministère de la Culture défend le principe de l'exception culturelle, certaines politiques à destination des industries culturelles ont amené son affaiblissement. La relation du ministère de la Culture aux industries culturelles s'est longtemps traduite par un soutien politique et financier aux industries culturelles françaises, et un rejet affiché des industries culturelles « à l'américaine ». André Malraux dénonçait les dérives des « machines à rêves ». Il utilisait dès lors, une image industrielle, celle de la « machine » pour décrire ce phénomène qui se mettait en place doucement, s'opposant peu à peu à une culture défendue par le ministère en ce temps. Les discours anti-américanistes ont pris le relais dans les décennies suivantes. Produits standardisés, multinationales et culture de masse à l'américaine restent dans le viseur du ministère de la culture avec une position très symbolique qui se heurte au paradoxe du développement des industries culturelles en France avec le soutien ministériel.

Avec le développement des industries culturelles en France et l'attention de plus en plus soutenue du gouvernement à leur égard, on constate la crainte d'une possible « américanisation » de la culture française. L'exception culturelle est alors défendue au niveau européen, avec un refus de la marchandisation systématique et irréfléchie des productions culturelles. Si les productions culturelles peuvent recouvrir une dimension économique, elles ne doivent pas, pour les défenseurs de l'exception culturelle, être traitées comme des marchandises ordinaires.

1.2. La nécessaire multiplication des sources de financement par les structures culturelles

La non-considération des productions culturelles en tant que marchandises ordinaires et les législations et réglementations conjointes entraînent un coût financier pour la puissance publique. L'État entend amoindrir ce coût en restreignant davantage les budgets. Ce ralentissement des financements de l'État s'accompagne d'une accentuation de la responsabilité des collectivités territoriales en matière culturelle et d'évolutions législatives autour du mécénat.

Au cours de la vague de décentralisation des années 80, les collectivités territoriales ont acquis davantage de compétences culturelles⁹² et pris la charge de certains équipements culturels (bibliothèques, théâtres). Dans les années 90 puis 2000, et suite à l'importance prise par la démocratie culturelle, les collectivités territoriales prennent en charge de plus en plus de productions culturelles, notamment à travers le financement de festivals, qui se multiplient lors de ces décennies. Les collectivités territoriales vont encourager la professionnalisation et le maintien de la diversité musicale en investissant dans les SMAC, et dans les festivals sur leur territoire.

« C'est-à-dire que les mairies ont toutes un besoin d'attractivité de leur territoire, ont toutes un besoin fort de tourisme, donc ça les fait forcément un peu rêver d'avoir un événement. »

Pierre Hivert, directeur du festival Décibulles, entretien du 03/04/2024

« Il y a tout un aspect social, les populations ont besoin de s'amuser, d'aller faire la fête, ça fait travailler l'acteur économique, ça fait travailler les hôtels autour, ça fait travailler tout ça, voilà. Donc chaque ville veut maintenant son festival qui marche bien avec la tête d'affiche etc. »

Responsable société d'auteurs, entretien anonyme du 14/05/2024

Les acteurs de diffusion, et plus particulièrement les festivals, deviennent des outils au service de l'attractivité territoriale. A partir de cette période, de nombreuses communes deviennent désireuses d'avoir leur propre festival, garant d'une animation estivale, d'emplois saisonniers, de tourisme et d'une image positive et dynamique. Les collectivités territoriales vont accompagner ces investissements de stratégies de marketing territorial.

Ces tendances sont renforcées par la volonté de l'État de partager davantage les contraintes budgétaires liées à la culture après une période de croissance budgétaire au cours des années 80. C'est d'ailleurs au cours des années 90 que sont largement mises en place des conventions de développement culturels permettant une contractualisation entre l'État et les collectivités qui décideront conjointement des priorités culturelles sur les territoires.

Dans sa logique de rationalisation des dépenses et de ralentissement des financements publics, l'État encourage de nouveaux modèles économiques à destination de la culture. Dans cette optique, il sera amené à faire évoluer la législation relative au mécénat pour inciter les

⁹² Lois Defferre, 1982, 1983. La loi NOTRe (2015) renforcera le rôle des régions en matière culturelle, notamment par l'affirmation des droits culturels qui pousseront les collectivités à agir en faveur de la participation citoyenne à la culture.

entreprises à investir davantage dans la culture et participer à un financement mixte. Quelques années après l'introduction des premières déductions fiscales (1987) pour le financement d'activités d'intérêt général, dans lesquelles les activités culturelles sont incluses, L'État augmente les plafonds des entreprises mécènes (loi de finance de 1990). Ainsi, les entreprises passent d'un plafonnement à 0.3 % de leur chiffre d'affaires en 1987 à 2.25 % en 1990. La loi Aillagon (2003) renforcera grandement ces avantages fiscaux en portant le plafond de déduction fiscale à 60 % du montant donné dans la limite de 0.5 % du chiffre d'affaires. La diversification des financements a constitué un changement de taille pour le développement du spectacle vivant et les musiques actuelles. Avec la création des SMAC en 1998 et la multiplication des festivals à partir des années 90, les acteurs de la diffusion musicale se voient obligés de diversifier leurs ressources. On constate fréquemment le schéma d'une combinaison entre recettes propres tirées de leur activité de diffusion, subventions publiques et financements privés prenant régulièrement la forme du mécénat.

2. L'accélération de l'industrialisation culturelle

Les industries culturelles ont pris de plus en plus de place au fil des années. Les années 1990 et 2000 ont vu un bond spectaculaire de la place des grands groupes dans le développement de l'industrie musicale. En France et dans l'univers des musiques actuelles, on connaît un moment marquant en 2007, lorsque Live Nation acquiert son premier festival français : le Main Square Festival, à Arras. Ceci marque le point de départ de l'arrivée et du développement de groupes industriels de grande ampleur sur le territoire français, ce qui aura d'importantes implications sur le secteur festivalier.

2.1. L'arrivée des grands groupes et l'intensification des phénomènes de concentration

L'industrialisation progressive du secteur festivalier s'explique en partie par les phénomènes de concentration que connaît le champ des musiques actuelles. L'écosystème festivalier est partagé entre une multitude de structures de petites tailles, dont les formes juridiques sont diverses, et une poignée de grands groupes (parmi lesquels figurent Live Nation Entertainment et AEG Presents). L'installation de ces groupes dans le champ culturel français est particulièrement marquée par le rachat du Main Square Festival par Live Nation. Ils prennent aujourd'hui une place grandissante au sein du secteur grâce à des logiques de rachats et à une présence internationale multiniveaux. Ayant chacun des manières d'agir différentes,

autant dans le choix de leurs acquisitions que dans la gestion de leurs entreprises, on observe dans les faits une plus ou moins grande marge de manœuvre de la part des sociétés au sein des groupes. Leur place dépasse la seule organisation de festivals, puisqu'ils possèdent également des contrats avec des artistes leur garantissant une main sur l'organisation de leurs carrières artistiques. De fait, ils vendent également des prestations artistiques à des festivals indépendants. Ceci crée une forme de dépendance vis-à-vis de ces groupes, selon les stratégies de programmation. Leur présence et le jeu de concentration (cf. Figure : Le poids de dix des plus importants opérateurs privés dans la chaîne de valeur des musiques actuelles en France, Barreira, 2025) qu'ils instaurent incitent les acteurs culturels à composer et travailler avec eux.

Leur placement au sein de la filière rend en quelque sorte ce travail et cette coopération dépendante de leurs conditions. Cet ascendant est d'autant plus marqué que le coût le plus important d'un festival se situe autour de ses dépenses artistiques, qui oscille entre 30 et 40 % de son budget total. De plus, ces coûts ne cessent d'augmenter, successivement aux difficultés de gain des artistes grâce à la musique enregistrée, et à la pause des spectacles imposée par la crise sanitaire du COVID-19. Les groupes industriels participent de fait à la montée des prix et de la concurrence par les rachats d'actifs culturels. Les stratégies de contrats « 360 degrés » avec les artistes et de rachats leur permettent de réfléchir en franchise, d'exporter des modèles et de raisonner en économie d'échelle.

Au sein du secteur des musiques actuelles, se forme pour une partie des acteurs une démarcation claire entre le *mainstream* et le reste. Le *mainstream* désigne principalement des événements à grosses jauges, fréquemment organisés par ces grands groupes ou dépendants de ceux-ci. Ils représentent une faible part des organisateurs de festivals en France, mais drainent un public en très grand nombre. Ceci entraîne le risque d'une uniformisation des festivals, dont les programmations et esthétiques se ressemblent de plus en plus. Ceci induit un glissement vers un modèle favorisant les festivals détenus par ces groupes.



Comme le montre la cartographie des acteurs établie par Matthieu Barreira (2025), la concentration au sein du secteur des musiques actuelles pose des questions redoutables. En effet, la portée de cette concentration dépasse largement les limites des musiques actuelles et du monde culturel. Les « concentrations diagonales » (Négrier, 2019 ; Meier, 2005) traduisent la simultanéité de concentrations horizontale et verticale, et d'une concentration financière⁹³. En un rapide coup d'œil à la cartographie, on voit que les gros opérateurs culturels ont des liens plus ou moins ténus avec des secteurs stratégiques, notamment un grand nombre de médias. Ce sont des groupes extérieurs au secteur des musiques actuelles qui ont fait évoluer le secteur lors des dernières années, à travers d'importants rachats. L'influence de ces groupes va être marquée par la logique du « 360 degrés » (une concentration verticale en quelque sorte), qu'ils ne pratiquent pas tous⁹⁴, qui correspond à une maîtrise complète de la chaîne de valorisation d'un artiste (logique de Live Nation et du groupe Vivendi). Comme on peut le voir sur la cartographie, c'est la stratégie du groupe Vivendi, qui prend une place considérable dans l'industrie musicale. En effet, Vivendi possède, produit, gère ou exploite des labels de production, des billetteries, des producteurs de spectacle, des agences de *management/booking*, des médias, des salles de spectacles et des festivals. Il peut donc maîtriser l'entièreté de la chaîne artistique et commerciale de certains artistes. Vivendi entretient en parallèle des partenariats avec des événements et groupes, et est également l'actionnaire majoritaire du groupe Lagardère, qui possède une diversité de médias (radios, journaux), ainsi que des salles de spectacles. En maîtrisant l'intégralité des parcours, le groupe assure notamment un accès aux données des acheteurs, possédant les canaux d'achats de tickets.

En 2024, Vivendi vend ses festivals et son entreprise de billetterie à l'international (See Tickets) à la société allemande CTS Eventim. Les raisons de cette vente semblent reposer sur le schéma concurrentiel à l'international dans lequel Vivendi ne parvient pas à se démarquer de manière suffisamment forte, notamment face à Live Nation et AEG⁹⁵. Les festivals ne constituant pas, en général, une activité lucrative pour ces groupes (qui connaissent parfois même un déficit), tout l'intérêt se trouve dans d'autres logiques, décrites par Emmanuel Négrier (2019), qui avance cinq raisons possibles expliquant ce paradoxe :

93 Les trois formes connues de concentration industrielles (Négrier, 2019).

94 Fimalac, par exemple, dit ne pas vouloir pratiquer le 360 degrés.

95 Des médias ont couvert cette vente : [Les échos \(26/09/2023\)](#), [Le Monde \(27/09/2023\)](#), [Sud Ouest \(29/09/2023\)](#), [Le Figaro \(02/04/2024\)](#).

- Une vision anticipatrice de la part de ces groupes, qui verraient de futures réglementations provoquer un tout nouveau scénario en leur faveur (si telle était la logique du groupe Vivendi, force est de constater qu'il n'anticipent plus l'avenir de la même manière).
- Une passion des dirigeants et un intérêt personnel pour le spectacle et l'univers musical et artistique. Ici se trouve aussi une question d'image et de prestige.
- Étant donné qu'aucun de ces groupes ne se consacre exclusivement aux activités culturelles, ils peuvent y trouver un levier pour de nouvelles relations d'affaires.
- Diriger l'attention des consommateurs à travers l'utilisation des métadonnées (politique de l'attention, Citton, Querrien, 2014) : l'attention culturelle.
- La valeur non culturelle des actifs culturels (labels, salles, productions, etc.) constitue un investissement de caution.

2.2. La multiplication des défis liés à l'industrialisation dans le secteur festivalier ?

L'industrialisation croissante du secteur festivalier atteint à la fois les forces organisatrices, les acteurs territoriaux, les publics, et le secteur en lui-même. Ces acteurs se heurtent à des questions devenues centrales : la redistribution au sein de la chaîne de valeur, la diversité culturelle au sein du secteur, la différenciation des intérêts territoriaux et le degré d'engagement du secteur.

Quelle redistribution au sein de la chaîne de valeur ?

Tandis que les festivals détenus par des multinationales sont en mesure de se retrouver déficitaires et de voir leurs pertes contrebalancées par d'autres activités du groupe, les festivals indépendants doivent respecter leurs contraintes financières, et leurs équilibres. Même si elle peut être involontaire, l'influence de ces groupes sur la concurrence et les défis du secteur est bien présente. La concentration entraîne des questions de redistribution de la valeur au sein de la chaîne musicale. Les contrats en « 360 degrés » maintiennent une forme d'ascendant des groupes sur l'ensemble de la chaîne de valeur. Parallèlement, on observe un phénomène de bulle spéculative relative aux cachets artistiques⁹⁶, qui s'accroît chaque année et qui

96 Voir le numéro de novembre 2022 du média Tsugi.

complique l'action des forces organisatrices. Il devient de plus en plus compliqué pour des festivals indépendants de *booker* des têtes d'affiche tout en proposant un prix qui leur permettrait de rester dans leurs frais. Les dépenses artistiques relatives aux « têtes d'affiche » n'ont cessé d'augmenter. Pour illustration, les festivals adhérents du SMA ont vu leurs dépenses artistiques augmenter de 45 % entre 2015 et 2018⁹⁷. Parallèlement, il n'y a aucune garantie au fait qu'un artiste génère un montant de billetterie⁹⁸ équivalent au montant de son cachet.

« Il faut savoir qu'aujourd'hui, les contrats d'artistes augmentent et augmentent plus rapidement sur les festivals. (...) Les organisateurs se plaignent beaucoup de ces augmentations de contrats de cession et surtout des augmentations qui ne correspondent pas à ce que ramène l'artiste en termes de public. Donc, il y a eu beaucoup de critiques sur les artistes de rap, notamment. En fait, les contrats de cession ont atteint des sommes très élevées très rapidement et pour un public qui n'était pas forcément au rendez-vous. »

Responsable dans un organisme public du secteur musical,
entretien anonyme du 18/07/2024

Au-delà d'une non-garantie, les acteurs culturels ont tendance à estimer qu'actuellement, peu d'artistes parviennent à générer un afflux de public et donc un retour financier à la hauteur de leur cachet.

Quelle diversité culturelle dans un secteur concentré ?

Se pose également la question de la diversité culturelle que laisse envisager cette concentration. Si les festivals à petite ou moyenne échelle, souvent sous forme associative, ne parviennent plus à programmer ou attirer un public suffisant, seuls restent les festivals à grande échelle ou dont les apports financiers le sont. Ces festivals ayant pour objectif de programmer des têtes d'affiches, que se passe-t-il pour les artistes émergents ? De plus, les acteurs du secteur des musiques actuelles peuvent estimer que le retour du public depuis la reprise des activités culturelles (suite aux mesures appliquées dans un contexte de pandémie) est très aléatoire et qu'il se rendrait plutôt vers des événements de grande envergure qui laisseraient peu de place aux artistes émergents. Le directeur d'une salle de spectacle française (entendu lors d'une rencontre professionnelle en 2023) disait : « Le public veut aller voir ses idoles à tout prix plutôt

97 Je renvoie ici à la campagne [Vous n'êtes pas là par hasard](#).

98 Un montant de billetterie et un montant tiré d'activités annexes telles que les bars ou le *merchandising*.

que de soutenir des projets qui ont du sens. ». Est-ce que cette analyse n'est pas biaisée par une vision de professionnel de la culture souhaitant défendre des projets émergents ? Lorsque l'on se place du point de vue des publics, il n'est effectivement pas étonnant que les dépenses puissent être orientées en fonction de l'affect et des goûts, plutôt que selon des valeurs ou des considérations éthiques. D'autant plus que la plupart des personnes en dehors du milieu professionnel culturel ne disposent pas de toute l'information concernant l'organisation de la filière musicale⁹⁹. Les publics ne sont pas tous des professionnels de la culture et ce qui a du sens pour eux est différent.

Outre la diversité culturelle, se posent des questions de diversité au sein des publics. Les chiffres relatifs aux pratiques culturelles des Français confirment que certaines catégories de la population restent relativement éloignées du spectacle vivant. Si la numérisation des pratiques a permis à la musique enregistrée de devenir un socle commun¹⁰⁰ (hors radio, 57 % des Français écoutent quotidiennement de la musique selon les Chiffres clés du DEPS de 2023), la confrontation au spectacle reste dépendante des facteurs d'âge, de géographie et de formation et de revenus. En 2023, 35 % des Français de 15 ans et plus ont assisté à un spectacle joué par des professionnels, et 20 % ont assisté à un festival toutes catégories confondues (Culture Études, DEPS, 2024). Le profil socio-démographique des publics est assez prévisible : la propension à se rendre à des concerts augmente avec le niveau de revenu, de formation, la proximité à un centre urbain, et diminue avec l'âge jusqu'à la barre des 70 ans. Avoir le temps et les moyens financiers et géographiques entraîne évidemment une hausse de la tendance à se rendre à des spectacles et à s'adonner de manière générale à des sorties culturelles.

Des intérêts territoriaux différenciés

Le risque d'une culture à deux vitesses vise tout particulièrement les territoires ruraux. Si la différence entre Paris et le reste du territoire français est notable, elle reste présente entre les territoires urbains et territoires ruraux. Or la présence des grands groupes aura tendance à accentuer cela, ceux-ci ayant plus d'intérêts à se situer dans des territoires fortement peuplés. Il y a une volonté de la part de quelques responsables politiques territoriaux de travailler avec ces groupes pour obtenir davantage de visibilité et pour jouer sur leur *soft power*, ce qui pose des

99 La campagne *Vous n'êtes pas là par hasard* participe également à donner une information rapide au public.

100 A noter les distinctions dans les genres musicaux selon les âges, situations géographiques et statuts.

questions en termes de marketing territorial. En effet, les collectivités doivent faire des choix lorsqu'elles allouent des subventions, les budgets n'étant pas illimités. Or la présence médiatique très poussée de certains festivals (permise et renforcée notamment par la possession et les liens entretenus avec de nombreux médias par les groupes détenant ces festivals) pourrait pousser les collectivités à privilégier ces structures au détriment de projets ayant une présence médiatique plus réduite.

Un secteur engagé ?

Qui sont les personnes derrière les groupes ? Qu'est-ce que cela dit des valeurs et idéaux que la filière et ses membres souhaitent défendre ? L'un des engagements communément admis dans le secteur des musiques actuelles et particulièrement pour les festivals est celui de veiller à contrôler le coût environnemental de leur production. Le premier facteur d'augmentation de ce coût est le déplacement des publics pour se rendre aux événements. Je l'ai signalé plus tôt, la concurrence entre les groupes les pousse à rechercher une présence forte à l'international de leurs événements, qui induira une popularité faisant se déplacer des publics au-delà de leur environnement régional. Se pose également la question du coût environnemental de la programmation de têtes d'affiches internationales, d'autant plus lorsque des contrats d'exclusivité sont conclus¹⁰¹.

Cela pose également la question du domaine d'influence de ces personnes (exemple du groupe Vivendi). Comment composer avec le fait que l'influence et l'argent du spectacle peuvent être utilisés à des fins politiques ? Une partie des acteurs du secteur, notamment au travers des syndicats, des fédérations et des fondations, se sont placés dans une logique de lutte, en avançant l'argument de l'exception culturelle française (en notant que cette exception culturelle prend place dans un contexte de contrainte budgétaire) et la nécessaire diversité culturelle. Les festivals associatifs revendiquent également fréquemment leur caractère indépendant, relative aux grands groupes industriels.

¹⁰¹ Ces contrats coûtant cher, ces groupes sont plus susceptibles d'y recourir et la concurrence qu'ils participent à entretenir au sein du secteur pousse de toute manière les organisateurs qui le peuvent à y recourir. Ces contrats amènent la plupart du temps les artistes à faire de longs trajets, à fort coût environnemental, pour un seul concert, au lieu de prévoir une tournée à plus faible empreinte carbone.

« Il y a des festivals qui ont, dans leur communication, dit "associatif, indépendant" et c'est un choix. C'est important parce que je pense dans l'accueil et la considération des parties prenantes. Je pense que les festivals qui se revendiquent associatif, indépendant et non lucratif, revendiquent une qualité d'accueil des festivaliers qui parfois laisse à désirer sur les festivals plus à visée commerciale où le festival a l'impression d'être un gros pigeon. »

Maeva Justice, ancienne chargée RSO de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 02/11/2023

On constate, en effet, régulièrement un imaginaire de résistance dans les événements indépendants. On peut mettre cela en évidence avec le titre du documentaire réalisé par Tom Graffin sur le festival Les Papillons de Nuits (Normandie) : « Festival, quand mon village résiste ». L'utilisation du terme « résiste » pour parler d'un événement culturel n'est pas innocente et renvoie à un acte citoyen, à quelque chose de politique (au sens de la cité) ? Le SMA a été le moteur de la campagne *Vous n'êtes pas là par hasard* à destination des festivals indépendants défendant un modèle de gestion désintéressée, mais également de leurs partenaires, de leurs bénévoles, et de leurs publics. Il est question d'interroger les pratiques et l'implication indirecte des acteurs des festivals non-indépendants dans les activités des grands groupes : « *Certains bénévoles de Garorock savent-ils qu'ils sont bénévoles pour Vincent Bolloré ?* » (entendu lors d'une rencontre professionnelle). L'objectif de cette campagne est également une manière de dialoguer avec les collectivités territoriales, qui financent ou soutiennent en partie des événements de grands groupes. L'idée est donc pour eux de convaincre les collectivités de ne pas utiliser l'argent public pour subventionner ces événements. Les aides publiques à ces événements ne passent pas toujours par le canal culturel, qui peut parfois être bloqué, mais également par les canaux de l'économie et du tourisme.

« C'est qu'on parle souvent de l'activité culturelle qui peut être financée publiquement, mais on sait tous que le milieu privé est énormément subventionné. C'est juste que c'est peut-être moins mis en avant. Donc des grands groupes peuvent être financés avec un achat. On peut dire « bah tiens le tourisme vous met tant d'argent pour pouvoir créer cet événement ». (...) ça passera pas forcément par le budget culture mais par un autre budget. »

Pierre Hivert, directeur du festival Décibulles, entretien du 03/04/2024

L'industrialisation progressive du secteur musical, et du secteur culturel dans son ensemble, ne se fait pas sans contestation. Elle est la suite d'une marchandisation de la culture

qui a pris de l'ampleur avec les mouvements sociétaux liés à l'émergence d'une société de consommation de masse, encourageant la production, entre autres, de nombreuses productions culturelles reproductibles à souhait. La politique culturelle a pris un pli économique en faisant de la rentabilité de la création une variable structurante. On voit émerger au début des années 90 une défense ardue de l'exception culturelle martelant l'idée que les productions culturelles ne peuvent pas être considérées comme des marchandises ordinaires et ne peuvent pas entrer sans heurts dans les logiques de libéralisation.

3. La performance des festivals dans les nouvelles politiques culturelles

Le secteur des musiques actuelles et le secteur festivalier, répondent à une logique industrialo-marchande. Devenues une véritable industrie, les musiques actuelles ont depuis longtemps dépassé les logiques de création que l'on prête à l'art. Les festivals sont perçus comme des lieux croisant l'artistique et les impératifs économiques. D'ailleurs, que ce soit dans les articles de presse, les ouvrages relatifs au milieu culturel et les travaux universitaires, il est courant de trouver d'entrée une association faite entre les festivals et les retombées économiques.

En se référant à l'idée d'une performance¹⁰² (Jany-Catrice, 2012, 2013) imposée au secteur festivalier, on entre dans la perspective que ces événements doivent démontrer leur efficacité et leur valeur en termes de rentabilité économique. Si les artistes deviennent des « performeurs » en entrant dans une surenchère du spectaculaire et dans une optimisation de leur image, les festivals ne sont pas en reste. Performances artistiques, découvertes musicales, questions esthétiques et festives, et impératifs économiques : les festivals combinent des injonctions diverses qui forgeront leur valeur. Toutefois, la mesure de cette valeur met un fort accent sur les éléments chiffrables tels que le nombre de spectateurs, les retombées médiatiques et les retombées économiques. L'art et la création se retrouvent officiellement liées à des logiques marchandes et industrielles, et les festivals doivent justifier leurs résultats.

¹⁰² La mesure de la performance sous-entend généralement que l'on dévoile une vérité préexistante (Desrosières, 2008). Or la comparaison entre un objectif et un résultat n'est pas détachée de choix quant à l'élaboration de la méthode de mesure, notamment par rapport au contexte politique et social dans lequel ils prennent place (Jany-Catrice, 2012).

3.1. La nécessaire justification du secteur festivalier

On constate dans le courant des années 90 des actions accrues en direction de l'aménagement du territoire. La culture entre dans la boîte à outils de l'aménagement et du développement territorial. Les collectivités prenant également plus de place dans le financement des productions culturelles, la transformation de la culture en outil politique se fait d'autant plus facilement. Cette transformation nécessite toutefois une attention accrue sur les justifications qui s'imposent parallèlement auprès des acteurs financeurs.

La forme de la justification varie selon le type d'acteur financeur auquel on s'adresse. En effet, selon leur statut et leur modèle, les festivals peuvent prétendre à de multiples sources de financements publics et privés. Les motivations et organisations qui sous-tendent les logiques de financement varient selon les acteurs, les contextes socio-culturels des territoires et les contextes politico-économiques globaux. Les festivals peuvent ainsi prétendre aux sources de financement suivantes¹⁰³ :

Tableau 3 : Les financements des festivals

Nature du financement	Type de financement	Précision
Financement public (État, collectivités territoriales, DRAC ¹⁰⁴ , CNM ¹⁰⁵)	Subventions	Subvention versée à une association par une Région dans le cadre de son activité principale
	Aides exceptionnelles	Aide exceptionnelle accordée dans le cadre du fort ralentissement des activités du spectacle vivant durant la pandémie de covid-19.
	Fonds de soutien	Fonds accordés selon des critères d'éligibilité et sur dossier
	Fonds exceptionnels	Possibilité de solliciter ces fonds en cas de situation de transition de la structure, en cas de déficit exceptionnel (ces fonds ont été sollicités dans le cadre de

103 Outre des renseignements complémentaires, ce tableau est construit à partir d'informations collectées au cours de l'enquête de terrain, au cours d'observations, de réunions, de discussions informelles ou d'entretiens semi-directifs.

104 Directement liée aux priorités du Ministère de la Culture, et placée sous l'autorité du Préfet de Région, La DRAC peut être un acteur financeur important pour certains festivals. Ses aides n'ont pas vocation à être systématiques, mais peuvent atteindre des montants non négligeables lorsque les conditions sont réunies. Avec la volonté d'être ancrées dans les territoires, les DRAC ont un large champ d'action, en accord avec les politiques ministérielles à l'œuvre. De ce fait, ses logiques de justification seront proches de celles de l'État en région.

105 Les aides accordées par le CNM sont quant à elles destinées à un nombre d'acteurs plus restreint. Dans une dynamique de soutien aux professionnels de la musique, les événements éligibles aux aides ont d'autres critères à mettre en avant. Bien que le contexte territorial soit pris en compte, il est nécessaire de prouver une certaine forme d'efficacité et de professionnalisme pour prétendre aux aides du CNM.

		l'activité affaiblie par la crise sanitaire du covid-19, par exemple)
	Fonds spécifiques	Fonds visant à accompagner les festivals sur le développement de projets liés à l'égalité femmes-hommes, à l'inclusion, à la prévention des risques, à la lutte contre les violences sexistes et sexuelles, etc.
Financement privé ¹⁰⁶ (festivaliers, mécènes, partenaires, sponsors, actionnaires)	Billetterie et consommation (ressources propres)	Le festivalier constitue un acteur financeur incontournable. Son financement se traduit par ses dépenses sur place et, lorsque le modèle du festival est payant, ses dépenses en billetterie. Lorsque le festival est gratuit, il ne participe au financement du festival que par ses dépenses sur place.
	Mécénat	Le soutien apporté par le mécène se fait sans contrepartie de la part du receveur. Le mécène peut bénéficier d'une réduction d'impôt.
	Parrainage (<i>sponsoring</i>)	Le soutien apporté par le parrainage est voué à être compensé par un bénéfice direct grâce à la promotion de l'image du sponsor. Les dépenses peuvent être déductibles du résultat de l'entreprise.
	Actionnariat	Selon son statut, un festival peut avoir recours à des actionnaires pour participer à son financement.

Source : construit par l'auteure à partir des données de l'enquête de terrain et de recherches complémentaires.

Le choix de régulièrement favoriser la dimension économique de l'impact est justifié par l'intervention d'acteurs extérieurs dans le financement de la plupart de ces événements. Leur tenue reste en effet fréquemment soumise au soutien des collectivités territoriales. Les évaluations d'impact économique sont un outil permettant à ces acteurs de juger de la légitimité des activités culturelles, notamment de leur légitimité à être financées par des subventions publiques. A titre d'exemple, les recherches et études du DEPS sont effectuées « à des fins de détermination stratégique de l'action publique ». De ce point de vue, calculer l'impact économique est avant tout un moyen d'aiguiller les pouvoirs publics dans leurs décisions de subventionner ou non des projets culturels. L'idée est de mesurer la contribution des actifs culturels au développement économique des territoires sur lesquels ils prennent place. Les

106 Outre les éventuels intérêts financiers, le choix de la part d'acteurs privés de soutenir financièrement des festivals se justifie de différentes manières. Les sponsors ont un intérêt direct en termes d'image. Les mécènes, quant à eux, n'ont pas une visibilité garantie par leur statut partenarial. Leurs motivations peuvent aller de la satisfaction personnelle de participer à l'existence d'un événement qui a un sens pour eux, à une réflexion territoriale sur le long terme.

financeurs publics n'accordent pas leurs subventions en fonction des résultats des calculs d'impact qui pourraient être menés ou commandés par les structures culturelles. Toutefois, ce type d'indicateurs peut fortement peser dans la balance lors des prises de décisions¹⁰⁷ (Négrier, Vidal, 2009).

« Oui, à l'ensemble de nos partenaires et aux structures que nous finançons, nous demandons effectivement lors des rapports d'activité l'année suivante de nous fournir un certain nombre de chiffres concernant les actions qui ont pu être menées. Parce que c'est certain qu'en plus, dans un contexte économique parfois un peu contraint, il nous faut procéder à des arbitrages. »

Martine Arlabosse, Vice-présidente en charge de la culture au Département du Nord, entretien du 11/06/2024

Cette injonction cachée à montrer par des chiffres que l'on a un impact positif et de taille sur le territoire devient d'autant plus important que le montant des subventions diminue (dans un contexte où le coût des événements augmente). Il s'agit d'une manière d'objectiver des performances. La modernisation des services publics a influencé le rapport de l'État à la culture. La mobilisation du chiffre comme vecteur de légitimité¹⁰⁸ et d'objectivité risque de marginaliser

107 On peut constater l'importance donnée aux retombées économiques dans d'autres entretiens : *« Nos études servent vraiment à démontrer l'impact des festivals sur un territoire, lorsque nous échangeons avec des élus et leur présentons les études, il y a souvent un effet de surprise de la part de ceux-ci face aux résultats. L'importance des festivals sur les territoires n'est souvent visible qu'en périodes de crises, car soudain la conscience arrive que si le festival est annulé, cela aura des conséquences en termes d'attractivités, de rayonnement, de cohésion et aussi du point de vue économique car les études ont démontré que pour 1 euros d'investi, il y a 7 euros de retombées économiques pour le territoire et les collectivités. »* (Représentant de la fédération France Festivals, entretien anonyme du 03/04/2024).

« 1€ versé en faveur du tourisme, en faveur de l'attractivité, permet aux territoires de gagner 5,50€ grâce à ça sur le territoire. Donc 1€ versé égal 5,50€ pour le territoire. Donc ça, c'est pas neutre et ça veut dire qu'effectivement, même si l'éducation, la santé, l'emploi, etc., ce sont des domaines qui sont très importants et je suis tout à fait d'accord là-dessus, qu'il ne faut pas oublier l'attractivité de l'Avesnois dans le domaine économique parce qu'on voit qu'il y a des chiffres qui sont quand même assez importants. » (Jonathan Ransart, directeur de l'Office du tourisme de l'Avesnois, entretien du 09/02/2024).

108 La légitimité de l'action par le chiffre est constatée, et parfois critiquée, par les acteurs interrogés. Les extraits d'entretiens suivants témoignent de cela : *« On se réconforte avec ce qu'on peut mesurer. Et c'est ce que les élus peuvent nous demander à des moments. Quand on fait des portraits d'associations, on fait un petit laïus sur l'année, comment ça s'est passé, mais après c'est que du chiffre. »* (Sébastien Coupeze, chargé de mission au service culture de la CAMVS et ancien directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/01/2024).

« Je pense qu'on a encore beaucoup de travail à faire pour faire comprendre à nos élus que on est, malgré tout ce qu'on dit, un territoire attractif sur lequel on peut miser. (...) Et donc sans chiffre, sans rien, tu peux dire ce que tu veux, ça reste du blabla qui sera oublié. Par contre, quand on arrive avec ce type de données, face à des élus et des techniciens, là je pense qu'on gagne en crédibilité » (Jonathan Ransart, directeur de l'Office du tourisme de l'Avesnois, entretien du 09/02/2024).

« Je pense qu'il faut faire très attention à la manière de manier les chiffres. Par exemple, je sais qu'au Foin De La Rue ont décidé d'arrêter de communiquer sur leurs chiffres de fréquentation au festival, parce qu'en fait on peut tout dire et rien dire avec des chiffres » (Aurélien Hannedouche, directrice du SMA, entretien du 22/04/2024).

les critères qualitatifs et de dépolitiser la politique publique, en la transformant en un instrument de gestion (Jany-Catrice, 2019). On veut maîtriser les dépenses publiques en visant une forme d'efficacité et de performance, et ceci se diffuse dans les logiques d'attribution de subvention.

Les indicateurs de réussite jouent leur rôle de justification relativement aux différents objectifs et priorités des collectivités territoriales concernées. En effet, les compétences des régions, départements, agglomérations et communes diffèrent et avec elles, les contextes territoriaux. Un même indicateur de réussite appliqué à un festival parisien n'aura sans doute pas la même portée, ni le même sens que s'il est appliqué à un festival dans une petite commune éloignée de la capitale. Par exemple, une jauge remplie à pleine capacité dans un festival parisien aura un effet bien différent d'une jauge remplie dans un festival ayant lieu dans une commune de 15000 habitants avec une faible attractivité, quand bien même la capacité d'accueil du festival parisien serait plus élevée. Les répercussions liées à l'événement en région resteront relativement bien plus importantes que celles de l'événement parisien. L'indicateur de réussite sous la forme des chiffres de fréquentation a donc une force justificative bien différente selon le contexte de l'événement.

Interviennent aussi dans les logiques de justification auprès des acteurs publics, l'évolution récente des politiques mises en place par le ministère de la Culture. Le Printemps de la Ruralité lancé par Rachida Dati en début d'année 2024 a par exemple été source de nouvelles formes de justification de la nécessité de certains événements à avoir lieu. Le caractère rural d'un territoire accueillant un festival peut être une motivation supplémentaire à l'allocation de subventions.

« Quant aux motivations non plus des spectateurs mais des organisateurs et des producteurs de ces manifestations, elles tiennent essentiellement aux retombées économiques de ces manifestations. Pour les élus locaux, un festival qui marche est une aubaine économique : les commerçants se frottent les mains devant l'afflux de visiteurs, les jeunes trouvent à s'employer dans l'organisation technique, etc. Au-delà, le festival peut être le moyen de cristalliser une identité locale, de renforcer l'attractivité d'un territoire. »

Laurent Matin, *Les années Lang*, 2021, p. 482

L'impact économique constitue ce qu'on pourrait appeler un « indicateur de réussite » pour les événements. Il traduit la volonté, voire la nécessité, de fournir une preuve par le chiffre que l'on agit en faveur de son territoire et que l'on a du poids. Toutefois, le recours au calcul précis et méthodique de l'impact économique est loin d'être systématique pour les structures culturelles. On trouve, derrière l'impact économique, des alternatives de démarches et

d'indicateurs (Négrier, Vidal, 2009). Le calcul est en effet long à réaliser et plus légitimé s'il est produit par un cabinet spécialisé présentant une expertise dans le domaine. Ce calcul s'avère être coûteux en temps et en argent. De ce fait, les structures favorisent d'autres indicateurs de « réussite ». Une partie de ces indicateurs a plutôt pour objet de prouver que l'on a un impact économique, sans avoir besoin de recourir au calcul complet. Ils ne donnent pas de chiffres précis, mais donnent l'assurance de vraisemblables retombées. Une autre partie de ces indicateurs tend davantage à prouver le poids économique de la structure, sa solidité. Par association d'idées, si l'on a un poids important, la capacité à générer des retombées sera vraisemblablement importante elle aussi. Enfin, d'autres indicateurs ont quant à eux un effet rassurant concernant la santé financière du projet et de la structure qui le porte.

Les indicateurs liés à l'impact économique

On entend régulièrement parler des retombées des événements. On interroge les commerçants, les élus, voire les organisateurs eux-mêmes sur les retombées, parfois très à chaud. On obtient rarement un chiffre précis, mais toujours une tendance.

Le premier indicateur permettant d'estimer la tendance des retombées est sans conteste le chiffre de fréquentation. Combien y a-t-il eu d'entrées sur le site du festival ? Le chiffre de fréquentation constitue, dans la majorité des festivals, le premier élément de communication post-événement. Il n'est pas rare de voir les médias titrer les fameux « records de fréquentation » dès lors qu'un nouveau palier est franchi. S'il est un bon élément de communication auprès du public, ce chiffre intéresse également les acteurs publics qui y voient une source d'informations multiples.

« Sur les aspects très quantitatifs, la question de la fréquentation. C'est une donnée plus qu'une retombée. Mais c'est quelque chose qu'on regarde parce qu'on sait qu'à la fois elle dit quelque chose de la pertinence du projet par rapport à l'engagement des publics pour s'y rendre, et qu'elle génère de la retombée pour le territoire. »

Pierre Durteste, directeur adjoint de la création artistique et des pratiques culturelles à la Région,
entretien du 08/03/2024

« L'Etat a une politique culturelle partagée avec les collectivités locales qui intègre une notion de performance puisqu'on observe un certain nombre d'indicateurs d'activités,

dont les chiffres de fréquentation au sein des festivals, salles de concerts symphoniques ou musiques amplifiées, dans une logique d'accessibilité au plus grand nombre des structures subventionnées. »

Nicolas Guinet, chargé musique à la DRAC des Hauts-de-France, entretien du 05/04/2024

Une fois l'estimation faite du nombre de visiteurs que l'événement a su entraîner, il est fréquent de faire le rapport entre ce nombre de visiteurs et le nombre d'habitants de la commune accueillant les festivités. Par combien multiplie-t-on la population le temps d'un week-end ? C'est une nouvelle fois une manière de marquer la possibilité de gains économiques importants et inhabituels. Si 10000 personnes ont leurs habitudes de consommation dans les commerces de la commune du 1^{er} janvier au 31 décembre, lors de ce week-end estival ce chiffre est susceptible d'être multiplié par 2, 3, voire plus.

Amener autant de personnes pour un événement entraîne également un ajustement au niveau de l'emploi, à un double niveau. Il peut y avoir un besoin momentané d'employés supplémentaires dans les commerces environnant, mais il est également question du nombre d'emplois créés spécifiquement pour les besoins de l'événement. Toutefois, ce second chiffre est à prendre avec précaution car les personnes salariées par les structures organisatrices pour la durée des événements sont souvent extérieures au territoire. L'emploi créé est donc créateur de retombées différentes pour le territoire.

Enfin, le nombre de partenaires affiliés au festival reste un indicateur récurrent de ce qui constitue la réussite d'un festival. Combien de structures font confiance au projet au point de nouer un partenariat ? Ceci sous-entend également que le projet est suffisamment solide pour susciter l'intérêt de partenaires qui pourraient rechercher des retombées personnelles. Ils peuvent avoir des intérêts directs, par exemple le gain financier immédiat lorsque le festival se produit chaque année pour un commerçant local, l'occasion d'offrir une expérience différente à leurs clients, ou encore l'accès à un espace partenaires au sein de l'événement qui attire des personnalités décisionnaires des différentes strates de collectivités territoriales. Ils peuvent également avoir des intérêts indirects, par exemple, la dynamisation d'un territoire qui permettrait à moyen ou long terme un regain d'activité général et particulier pour le secteur de l'entreprise en question.

« Pour lutter contre ces problématiques d'attractivité et de difficultés de recrutement (...) Les Nuits Secrètes, pour moi, c'est tout simplement une possibilité d'augmenter ma visibilité auprès des jeunes. Des jeunes, des moins jeunes... Parce qu'il y a forcément ceux que je vais recruter, mais aussi le réseau, l'attractivité qu'on peut développer auprès des personnes qui peuvent faire des relais, des ambassadeurs de l'entreprise, et qui peuvent en informer les jeunes et les moins jeunes. (...) Donc, être associé à ce festival, c'est augmenter la visibilité et l'attractivité de l'entreprise. Voilà. Associer une image plutôt jeune, dynamique, pour lutter contre tous ces stéréotypes que je viens de citer auparavant, avec une métallurgie qui n'attire pas, qui paye pas, et qui ne permet pas d'évoluer, de faire carrière. »

Christophe Lafon, entreprise Forgitall Dembiermont, mécène du festival,
entretien du 05/06/2024

Avoir un nombre de partenaires élevé permet généralement un ancrage territorial important, ces partenaires étant souvent locaux. Ceci envoie également un message positif et forge la conviction d'un impact économique fort sur le territoire.

Les indicateurs liés au poids du projet

Ce qui forge également la conviction qu'un projet culturel aura un impact économique fort sur le territoire sur lequel il prend place, c'est le poids estimé dudit projet. Au-delà du nombre de spectateurs, le budget total représente un indicateur fort, notamment à destination d'éventuels financeurs. Un raccourci simplificateur consisterait à estimer que plus un festival a un budget élevé, plus ses retombées économiques seront élevées. Ce qui n'est pas complètement faux en termes absolus, mais qui se discute en termes relatifs.

Le poids du projet se traduit également en termes médiatiques. Que représentent les retombées presse de l'événement ? Combien d'articles y a-t-il eu à propos du festival ? Combien d'articles en presse nationale ? En presse spécialisée ? En presse régionale ?

Les indicateurs liés à la santé financière

Moins liés au territoire, les indicateurs de santé financière sont un élément incontournable pour chaque festival qui souhaite renouveler son projet. L'équilibre financier a-

t-il été atteint ? Dépassé ? Ou au contraire, le festival connaît-il un déficit ? Et, au-delà de l'équilibre financier, à quel taux de financement en fonds propres se trouve la structure ? Un peu plus chaque année, les festivals connaissent une succession de difficultés liées aux changements d'habitudes de consommation (particulièrement marquées depuis la sortie de la crise sanitaire du COVID-19), aux coûts en hausse, à la multiplication des réglementations qui leur sont imposées et aux baisses progressives des subventions qui leur sont allouées. Les indicateurs de santé financière sont devenus un élément fondamental dans les stratégies de financements des structures.

Ces indicateurs montrent que les gages de réussite de ces événements reposent sur une logique marchande : plus les visiteurs sont nombreux, plus l'économie locale sera stimulée, plus les commerçants locaux augmenteront leurs ventes. La même logique se profile pour la création d'emplois supplémentaires. De même pour les retombées médiatiques, qui entendent avoir des retombées en termes touristiques, qui entraînent elles-mêmes des retombées économiques. L'ordre de préférence construit place le prisme marchand en position dominante dans le processus d'évaluation. De fait, les outils d'évaluations ne sont pas neutres et les résultats de ces évaluations sont influencés par ces outils. Derrière la prétendue neutralité affichée par la quantification et la mobilisation du chiffre, se trouve un mouvement politique. En effet, « la quantification se décompose en deux moments : convenir et mesurer » (Desrosières, 2008), de ce fait il est nécessaire de s'accorder sur ce qui va être mesuré, ce qui empêche toute neutralité. Bien que recherchant une apparente objectivité à travers la mesure, celle-ci est loin d'être neutre et apolitique (Bardet, Jany-Catrice, 2010).

Ce recours systématique à la quantification indique qu'en évaluant les impacts, le poids économique, le poids médiatique ou encore la santé financière, on ne se contente pas de leur affecter une valeur. On rend compte de quelque chose. On entre dans une comparaison d'un résultat à un objectif. L'évaluation glisse vers la mesure de la performance. On établit des objectifs garants de la réussite des événements, et on compare les résultats mesurés à ces objectifs. Le fait de passer de la notion d'évaluation à celle de la mesure des performances bouleverse le statut conféré aux actifs culturels par le principe d'exception culturelle à la française. On évalue désormais les biens et services culturels de la même manière que l'on évalue tout autre bien ou service. La mesure de la performance ne permet plus la prise en compte d'une exception culturelle garantissant la diversité, l'accessibilité et l'indépendance de la culture.

3.2. Des difficultés soulevées par les changements de pratiques des publics aux priorités actuelles du ministère

Les problématiques soulevées par la crise sanitaire

Les transformations temporaires liées à la crise sanitaire du covid-19 ont amené à des transformations plus profondes des pratiques des acteurs et du secteur de la musique live : le numérique a pris une place agrandie, les pratiques des publics ont changé et l'expérience proposée se révèle appauvrie par les contraintes financières renforcées.

En 2020, l'État redevient temporairement un acteur financeur majeur pour permettre la survie du secteur, étant donné la mise à l'arrêt de l'ensemble des spectacles. Une partie du secteur culturel, dépendante de publics reçus, se fragilise et cela accroît les inégalités au sein du secteur culturel (Giorgi, Scott, 2022). L'aide publique exceptionnelle ne permet toutefois pas le maintien économique de certaines structures culturelles, qui vont de ce fait accentuer leur recherche de financements privés. La pandémie a renforcé les dynamiques marchandes déjà présentes dans le secteur (Naef, Birchler, 2022). A la sortie de crise, malgré le soutien gouvernemental, les prix font un bond, notamment le montant des cachets artistiques. Le soutien des organismes de gestion collectives, à l'image de la SACEM, ajouté aux aides gouvernementales n'ont pas suffi à compenser les pertes des acteurs créateurs (Mouron, 2021), d'autant que la reprise des activités post-COVID ne s'est pas faite sans heurt pour les acteurs du spectacle. Les mesures de soutien financier mises en place auprès des organismes du spectacle vivant ont aidé une partie des acteurs à exister au-delà des restrictions et malgré une perte financière liée à la cessation ou réduction de leurs activités. Toutefois le cumul d'un changement de pratiques à la sortie des périodes de restrictions, et l'injonction conséquente à se réinventer continue d'être un défi pour les acteurs de la musique *live*.

Si la culture dans sa globalité est marquée par une reprise notable post-crise avec une hausse de 6 % du chiffre d'affaires global de la culture comparée à l'avant-crise, le spectacle vivant connaît quant à lui une baisse de son activité (Müller, Schreiber, 2022). Dans l'immédiate reprise des activités du spectacle, ceci peut s'expliquer par la limite des jauges imposée et les contraintes sanitaires encore en vigueur (pass sanitaire, port du masque, distanciation sociale, position assise dans certains spectacles). Au-delà de la contrainte propre, ces mesures ont pu transformer l'expérience collective et sociale des spectateurs. Les festivals ont subi l'altération

des interactions émotionnelles au cœur de l'expérience des festivaliers, du fait de la distanciation sociale et de la baisse de « contagion émotionnelle » due au port du masque (Didry, 2021).

Pour affronter le contexte de crise, les associations du spectacle vivant ont trouvé des alternatives aux formats, aux modèles économiques et à l'organisation du travail, entraînant une vague d'innovations au sein du secteur (Demeyère et al., 2021 ; Pflieger, Andonova, 2021, Naef, Birchler, 2022 ; Mazars-Chapelon, Villesèque-Dubus, 2022). Cette période a été une occasion pour les acteurs culturels de prendre en compte des défis relativement nouveaux dans le monde du spectacle et de se questionner sur le rôle et sur le sens qu'ils donnent à leur activité et à leurs productions. En effet, la qualification de « non-essentiels » affectées à ces activités a posé des questions relatives à la raison d'exister de ces événements. Ajouté à cela, les conditions de travail perçues comme dégradées au sein du secteur (conditions matérielles, manque de main d'œuvre, difficultés financières, incertitudes liées aux possibles annulations et au retour timide du public) ont accentué cette crise de sens chez certains (Serre et al., 2023). Dans le contexte financier complexe dans lequel se trouvent les festivals aujourd'hui¹⁰⁹, ces questionnements apparaissent d'autant plus prégnants.

« On a fait le bilan de la saison des festivals en fin d'année dernière. Le chiffre le plus marquant, c'est que quand même 43 % des adhérents festivals ont fait un déficit l'année dernière. Donc oui, c'était super inquiétant. La semaine dernière, on était en groupe de travail festival avec les adhérents et c'était franchement pas plus rassurant. On sent que la tendance pour 2024 n'est pas meilleure que 2023, que l'inflation continue d'augmenter, donc les coûts continuent d'augmenter. »

Aurélie Hannedouche, directrice du SMA, entretien du 22/04/2024

« C'est vrai que les RH dans les petites assos comme ça, des fois c'est compliqué, parce que t'es en sous-effectif, t'as pas forcément les moyens techniques et logistiques, donc tu compenses. T'as aussi le fait que les directions sont parfois elles-mêmes dans le flou à cause de cette tension économique. Donc tu dois tout le temps t'adapter, c'est très stressant. »

Maeva Justice, ancienne chargée RSO de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 02/11/2023

¹⁰⁹ Un responsable au sein d'une société d'auteurs aborde également ce sujet : « Les annulations, pourquoi il y en a aujourd'hui ? C'est l'augmentation des charges, là, qui est vraiment difficile à supporter. Donc, ce qu'on peut remarquer, c'est ça, nous, aujourd'hui. » (entretien anonyme du 14/05/2024).

Il est à la fois nécessaire pour eux de questionner leur modèle économique, et de questionner la raison qui les pousse à batailler de cette manière. D'autant plus avec les changements de pratiques et d'habitudes culturelles observées chez les publics. Les professionnels du secteur des musiques actuelles observent le renforcement, depuis la reprise post-crise, de la recherche de gigantisme et d'exceptionnel de la part des publics.

« Mais tu vois très bien comment les gens fonctionnent. On le voit très bien. Les stades explosent. Les zéniths explosent. Les gros festoches sont complets. Mais c'est des forces de frappe qu'on n'a pas et qu'on n'aura jamais. On se bat contre des mastodontes. »

Martial Hufford, administrateur de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 13/03/2024

« Après ce qui complique aussi beaucoup, c'est que c'est cette tendance du public à vouloir voir des têtes d'affiche énormes quitte à les payer très très cher. Il y a la concurrence des stades. Je dirais que la concurrence des festivals c'est une chose. En France il y a beaucoup beaucoup beaucoup beaucoup de festivals. Donc est-ce qu'il y en a trop ? Mais il y a aussi énormément de stades et aujourd'hui les stades, les Arena... L'année prochaine on nous annonce 50 stades en France courant de l'été, bon bah quand les gens ils auront claqué 150 balles ou 180 balles pour aller voir un truc je sais pas s'ils vont remettre 200 euros pour faire 4 jours de festival »

Cédric Cheminaud, directeur général adjoint du Cabaret Vert, entretien du 07/10/2024

Si les festivals rencontrent des difficultés de remplissages, les publics ne se sont pourtant pas détournés du *live*. Ce sont les événements de très grande ampleur, à l'image des concerts en stade, qui attirent les publics. De la même manière, ce sont les artistes les plus établis et populaires qui concentrent les publics et les ressources, mettant à l'écart les artistes plus émergents.

Outre cette recherche de gigantisme dans l'expérience, les pratiques se sont fortement ancrées dans le numérique avec l'isolement provoquée par le contexte sanitaire (Thiellay, 2021 ; Beust, 2021 ; Pflieger, Andonova, 2021 ; Mazars-Chapelon, Villesèque-Dubus, 2022). Cette crise n'a fait qu'amplifier un phénomène déjà à l'œuvre, notamment à travers l'usage des plateformes de *streaming* musical (Vales et al., 2023), en vue de garder un lien avec le public. Le spectacle vivant observait déjà, lui aussi, des changements dus à la numérisation des pratiques avec la captation professionnelle et amateur des *lives*, retransmise en télévision et sur les réseaux sociaux (Guibert, 2020). La crise sanitaire est venue accroître les questionnements et les débats sur cette numérisation qui s'est diversifiée durant les périodes de confinement, notamment avec le *livestream*. Ces manières de rester proches du public en temps

de crise ont poussé par la suite le développement de la captation-vidéo des concerts, ce qui peut transformer l'expérience à la fois du public présent et des artistes en représentation (Guibert, Spanu, 2023). Si ces captations peuvent permettre un accès à la performance artistique à un public élargi, celui-ci peut se faire au détriment de l'expérience dans le cadre du spectacle vivant. En outre, ces captations posent une fois de plus la question de la marchandisation accrue du spectacle.

Les problématiques en ruralité

Les difficultés et la lente reprise d'après crise se sont fait ressentir d'autant plus fort dans les espaces ruraux, moins fournis en infrastructures d'accueil. En 2024, la ruralité devient un axe prioritaire du ministère de la Culture de Rachida Dati, qui présente rapidement le Plan Culture et Ruralité.

« En ce moment le ministère de la culture organise le Printemps de la ruralité, afin de mieux comprendre l'offre culturelle dans ces territoires, qui existe déjà, mais qui manque d'un accompagnement financier ou en ingénierie. »

Nicolas Guinet, chargé musique à la DRAC des Hauts-de-France,
entretien du 05/04/2024

Si les mesures sont interdépendantes sous certains aspects, deux mesures sont particulièrement orientées vers le spectacle vivant et les festivals : la mesure 9 « Festivals à l'année » et la mesure 15 « Solutions de mobilité ».

« La dernière décennie a vu la création de nombreux festivals en milieu rural. Ces festivals jouent parfois un rôle d'animation du territoire et de mobilisation de ses acteurs. Ils sont toutefois largement marqués par une forte saisonnalité et se concentrent sur la période estivale. L'objectif de la mesure est d'aider les festivals à déployer une action territoriale structurante en ruralité, notamment hors saison estivale. (...)

L'éloignement des lieux culturels est une difficulté majeure pour les habitants des territoires ruraux. Les collectivités, et en particulier les communes et communautés de communes, sont au niveau pertinent pour aborder de manière globale des questions de mobilité qui peuvent être multiples : offrir une possibilité de desserte régulière pour des équipements culturels du quotidien (bibliothèque, cinéma...), mettre en place des solutions collectives ou partagées pour des événements culturels ponctuels (spectacles, festivals...), permettre l'enseignement et la pratique artistique et culturelle des publics non véhiculés... »

Plan culture et ruralité, Ministère de la culture, 2024

Ces mesures font écho à des échanges que j'ai pu avoir, à la fois avec les professionnels du secteur culturel, et avec différents élus et techniciens du secteur public. Les problématiques de mobilité forment d'ailleurs autant une difficulté d'accès culturel pour les publics et non publics, qu'une difficulté environnementale pour les événements soucieux de leur responsabilité écologique. Les festivals faisant se déplacer de nombreuses personnes, l'impact environnemental de la mobilité de leurs publics est la première composante de leur pollution¹¹⁰, d'autant plus dans les espaces ruraux.

Malgré l'apparente préoccupation ministérielle vis-à-vis des territoires ruraux, le [communiqué de l'UFISC](#) datant du 21 janvier 2025 titrant « La politique du gouvernement se fera-t-elle avec ou contre la culture dans les territoires ? » donne une idée de la situation relative à la culture décentralisée depuis l'œil des professionnels du secteur culturel. Ceux-ci dénoncent les baisses budgétaires du ministère (200 millions d'euros en 2024 et 74 millions supplémentaires pour 2025), notamment à destination de la création artistique et des territoires. Souhaitant une « véritable ambition pour la diversité artistique et culturelle », l'UFISC dénonce une coupe budgétaire indolore pour les structures les plus robustes mais fragilisant les structures moins solides. L'ESS pourrait se trouver lésé face à cette baisse budgétaire malgré son rôle essentiel sur les territoires ruraux, c'est en tout cas l'inquiétude des signataires de ce communiqué.

« Pour synthétiser au cours des 35 dernières années, on est passé d'une recherche de diversité culturelle et plus d'accessibilité de la culture pour tous, à une vision plus économique, d'attractivité, et d'utilisation de la culture comme moyen de communication. Et ensuite, à un objectif élargi pour redynamiser les territoires. Mais les demandes se sont accumulées et non remplacées, donc les attentes sont de plus en plus importantes. »

Représentant de la fédération France Festivals, entretien anonyme du 03/04/2024

La création et l'évolution du ministère de la Culture a progressivement ouvert la voie à la légitimation de nouvelles considérations de l'objet culturel. L'objectif de démocratisation culturelle n'a pas quitté le ministère depuis ses débuts, mais a changé de forme au fil du temps. La poursuite de la décentralisation, mêlée à des contraintes budgétaires, a abouti à une

¹¹⁰ Des projets collectifs sont en cours dans le but de trouver des manières pérennes de réduire l'empreinte environnementale des festivals, notamment par le biais des mobilités. C'est le cas de l'initiative nationale [Festivals en mouvement](#).

responsabilité accrue des collectivités territoriales. Celles-ci se trouvent contraintes de faire les choix de financement parmi les projets culturels qui se multiplient. Progressivement, les audiences de la culture se sont élargies. L'institutionnalisation de cultures jusqu'alors alternatives, à l'instar des musiques actuelles, s'est accompagnée d'une professionnalisation des secteurs concernés. Le mandat de Jack Lang est également marqué par un bond de la légitimité des événements festifs. Les formats changent et la culture s'événementialise, donnant une légitimité aux festivals, qui se multiplieront à partir des années 90. Parallèlement, les industries culturelles prennent une place grandissante dans le paysage culturel, notamment dans le secteur des musiques actuelles. L'industrialisation et la marchandisation croissante amènent les acteurs culturels et une partie des acteurs politiques à s'interroger sur les spécificités des productions culturelles, ouvrant la voie à des réflexions autour de l'exception culturelle. L'industrialisation et la marchandisation des productions culturelles ont transformé les dynamiques de réflexion, adoptant peu à peu une logique utilitaire. La culture, et avec elle les festivals, sont transformés en objets économiques soumis à des objectifs de rentabilité et de performance. Les festivals vont alors devoir mériter les soutiens qui leur sont accordés, notamment par le recours à des indicateurs quantifiant leur réussite.

Chapitre 3. L'évaluation des retombées des festivals : critique d'une méthodologie non adaptée à l'objet culturel

« Quand j'ai commencé il y a très longtemps, plus de trente ans, il y avait une grande volonté d'apporter une forme de diversité culturelle sur les territoires. Parce que justement, la décentralisation était en cours et que beaucoup restait à faire. Il y avait une politique volontariste de montrer à un public les diversités artistiques et culturelles sur les territoires. Ensuite il y a eu dans les années 2000 une approche différente des politiques culturelles. Je me souviens de discussions que j'avais avec des élus, assez dures, sur la nécessité que les festivals soient des outils d'attractivité au service de l'économie. C'est-à-dire : il faut que ça fasse venir beaucoup de touristes, que ce soit attractif et médiatique. Je me souviens que toute la communication tournait autour de cela. »

Représentant de la fédération France Festivals, entretien anonyme du 03/04/2024

On constate la présence de cet objectif d'attractivité dans la vision commune forgée autour des Nuits Secrètes, qu'il s'agisse du rapport des élus au festival, ou de la perception des habitants du territoire¹¹¹. Sur un très court terme, cette attractivité d'un public extérieur à la Sambre-Avesnois est un plus pour les commerces locaux qui profitent momentanément de cet afflux. Sur un temps plus long, le festival participe à donner une image positive du territoire, quand bien même il ne se tient que sur un week-end. Forger une image positive revêt un objectif d'attraction d'entreprises et de population, qui entreraient dans la machine économique locale.

¹¹¹ Ces morceaux d'entretiens incarnent cette vision commune : *« Je pense que ça apporte une image hyper positive du territoire. Montrer qu'il y a des associations sur ce territoire qui peuvent porter des actions de ce type-là, de ce niveau-là, de cette dimension-là. C'est hyper important pour le territoire, notamment pour attirer des entreprises. On sait qu'on a des difficultés sur l'aspect santé. Et tout ça, ça concourt aussi à l'attractivité du territoire. »* (Benoît Courtin, vice-président en charge de la culture de la CAMVS, entretien du 16/04/2024). *« C'est quand même un événement important. Qui compte, je pense. Et donc ça permet d'attirer finalement les personnes qui ne sont pas du territoire sur ce territoire pour venir le découvrir. Donc c'est un moyen aussi d'attirer les populations sur le territoire. »* (Christophe Lafon, entreprise Forgital Dembiermont, mécène du festival, entretien du 05/06/2024). *« T'as un impact économique puisque t'as une consommation. Sur le territoire, même là, on va essayer de resserrer un peu, mais t'as une consommation dans les hôtels, t'as une occupation d'hôtel, t'as une consommation dans les restaurants, t'as une vie économique. Ces trois jours font fonctionner le commerce. »* (Dany Farhi, trésorier et partenaire prospection des sponsors de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 07/02/2024).

Le chapitre précédent m'a permis de donner une interprétation de la manière dont le paradigme marchand s'est imposé au sein du monde culturel, particulièrement à travers l'orientation des politiques du ministère de la Culture depuis sa création en 1959. De la valeur inspirée des « grandes œuvres de l'humanité » d'André Malraux à la valeur industrialo-marchande actuelle, les orientations du ministère ont participé à transformer les processus de valorisation de la culture en France. Comment cette logique de valorisation de la culture a-t-elle imprégné le monde culturel et ses acteurs ? Comment les festivals, en tant qu'acteurs singuliers, se sont appropriés cette logique ? Je m'appuierai sur l'évaluation des actifs culturels pour répondre à cette question, en rappelant qu'évaluer équivaut à attribuer une valeur.

Les problématiques actuelles auxquelles se confronte la musique *live* ne sont pas neutres en tant que résultats des processus de valorisation des festivals, mais également en tant qu'élément renforçant. La forme que prend la quête de sens du secteur de la musique *live* entre en phase avec son industrialisation croissante. Les acteurs culturels voient se transformer les logiques de valorisation sous-jacentes, et cherchent à infléchir le tir autant que faire se peut, compte tenu des changements de pratiques des publics qui entrent de plus en plus en phase avec une valeur industrialo-marchande de leur consommation culturelle¹¹². Mais cette industrialisation s'avère être un phénomène plus complexe dès lors que l'on s'ancre dans des territoires ruraux, qui se trouvent de fait dans un schéma où le milieu associatif et les pouvoirs publics endossent un rôle particulier. Ces points seront réabordés dans les chapitres suivants, à l'aune des informations tirées de ce chapitre.

Construit en trois grandes sections, celui-ci aborde tout d'abord la question générale de l'évaluation de la culture, de la méthodologie officielle et des répercussions sur les festivals de cette manière de traiter la valeur. Cette première section m'amènera à expliciter ensuite le fait que l'objet des festivals se prête mal à une analyse économique standard, me poussant à me référer au cadre théorique de l'économie des conventions. Je clôturerai ce chapitre en me questionnant sur les retombées des festivals, notamment à travers le concept de l'effet Bilbao.

¹¹² L'économie politique institutionnaliste a développé une critique plus générale de la norme economiciste, présente dans d'autres domaines, à l'image du travail et de l'emploi, de la santé, de la pauvreté, etc. Je contribue, en déclinant cette norme autrement et en l'appliquant au domaine culturel, à cette critique de la norme qui domine les politiques publiques néolibérales.

I. De l'évaluation des festivals à l'établissement d'une norme

L'évaluation est un élément incontournable du fait culturel. Il peut s'agir d'une attribution de valeur informelle attribuée par un public ou d'un processus formalisé voire officialisé, exécuté par les acteurs producteurs eux-mêmes ou par des acteurs extérieurs. Les processus d'évaluation formalisés des actifs culturels sont relativement similaires d'un actif à l'autre, pour peu qu'ils impliquent le déplacement d'un public, que ce soit de façon récurrente ou de façon occasionnelle. Avant d'entrer plus en détail sur le processus d'évaluation des retombées auquel sont soumis les festivals, à savoir des retombées économiques, je commencerai par faire un portrait large de ce qui constitue la valeur en économie. En effet, ce n'est pas un élément neutre dans la manière dont ce processus d'évaluation s'est construit : (1) parce que cette valeur économique est considérée comme neutre ; (2) parce que cette valeur a amené à presque systématiquement monétariser ; (3) et parce qu'elle a historiquement eu des difficultés à capter l'intangible.

1. La valeur révélée par l'économie standard

Dans cette première sous-section, je fais un pas de côté pour introduire une analyse épistémologique de la notion de la valeur imposée par la science économique standard, qui donne des clés de compréhension de la notion de valeur du ministère, qui elle-même déteint sur les autres acteurs publics.

L'utilisation du prix comme traduction économique de la valeur des biens et services m'encourage à penser que la logique marchande a su garder une place de choix depuis les travaux fondateurs de la notion de valeur. Les approches substantielles de la valeur, pour faire écho aux travaux d'André Orléan (2011), restent prégnantes dans les rapports économiques, y compris dans le cadre culturel. Que l'on s'appuie sur un déterminant de la valeur ou un autre, la valeur des actifs culturels reste pensée comme intrinsèque à l'objet, qui verrait sa valeur traduite à travers le rapport marchand.

1.1. La conception d'une valeur objective

En choisissant d'appuyer ma réflexion sur l'économie des conventions, je prends une distance vis-à-vis du modèle économique standard. Je m'éloigne autant de l'idée d'une valeur

révélée par le croisement d'une offre et d'une demande sur un marché auto-régulateur que de celle d'individus guidés par une rationalité instrumentale. Je préfère à cela une conception de la valeur dépendante d'un processus complexe contingent. Elle revêt un caractère social et politique (Orléan, 2011). Cela participe ainsi à placer l'économie en position d'échange et de discussion avec les autres sciences humaines et sociales. Les règles, les codes, les conventions sont autant de constituantes du processus de valorisation. L'idée d'une parfaite autonomie des individus vis-à-vis des règles sociales, présentes dans le mythe marchand, s'en trouve affaiblie dans la mesure où sans règle commune ou sans confiance, un agent ne pourra pas être sûr que l'autre partie ne fera pas défection. Depuis la théorie de l'équilibre général, les mises en évidence s'accumulent pour montrer qu'une économie, de surcroît une économie capitaliste, a besoin de règles et d'institutions pour se construire et perdurer.

Les sciences économiques se sont construites avec l'idée de pouvoir se reposer sur des lois naturelles et universelles. L'économie sous sa forme standard, si elle intègre l'essence sociale des échanges, reste toutefois séparée des autres sciences humaines et sociales. Le recours à la modélisation, et la mathématisation sous-jacente, participe à l'idée selon laquelle les sciences économiques peuvent traduire de façon objective et autonome l'ensemble des faits qu'elles étudient. L'analyse économique standard semble ne pas donner le poids suffisant à l'arrière-plan institutionnel du processus économique. L'ensemble des règles et conventions influençant les processus économiques poussent à considérer différemment la valeur : d'une valeur substantielle et objective, on passe à l'idée d'un processus de valorisation, dans la mesure où le résultat restera mouvant :

« La valeur d'une chose, quand elle intervient dans l'échange, ce qui est généralement le cas, n'est pas stabilisée une fois pour toutes, mais elle est le résultat d'un processus de valorisation, et elle est de l'ordre de l'événement plutôt que du fait. »

Boltanski et Esquerre, 2017, p.140

L'arrière-plan institutionnel est, dans tous les cas, inévitable pour comprendre et étudier les actions individuelles. L'*homo œconomicus* ne sait pas faire de choix dès lors que celui-ci dépasse sa propre intimité (Postel, Sobel, 2006). Pour autant, le cadre standard sépare strictement l'action et les règles. Prendre en compte ces règles et modifier la représentation de l'acteur attaché à

l'économie standard entend nécessairement rompre avec l'idée d'objectivité qui se dégage de l'*homo œconomicus*. Une prise de décision parfaitement rationnelle basée sur des préférences stables et une logique calculatoire offre un confort, mais ne permet pas de saisir la place et l'évolution des règles collectives et les processus de régulation des institutions.

La question de la rationalité est un bon marqueur du rapport des économistes à l'objectivité. Le concept de rationalité au sens d'une rationalité instrumentale ou substantive (Simon, 1976) postule un monde préexistant probabilisable, et ignore les processus cognitifs individuels et collectifs. La complexité de l'environnement dans lequel vivent les acteurs les empêche d'être parfaitement rationnels, au sens instrumental, rendant de ce fait leur rationalité limitée. Les économistes institutionnalistes relèvent des faiblesses de la rationalité limitée telle que présentée par Herbert Simon dans sa forme procédurale de rationalité, et font un pas supplémentaire vers les notions d'action et d'interprétation, sans rester bloqués sur la sémantique de la « rationalité limitée » (Ughetto, 2006).

Le rapport des économistes à l'objectivité se fait également avec l'idée que nous sommes dans un unique monde commun. Ce monde commun découle du « naturel » qui est accordé par une partie des économistes à la coordination des actions des individus. Les individus s'accordent naturellement par l'œuvre de la loi de l'offre et de la demande et sont soumis au seul marché concurrentiel. La naturalisation de la valeur, en la plaçant comme antérieure au prix, à l'interprétation, et intrinsèque aux objets, revient à ignorer le fait que les acteurs expriment des jugements à travers le recours au langage du prix, en se référant à des standards conventionnels et des normes morales. Dès lors qu'il est nécessaire de recourir à d'autres notions que celles correspondant à l'axiomatique originelle de la science économique, il est entendu que plusieurs formes de coordination deviennent mobilisables, ce qui affaiblit les fondements de l'objectivité de ce monde commun (Thévenot, 1989). Toutes les formes de coordination renvoient à différentes formes d'objectivité. Laurent Thévenot émet une hypothèse sur la multiplicité des mondes objectifs afin de rendre compte de la manière dont les personnes expliquent les causes de leurs actions. Il construit ainsi, notamment avec Boltanski dans les *Économies de la grandeur* (1991), une réélaboration de la notion d'objectivité :

« Notre construction implique donc une réélaboration de la notion d'objectivité, corrélative de celle portant sur la notion de justification, l'action n'étant justifiable ou raisonnable que dans la mesure où elle engage des êtres dotés d'une forme de généralité qui permette le dépassement des contingences et le déploiement de rapprochements fondés. L'objectivité est ce qui fait preuve, ce qui sert d'appui à une action justifiable ; elle est caractéristique d'une nature. Les objets sont ce qui compte pour l'action, à la différence des choses inqualifiables (des « machins », comme nous les avons appelées dans EG) qui ne peuvent servir d'appui, faire office de ressource. »

Thévenot, 1989, p.160

D'un autre côté, les questionnements concernant l'appréhension des questions de valorisation et de richesse, de même que les questionnements portant sur les contraintes et les limites des indicateurs traditionnels ont conduit au développement de nombreux indicateurs (Jany-Catrice, Méda, 2013 ; Jany-Catrice, Marlier, 2013 ; Gadrey, Jany-Catrice, 2016)¹¹³. Cette démarche vise à élargir le concept de richesse et à élaborer des indicateurs plus démocratiques, en menant par exemple un travail de concert avec des acteurs locaux et des citoyens. C'est le cas de l'étude sur l'impact socio-économique des bibliothèques municipales menée par le Clersé (Jany-Catrice, Béague, Gardin, Sobel, 2021, 2023).

1.2. Le recours à la monétarisation comme révélateur de valeur

« La monnaie est première en ce qu'elle est ce par quoi la valeur marchande accède à l'existence. »

Orléan, 2011, p.13

Le substantialisme faisant résider la valeur au sein même des choses, la monnaie ne sert que de révélateur de cette valeur réelle. Il est possible de prendre le contre-pied du substantialisme classique et néoclassique en considérant la monnaie comme préalable à l'existence du marché et des échanges (Virely, 2018).

¹¹³ On peut également se référer au rapport de la Commission sur la mesure des performances économiques et du progrès social (Stiglitz, Sen, Fitoussi, 2009).

Encadré 4 : André Orléan et l'institution monétaire

André Orléan insiste sur l'idée que l'équivalence marchande est inséparable de l'institution monétaire (Orléan, 2011 ; Orléan, Diaz-Bone, 2013). Il se détache distinctement des théories de la valeur classiques et néoclassiques qui paraissent indépendantes vis-à-vis de l'institution monétaire et placent la valeur en amont de la monnaie. André Orléan place la monnaie au cœur de la question de la valeur en ce qu'elle constitue un espace d'évaluation abstrait (Orléan 2011 ; Orléan dans Benquet, Sobel, 2019). Son approche propose une institution monétaire au fondement même de l'économie marchande en mettant en avant l'objectivité sociale de la mesure de la valeur par la monnaie. La valeur d'un bien correspond à la quantité de monnaie qui peut être obtenue lors de l'échange. La monnaie permet à la valeur économique d'exister socialement, ce qui les rend inséparables (ibid.). Considérer la monnaie non pas comme une conséquence de la multiplication des échanges mais comme un nécessaire précédent permet de la penser comme une réelle institution sociale. Celle-ci est aujourd'hui un équivalent admis par tous dans la mesure où elle fait l'objet d'une garantie institutionnelle, par les puissances publiques. Elle tire sa valeur du fait qu'elle se place dans une économie monétaire de production (Harribey, 2011). La place de la monnaie en tant que médium de la valeur renvoie à la confiance qui est placée en elle. La monétarisation est ainsi très utile dans beaucoup de domaines pour traduire dans une valeur économique des faits, des productions, des actions qui n'entrent pas automatiquement dans le sillon du marché et de l'attribution de prix. Cela peut aider à en saisir la grandeur, les retentissements, et à en donner une importance grâce à un équivalent accepté et compris par tous ou presque. L'intention peut parfois être de faire entrer ce qui sera mesuré dans la comptabilité pour lui offrir davantage de légitimité. En effet, sa valeur sera désormais traduite dans une valeur économique officielle, monétaire et comptabilisée. Elle ne sera, en quelque sorte, plus laissée à l'appréciation des personnes. Je peux citer l'exemple du cas observé aux Nuits Secrètes, dans le cadre du recours au bénévolat. Il est demandé à l'association, par les financeurs, de renseigner le nombre d'heures que représente le travail bénévole, parfois en équivalent temps-plein. En fournissant ces chiffres, l'association prend également le parti de fournir une équivalence monétaire de ce travail bénévole, qui sera parallèlement utilisée dans le bilan comptable. En utilisant la monnaie comme équivalence, le travail bénévole devient comparable sur un marché du travail. Il est donc facile d'estimer un rapport coûts-bénéfices des activités bénévoles. Cette équivalence permet également de les intégrer à un point de vue comptable et de les traiter.

Source : construit par l'auteur.

La monnaie s'est imposée comme la forme principale de la valeur dans les sociétés marchandes dans la mesure où l'institution monétaire a su dépasser la contradiction entre la valeur en elle-même et le fait de mesurer cette valeur (Bellon, 2020). André Orléan et Michel Aglietta identifient dans l'échange la présence d'un désir à l'égard de la monnaie (ibid.), ce qui transforme cette dernière autant en mesure de la valeur qu'en valeur elle-même. André Orléan fait également ressortir cette idée dans l'Empire de la valeur en disant qu'« *il n'y a d'expression de la valeur que monétaire* » (p.29). La monétarisation d'activités non marchandisées ou d'externalités a pu aider à une prise de conscience collective de certains impacts, notamment en ce qui concerne les questions environnementales et de bien-être. C'est le cas des indicateurs prenant la forme de PIB ajustés, tels que les PIB verts ou les GPI (Jany-Catrice, Méda, 2013), qui ont adopté ces méthodes de monétarisation pour commensurer ces dimensions dans le langage commun que constitue la monnaie. Les équivalences monétaires concernant le travail domestique à travers des enquêtes budget-temps ont pu mettre en avant le volume nettement supérieur de ce type de travail par rapport

au travail rémunéré (ibid.). Ceci a permis de rendre visible et de légitimer d'une certaine manière le travail domestique effectué en majorité par les femmes, et donc de légitimer leur participation à la création de richesses. Une conclusion similaire peut être faite concernant le travail bénévole. La participation du bénévolat à la création de richesses est particulièrement importante à prendre en compte dans le cadre des festivals. En effet, il est commun qu'une communauté de bénévoles se fédèrent autour de ces événements et participent à leur réalisation, voire le réalisent dans son intégralité. Il est courant pour les festivals d'effectuer une conversion du travail bénévole en équivalent de travail salarié, par le biais des heures effectuées. Il est toutefois plus complexe d'alimenter ce calcul avec des éléments qualitatifs comme par exemple les types de missions effectuées.

La valeur n'ayant pas de métrique spécifique, il est nécessaire pour la décrire et la mesurer, de faire appel au langage des prix (Boltanski, Esquerre, 2017), majoritairement accepté. Mais le prix est-il le plus adapté pour traduire la valeur ? La valeur fait référence à un caractère plus stable et constant que le prix. Elle fait ainsi plus référence à quelque chose de « réel » que le prix. Leur distinction crée donc une forme de tension entre le réel et l'artificiel. Toutefois les théories d'une valeur substantielle, qu'elle soit dépendante du travail ou de l'utilité, ne sont pas parvenues à objectiver la valeur indépendamment du prix. Il en résulte une forme d'opposition entre un réel « circonstanciel » rattaché au prix, et un réel « idéal » rattaché à la valeur (ibid.). Face à la difficulté à accorder à la valeur un caractère interprétatif assez fort pour établir une traduction numérique solide, Boltanski et Esquerre posent une distinction entre les « prix réels » et les « métaprix », autrement dit « *toutes les estimations de la valeur retraduites en termes numériques sans être issues d'un échange, qu'elles soient énoncées par des institutions, engendrées par le jugement d'acteurs prenant appui sur des exemples qu'ils connaissent ou s'abandonnant à des estimations imaginaires – à leurs rêves – ou même qu'elles soient déterminées par l'usage.* » (Boltanski, Esquerre, 2017, p.141-142). Ces métaprix servent de référence aux acteurs dans le jugement des prix, à émettre des critiques, à les justifier, à les négocier. Le recours aux métaprix dans l'analyse permet donc de poser la question de la valeur dans la relation qu'elle entretient avec le prix sous le prisme de l'interprétation des acteurs.

La sémantique du prix permet d'effectuer une traduction entre deux choses hétérogènes. En prenant appui sur une métrique qui permet des mesures collectivement partagées, ceci offre l'avantage d'une certaine robustesse (ibid.). L'appel à un équivalent monétaire est très fréquent

pour saisir et exprimer la valeur d'activités situées hors du cadre monétaire, et accepté pour l'unification qu'il permet. Mais il revêt également des risques qu'il est nécessaire de prendre en compte : ne considérer que ce que l'on peut compter. Dans le cas du bénévolat, les risques sont ceux de rendre ce travail substituable avec un équivalent marchand, et de créer un outil de légitimation de la marchandisation (Beneria, 1999 dans Jany-Catrice, Méda, 2013). Nous risquons d'assister à une diffusion de la logique marchande avec le risque d'une pression à la professionnalisation¹¹⁴, à la productivité, à la division du travail et à la performance.

Selon la manière de construire les outils servant aux équivalences monétaires des actifs non marchands, les implications et risques sont différents. Les préférences des individus sont soit « révélées » soit « déclarées », ce qui inscrit d'entrée les méthodes dans des logiques utilitaires en se référant à la notion de préférences présente dans le modèle économique néoclassique. Associées au type de préférences, les méthodes peuvent être directes, auquel cas des prix de marché ou des coûts indirects existent et sont mobilisables, ou indirectes dans le cas contraire. Le rapport Chevassus-au-Louis (2009), « Approche économique de la biodiversité et des services liés aux écosystèmes », met en avant ces différentes méthodes : coûts de restauration, coûts de remplacement, coûts évités, effets de productivité, évaluations contingentes, dépenses de protection, comportements de prévention, coûts de déplacement, prix hédonistes, analyse conjointe, classement contingent, comparaison par paires.

Lorsque les préférences sont révélées, plusieurs méthodes directes peuvent être mobilisées pour évaluer les actifs non marchands. Les coûts de restauration/de remplacement partent de l'idée qu'il est toujours possible de restaurer ou remplacer. Mais sommes-nous sûrs que les méthodes permettent d'estimer tous les dégâts ? Peut-être y a-t-il des irréversibilités non mesurables par ces coûts ? Lorsque les prix de marché et les coûts indirects n'existent pas et que les préférences des individus sont révélées, les méthodes peuvent consister à estimer des coûts liés aux dépenses de protection et aux comportements de prévention, à estimer le consentement des individus à payer pour le déplacement jusqu'à l'actif considéré, ou à déterminer des prix hédonistes. Dans ce dernier cas, la méthode consiste à poser un raisonnement *ceteris paribus* en faisant varier une caractéristique du bien ou service pour en estimer la valeur marchande. La méthode des prix

¹¹⁴ Il peut toutefois exister un effet paradoxal de recours au bénévolat avec une logique de gain d'argent et d'« assurance sympathie » en quelque sorte.

hédonistes revêt une première difficulté d'identification des caractéristiques et du degré d'importance qui leur est attribué, ce qui peut être source de désaccord.

Lorsque qu'aucune des méthodes précédentes ne peut être utilisée, il est possible de faire appel aux préférences déclarées. Dans ce cas, il est nécessaire d'interroger les individus sur leur consentement à payer ou à recevoir pour effectuer des évaluations contingentes. Pour ce type de méthodes, il est nécessaire de prêter attention à ce que l'échantillon de population interrogé soit représentatif. Toutefois, les évaluations contingentes revêtent un caractère normatif fort en raison des représentations qui peuvent être véhiculées dans les questions posées¹¹⁵. En outre, la variété de méthodes existant pour évaluer les actifs non marchands à travers des formes de monétarisation laisse apercevoir la difficulté à mobiliser des outils autres que purement économiques pour traiter des questions de valeur.

1.3. Le difficile traitement de l'intangible en économie

La difficulté à prendre en compte les productions intangibles se traduit par un recours systématique au langage monétaire, qui permet une forme de traduction de la valeur. Les problématiques de la monétarisation rejoignent celles de la prise en compte des services en économie. Le recours à des outils économiques construits pour répondre à la logique des biens matériels pose problème pour évaluer des activités de service, et amène à la mobilisation récurrente du langage monétaire. La valeur artistique, culturelle ou sociale du spectacle vivant n'amène que difficilement à une monétarisation. De fait, la qualité et la valeur de ces productions, est approximée pour répondre à l'injonction monétaire et quantitative. L'effet qualitatif, le rôle humain et la valeur des interactions ne sont ainsi pas applicables à l'évaluation monétarisée. Celle-ci risque de dévaloriser ces activités ou de les pousser vers une standardisation massive. Devenus centraux dans les activités économiques, que ce soit en termes d'emplois ou de valeur ajoutée, les services

115 Clive Spash (2008) en énonce une série de critiques : La monétarisation, à travers les évaluations contingentes, fabrique une commensurabilité d'éléments dont les engagements éthiques peuvent ne pas être commensurables ; ces méthodes relèvent de l'individualisme méthodologique qui bloque une élaboration collective des valeurs communes ; il est nécessaire d'inventer des valeurs économiques qui n'existent pas pour correspondre à l'approche par le marché ; l'abstraction poussée de la méthode ne permet pas de prendre en compte de façon satisfaisante le contexte social ; le processus d'évaluation ignore le fait que certaines valeurs sont confuses, désordonnées ou en constante évolution et dépendantes du contexte ; la stabilité des préférences est nécessaire à l'évaluation contingente. Or les préférences ne sont pas forcément pré-définies et peuvent être instables et parfois, elles sont créées par le processus d'évaluation lui-même.

ont pourtant longtemps été perçus comme annexes aux productions manufacturées (Gadrey, 2003). Impliquant une interaction entre le producteur et le consommateur, qui effectuent en général leurs actions simultanément, les services posent des questions en termes de reconnaissance du travail et d'évaluation (ibid). Les indicateurs traditionnels permettant d'estimer la performance des activités économiques constituent des outils de l'économie industrielle et s'adaptent mal aux services. Ils rendent difficilement compte de leur contribution à l'économie. Il est en effet difficile de mesurer la productivité de ces activités compte tenu de l'immatérialité et du caractère qualitatif de la production (Gadrey, Jany-Catrice, 2016 ; Jany-Catrice, 2012). Ceci entraîne une sous-évaluation de certains services, notamment lorsqu'il s'agit de productions non exprimées en termes monétaires.

Dans le cadre du spectacle vivant, les problématiques sont-elles spécifiques ? Comment l'économie prend-elle en compte la valeur des productions du spectacle vivant ? D'autant plus que celle-ci est d'ores et déjà source de nombreux débats et discussions en dehors de la sphère économique, étant données la perception et la définition de ce qui constitue les actifs culturels et artistiques. On rencontre au sein de l'économie de la culture une formation d'économistes du spectacle vivant. Dans ce champ de recherche, on trouve des travaux mêlant l'économie à la sociologie, au droit, et à la science politique, axés sur le financement du spectacle vivant (Baumol, Bowen, 1966 ; Négrier, Teillet, 2014, 2019 ; Fondu, Vermerie, 2016 ; Saoudi, 2018 ; Fourreau, Hardy, 2023 ; Girard, 2018), les conditions particulières d'emploi (Menger et al., 2001 ; Menger, 2011 ; Barbéris, Poirson, 2016), les publics (Barbéris, Poirson, 2016 ; Pulh et al., 2005), la production et la diffusion des œuvres (Urrutiaguer, 2010, 2013 ; Baumol, Bowen, 1966 ; Horvath, Datry, 2013), et les retombées économiques du secteur (Barbéris, Poirson, 2016 ; Négrier, Vidal, 2009 ; Guibert, 2020 ; Jauneau, 2013, 2014).

Le spectacle vivant est un type de service rassemblant des spécificités marquées. Comme tout autre service, le spectacle vivant est immatériel, coproduit et dépendant du travail humain. Toutefois, la symbolique de la dimension artistique prend une place importante dans la mesure où la prestation ne revêtira pas nécessairement un caractère utile. La valeur artistique prend une place conséquente, aux côtés de la valeur économique. Ceci va d'ailleurs renforcer l'incertitude au sein du secteur (il est difficile de prédire le potentiel succès d'un spectacle car les facteurs de réussite sont mouvants, alors que les coûts de production sont souvent élevés et peu concernés par les économies d'échelle).

Des travaux rassemblés sous l'étiquette de l'économie de l'expérience (Pine, Gilmore, 1999 ; Caves, 2002 ; Gay, Pryke, 2002 ; Boswijk et al., 2007 ; Carù, Cova, 2007 ; Sundbo, Darmer, 2008 ; Lorentzen, Hansen, 2013 ; Sundbo, Sorensen, 2013) ont également tenté une analyse plus ciblée de ces objets, en proposant une distinction entre les activités de services et les expériences. Pine et Gilmore (1999, 2011) ont pris le parti de traiter les expériences comme une catégorie d'offre économique à part entière dans la mesure où elle consiste à proposer du « mémorable » :

« Experiences are a fourth economic offering, as distinct from services as services are from goods [...] Experiences have always been around, but consumers, businesses, and economists lumped them into the service sector along with such uneventful activities as dry cleaning, auto repair, wholesale distribution, and telephone access. When a person buys a service, he purchases a set of intangible activities carried out on his behalf. But when he buys an experience, he pays to spend time enjoying a series of memorable events that a company stages - as a theatrical play - to engage him in a personal way. »

Pine et Gilmore (2011), *The Experience Economy*, p.3

La qualité de « mémorable » affectée à certaines activités, dans lesquelles s'intègre très bien le spectacle vivant¹¹⁶, n'est pas négligeable dès lors que l'on se penche sur le cas des festivals. En effet, l'expérience offerte par un festival dépasse le seul cadre de sa programmation artistique, et la fidélisation de son public en dépend. Si les néo-festivaliers sont majoritairement motivés par la programmation d'artistes de renom, les festivaliers fidèles accordent une importance de moins en moins marquée à la programmation artistique, et de plus en plus grande à l'expérience globale (Djakouane, Négrier, 2018).

Sans partager l'idée que la distinction entre les services et les expériences soit pertinente¹¹⁷, l'ajout du caractère « mémorable » à une activité de service permet la prise en compte d'une composante possible de sa qualité dans la mesure où l'on s'intéresse à la manière dont la consommation des biens et services peut être expérimentée (Caves, 2002 ; Gay, Pryke, 2002).

116 L'économie de l'expérience dépasse le cadre de l'économie de la culture, mais de nombreux objets culturels entrent dans une possible analyse par l'économie de l'expérience.

117 Pine et Gilmore (1999) distinguent quatre types d'offres : *goods, services, commodities, experiences*. Ces différenciations semblent être davantage pertinentes en termes marketing qu'en termes économiques. L'expérience ressemble à un service amélioré par l'offre de services supplémentaires qui transforme le service initial en un actif « mémorable ». Je préfère considérer cela comme un service différent, ou comme une agrégation de services. La dimension marketing ressort également dans le changement de vocabulaire : les auteurs parlent de « guest » (expérience) et non plus de « client » (service) ou « user » (biens) pour désigner les bénéficiaires.

La difficulté à prendre la mesure des valeurs du spectacle se traduit aussi, en quelque sorte, par la tendance à rendre ces productions tangibles et durables par d'autres biais : captations vidéos des concerts, merchandising, identité visuelle des événements imprimées sur des supports (manière d'exister physiquement). Certaines sont marchandisables en elles-mêmes : le *merchandising* peut être vendu, la captation professionnelle est à vocation marchande la plupart du temps, etc. La captation amateur n'a pas vocation à être marchandisée mais participe d'une autre manière (réputation, véhiculer une identité, etc.). Si le spectacle vivant reste avant tout basé sur une présence physique, la numérisation des pratiques tend à brouiller la frontière entre les prestations de spectacle vivant, l'audiovisuel et le numérique.

2. L'établissement d'une norme touristique-marchande

« L'enjeu tout frais est de cerner ce qu'ils rapportent indirectement à un pays, une région ou une ville, les retombées économiques. Les élus se sont emparés en premier du sujet afin de justifier – ou pas – l'argent donné à tel événement. De plus en plus de responsables de festival y viennent, demandant des « études d'impact » ou reprenant celles de cabinets d'experts. C'était pour eux un gros mot, ça ne l'est plus. Alors les chiffres pleuvent. »

[Le Monde, 30 juin 2023](#)

On peut lire ces quelques lignes dans un article du Monde datant du 30 juin 2023 titrant : « Pour les responsables de festivals, les « études d'impact » pour cerner les retombées économiques indirectes, c'était un gros mot. Ça ne l'est plus ». On retrouve, en quelques phrases, l'importance donnée à la preuve chiffrée des apports économiques des festivals.

2.1. L'impact économique : usage d'une méthode de calcul valorisant le tourisme

Les retombées économiques sont devenues un argument de communication pour les événements culturels, et de bonne allocation des ressources pour les collectivités. Il est courant de croiser dans la presse des articles titrant sur la manière dont les commerces locaux ont profité de l'affluence, sur le nombre d'euros générés pour un euro investi ou encore sur le nombre d'emplois créés par la présence de l'événement.

Encadré 5 : Exemples d'articles titrant sur les retombées économiques

- « Main Square : quelles retombées économiques pour Arras ? » (La Voix du Nord, 02/07/2022)
- « Vieilles Charrues 2022. Un festival gigantesque, mais quelles retombées pour son territoire ? » ([Ouest France, 07/07/2022](#))
- « Le festival d'Avignon génère 60 M€ de retombées économiques sur le territoire » ([Mes Infos, 10/04/2024](#))
- « En 2023, l'Insane Festival a généré plus de 6.5 millions d'euros de retombées économiques » ([Echo du mardi, 11/04/2024](#))
- « Printemps de Bourges 2024 : au moins 70.000 visiteurs et des millions d'euros de retombées » ([La Nouvelle République, 29/04/2024](#))
- « Festival de Cannes : la ville table sur des retombées de plus de 200 millions d'euros » (Le Monde, 20/05/2024)
- « Savoie : le festival Musilac génère près de trois millions d'euros de retombées économiques » ([France Bleu, 15/06/2024](#))
- « Festival du cinéma américain : des « millions d'euros » de retombées économiques attendus par Deauville » ([France 3 région, 07/09/2024](#))
- « Eurockéennes : les retombées économiques doublent en dix ans » (Le Trois, 24/10/2024)

Source : construit par l'auteure à partir des articles de presse cités.

On rencontre à cette occasion une série de chiffres évocateurs, quantifiant ces retombées. Parmi ces chiffres, le plus travaillé et complet semble être celui de l'impact économique de l'événement en question. On recourt à ce moment-là à une méthodologie de calcul identifiée et légitimée. La légitimité de cette méthodologie est renforcée par une forme de validation officielle, à la fois de la part du Ministère de la Culture à travers les travaux publiés par le DEPS, et par le Ministère de l'Économie et des Finances, à travers les préconisations de la Direction générale des entreprises (DGE). Gece, institut de référence en matière d'études accompagnant des structures

culturelles¹¹⁸, y fait directement référence en indiquant utiliser une méthodologie « recommandée par le ministère de l'Économie et des Finances ». Pour préciser le propos en citant une nouvelle fois l'institut, lorsque l'on se concentre sur leurs études « d'impact économique et social », nous pouvons lire : « Les études d'impact économique et social de notre cabinet s'inscrivent dans la méthode déployée et préconisée par Atout France et la DGE ; une direction du Ministère de l'Économie et des Finances qui a pour mission depuis 2014 de développer la compétitivité et la croissance des entreprises de l'industrie et des services français »¹¹⁹.

La méthode dont il est question est synthétisée dans le guide méthodologique nommé « La mesure de l'impact économique d'un événement touristique »¹²⁰, propriété intellectuelle de la DGE¹²¹. Sans réécrire ici ce guide expliquant les étapes à suivre pour quantifier l'impact¹²² économique d'une activité culturelle, je reviens tout de même brièvement sur les grandes lignes de la méthodologie en question. Celle-ci s'applique de la même manière aux différents événements pouvant rassembler du public, qu'il s'agisse de manifestations artistiques, sportives ou tout autre événement à visée touristique. L'impact d'une activité culturelle correspond aux effets induits par cette activité, en séparant les effets directs des effets indirects. On mesure les répercussions, qu'elles soient positives ou négatives, attendues ou inattendues, d'un événement. On cherche à en rendre compte en excluant les effets d'aubaine. En d'autres termes, on cherche à quantifier les bénéfices nets engendrés par cette activité. De ce fait, quelques types de visiteurs sont exclus du calcul, de façon à éviter avec précaution toute surestimation : les visiteurs locaux, autrement dit résidant dans la zone considérée ; les changeurs de calendrier ayant modifié la date de leur venue de manière à ce qu'elle coïncide avec celle de l'événement en question) ; et les visiteurs

118 Gece a été sollicité par de nombreuses organisations du secteur culturel pour mener diverses études, organisations parmi lesquelles figurent le Cabaret Vert, le Main Square festival, les Vieilles Charrues, Marsatac, le Festival d'Avignon, le Printemps de Bourges, le Hellfest, etc.

119 Propos accessibles dans la [section « Expertises »](#) du site de Gece, visité le 22/03/2024.

120 Parmi les contributeurs à ce guide, Yann Nicolas est une référence, ayant par ailleurs publié des écrits détaillant cette méthodologie, son application et ses implications dans le cadre de l'évaluation des politiques publiques (...), s'appuyant notamment sur la littérature anglo-saxonne de référence (Crompton, McKay, Frey, entre autres).

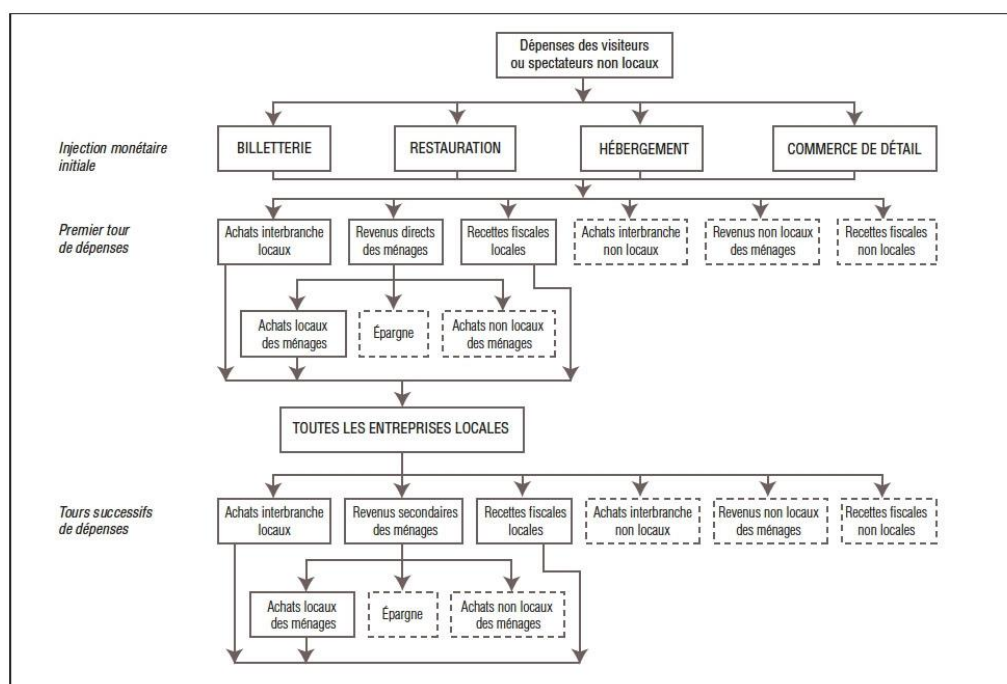
121 Eric Maurence Consultants pour le ministère de l'Économie, de l'Industrie et du Numérique, DGE.

122 J'utilise de manière indifférenciée les termes « impacts », « répercussions », « retombées » pour désigner les effets induits par les actifs considérés. Ces effets peuvent être positifs, négatifs, attendus, inattendus, volontaires ou involontaires. Ils peuvent être de différentes natures : économique, sociale, culturelle, environnementale, politique, etc. Ces effets peuvent également prendre plusieurs formes temporelles (impact de court-terme, de moyen-terme, de long terme) et spatiales (répercussions sur un quartier, une ville, une communauté d'agglomération, un département, une région, un pays, ou tout autre découpage administratif ou géographique).

occasionnels, sont ainsi exclus du calcul (Maurence, 2014 ; Nicolas, 2007, 2010, 2017 ; Nicolas, Gergaud, 2016).

L'évaluation s'effectue en deux temps. Dans un premier temps, on quantifie les retombées directes de l'événement. Pour ce faire, on scrute d'un côté les dépenses effectuées par les organisateurs de celui-ci pour ne prendre en compte que celles effectuées sur le territoire considéré, et d'un autre côté les dépenses des visiteurs extérieurs « éligibles ». Une fois l'évaluation des retombées directes effectuée, vient dans un second temps le calcul des retombées indirectes. Cette seconde étape est dépendante d'un outil extérieur, le multiplicateur des dépenses (ibid.), dont le processus est synthétisé sur le graphique ci-dessous.

Figure 13 : Le processus du multiplicateur



Source : Yann Nicolas (2007), *Culture méthodes* (Deps, Ministère de la culture, 2007), d'après Crompton

En définitive, l'obtention d'un impact économique positif repose sur (1) la capacité des forces organisatrices à effectuer le maximum de leurs dépenses sur leur territoire, de façon à ne pas compter une somme trop importante de dépenses extérieures qui réduiraient la portée de leur impact, (2) la tendance des visiteurs extérieurs à effectuer des dépenses une fois sur place, et (3)

l'effet multiplicateur¹²³ considéré, qui va succéder aux dépenses directement effectuées sur le territoire.

2.2. Un outil d'aide à la décision qui s'inscrit dans l'efficacité de l'économie marchande

On se contente la plupart du temps de flux déjà exprimés en termes monétaires, de façon à simplifier le calcul et clarifier les résultats tout en évitant des erreurs d'estimation. On peut également intégrer, dans ces méthodes de calcul, des données nécessitant un travail de monétisation, comme les pertes financières qui pourraient être liées aux coûts environnementaux ou à la « pollution sonore » (Nicolas, 2007). Tel serait le cas si des personnes décidaient de quitter le territoire un certain temps car étant incommodées par la présence de l'événement. Dans ce cas, on recourt à différentes méthodes d'estimation des coûts potentiels¹²⁴. En tout cas, le recours à l'argument de l'impact économique implique une référence à la valeur monétaire, que ce soit dans le résultat (x euros de retombées pour le territoire) ou dans le processus (mobilisation de données monétaires).

Ce recours systématique à la valeur monétaire est une bonne illustration du fait que l'économie de marché s'est imposée comme étant la plus efficace pour traiter de ces questions, et a pris une place importante dans le monde culturel. Les économistes ont imposé ce raisonnement sur le terrain culturel et artistique. On constate aujourd'hui dans l'univers culturel et artistique des normes contraignantes, à l'image de ce calcul d'impact économique, qui requiert souvent une utilisation des statistiques, une mobilisation de données chiffrées, et une valorisation économique. On trouve ces dispositifs dérivant du raisonnement économique dans les rapports d'activités ou autres formes d'évaluation favorisées dans les demandes de subventions.

Le caractère économiciste de l'impact ne permet pas de le retranscrire sous sa dimension culturelle et sociale, pourtant au cœur des sujets que nous traitons. Plus encore, le recours à une analyse d'impact économique pour justifier le soutien public tend à réduire la culture à être une activité marchande et risque d'accroître la concurrence entre les événements (Négrier, Vidal, 2009). En outre, la domination de l'économie de marché induit le fait que les autres formes d'économie

123 Les mécanismes de répercussion de la culture ont également été abordés par Frey (1986), Mitchell (1993) ou encore Maughan et Bianchini (2004), montrant de quelle manière celle-ci est en capacité de toucher d'autres secteurs.

124 Les coûts potentiels peuvent être estimés avec la méthode des prix hédonistes, la monétarisation au prix de marché, ou par les coûts évités.

ont la nécessité de justifier leur présence, à l'instar d'une bonne partie de l'économie sociale et solidaire (Colin, Gautier, 2008). Ce qui, dans le cadre du milieu culturel français, constitue un non-sens. En effet, la forme associative est particulièrement présente au sein des structures culturelles, d'autant plus dans les structures culturelles du spectacle vivant (Rathle, 2019 ; Urrutiaguer, 2009).

Tout projet culturel doit montrer qu'il ne coûtera pas trop cher à la collectivité (Colin, Gautier, 2008) pour être considéré comme viable et acceptable. Il y a un discours omniprésent sur les questions de performance et d'efficacité, qui parfois se cache derrière des raisons de contraintes budgétaires. C'est principalement par le registre chiffré et la dimension comparative des projets que l'on observe cette injonction à la performance. L'harmonisation chiffrée des méthodes de calcul d'impact permet aux acteurs d'effectuer des comparaisons. Ces comparaisons aboutissent généralement à un dispositif de *benchmarking* qui permet de calquer les comportements de chacun sur celui du plus performant (Jany-Catrice, 2012), en sachant que cette performance dépend de critères établis dans notre cas par une domination de grands groupes d'investissement.

Encadré 6 : Remarques relatives au calcul d'impact économique des festivals

A partir de la méthode de mesure de l'impact économique d'un événement touristique (Maurence, 2014), citée précédemment, je me suis penchée sur les données permettant d'évaluer les retombées économiques des festivals de l'association Les Nuits Secrètes. Je ne communiquerai pas les chiffres produits par cet exercice. Cet exercice me pousse à formuler quelques remarques relatives à cette méthode dans le cadre de l'évaluation des festivals. Elles peuvent ne pas s'appliquer à toutes les formes de festivals, étant donné les spécificités des différents secteurs. Elles peuvent cependant s'appliquer aux différents festivals de musique. Ces remarques ne constituent pas une critique de l'essence de cette méthodologie de calcul, mais une critique dans le cadre d'une application de la méthode à un type d'événement particulier, montrant la nécessité de la prise en considération des spécificités des actifs dans le cadre de l'évaluation de leur impact. Elles s'ajoutent aux critiques formulées par Emmanuel Négrier et Marion Vidal (2009) qui soulignent le caractère contestable du multiplicateur des dépenses et la variabilité des résultats obtenus compte tenu des écarts de démarches de calcul possibles.

Quelles dépenses locales ?

La méthode entend définir une zone stricte pour délimiter les acteurs extérieurs des acteurs locaux, et ainsi comptabiliser les entrées et sorties monétaires du territoire considéré. Une première difficulté à soulever ici est celle du décalage qui peut exister entre un local « institutionnel » et un local « spatial » et qui peut poser question dans le cadre de la fixation du territoire. La manière la plus simple pour définir le territoire de référence va être de choisir une délimitation institutionnelle : ville, communauté d'agglomération, département, région, etc. Cette délimitation parlera davantage aux acteurs financeurs des événements. Pourtant, une délimitation kilométrique aura davantage de sens dès lors que la structure cherche à entrer dans un processus d'amélioration, notamment en termes de répercussions environnementales. De fait, on entre dans une confrontation entre deux formes d'intérêts dans le périmètre à considérer, dont le choix constitue un message politique.

Une fois le périmètre fixé, une deuxième difficulté se situe dans le fait d'établir la réelle destination des dépenses. Il peut par exemple arriver que des prestataires aient une adresse de facturation différente de leur réel périmètre d'action. Une entreprise dont le siège est situé à Paris mais dont le périmètre d'action dans le cadre de la prestation commandée

va être le nord de la France, et dont les employés vont être ceux de ce périmètre, peut entraîner une comptabilité erronée des dépenses effectivement hors territoire considéré.

Des dépenses contraintes ?

Le contexte territorial est un facteur majeur dans la capacité d'un festival à produire des retombées économiques locales. Toutefois, ce contexte n'est pas pris en compte dans cette méthode. Or il est essentiel dès lors que l'on s'attarde sur les dépenses contraintes des événements. L'exemple de dépenses contraintes le plus évident est celui des dépenses artistiques, qui représente le poste de dépense en général le plus important d'un festival de musique. L'immense majorité des maisons de production se situant à Paris, la majorité des dépenses artistiques se font à destination de la capitale. De fait, un festival parisien qui aurait exactement les mêmes pratiques par ailleurs qu'un festival hors Paris, aurait un impact économique bien plus important que son homologue grâce à sa proximité avec les agences de production. Et ce, peu importe la réelle destination des dépenses, car les cachets ne seront pas nécessairement redistribués à des acteurs parisiens¹²⁵. A l'instar des dépenses artistiques, d'autres dépenses sont parfois contraintes d'être faites en dehors du territoire, car il n'existe aucune structure proche susceptible de répondre aux commandes.

Quid des multi-niveaux territoriaux d'action ?

L'unique niveau territorial d'action ne permet pas de rendre compte de tous les aspects de l'action des festivals, notamment auprès des acteurs institutionnels. Il ne permet pas de rendre compte de l'intention et des volontés des différents acteurs. Un festival recevant des subventions de la part des différents niveaux de collectivités territoriales pourrait considérer ses différents niveaux d'impact économique. Le niveau territorial considéré change en effet considérablement le résultat du calcul.

Source : construit par l'auteure.

La planification des enquêtes et établissements d'indicateurs peut également donner une idée de l'intérêt recherché. Si l'étude est menée *ex ante*, l'objectif sera plutôt de dégager une vision d'ensemble des différents effets que pourrait produire l'événement. On est alors plutôt dans une analyse coûts-bénéfices. Dans ce cas de figure, on est plutôt sur une étude permettant de défendre un projet pour obtenir des premiers financements. Si l'étude est menée *ex post*, elle permet de mesurer les impacts effectivement mesurables sur un territoire ou pour une structure. Dans ce cas, la réalisation de cette étude intervient plutôt pour pérenniser un financement. Le développement des évaluations *ex post* intervient dans une volonté d'amélioration des services. Une forme d'évaluation n'exclut pas l'autre, et elles peuvent être tout à fait complémentaires. Mais qu'il s'agisse d'études *ex ante* ou *ex post*, l'intérêt d'évaluer se trouve souvent dans une volonté de réduire les dépenses.

125 Il peut être opposé à cela que le recours aux agences parisiennes peut être contourné par le fait de programmer des artistes locaux, représentés par des agences locales. Les festivals ne programmant pas de grandes « têtes d'affiches » ont en effet en moins la contrainte de cette dépense automatique vers Paris. Toutefois, en règle générale, ces festivals attirent un public beaucoup plus local, et de fait, n'ont peu, voire pas, de rentrées monétaires de la part de visiteurs extérieurs. On arrive donc souvent, avec cette méthode, à leur considérer un impact économique neutre, ce qui pose d'autres questions.

Les motivations à calculer l'impact sont plurielles et les jeux d'acteurs ont entraîné une considération plus marquée d'une dimension qui s'est imposée à l'ensemble des acteurs comme une volonté commune. Or les motivations à calculer l'impact peuvent considérablement changer la manière dont celui-ci est calculé, et ceci dans plusieurs sens d'ailleurs. En effet, dans le fond cela peut changer l'idée même du calcul monétaire. Mais en prenant le sujet sous un autre angle, même en restant sous l'angle monétaire et avec les motivations « imposées », la position de l'acteur peut le pousser à changer la forme de son calcul, pour que celui-ci lui soit plus favorable ou aille plus dans un sens ou dans un autre. Un exemple que l'on pourrait donner : supposons que la région accorde une subvention à un événement selon des critères majoritairement économiques. Bien qu'il y ait des préconisations sur les manières de mener un calcul d'impact pour des soucis de rigueur et de comparabilité, celui-ci est lourd et complexe à effectuer, et peut s'avérer être un coût trop important pour les structures. Celles-ci peuvent de ce fait communiquer des indicateurs plus simples à calculer mais reposant sur le même principe de faire ressortir l'intérêt économique de la présence du festival. Il n'y a en effet pas d'indicateur imposé, obligatoire, vérifié, pour traduire les retombées économiques. Un festival souhaitant obtenir cette subvention pourra utiliser la méthodologie conseillée, au risque que celle-ci ne donne pas un résultat à la hauteur de la volonté du Conseil Régional, mais il pourra également opérer des calculs différents, en changeant l'échelle de son calcul, ou en modifiant des critères de prise en compte. Il pourra se concentrer sur l'aspect économique pur, et laisser de côté l'aspect environnemental et socio-culturel de l'événement qu'il organise. Pourtant, si l'événement existe, c'est le plus souvent pour des raisons socio-culturelles avant d'être pour des raisons économiques. Toutefois, il est important de souligner que les événements qui sont pour les festivaliers soumis à des motivations socio-culturelles, peuvent être soumis à d'autres motivations pour les organisateurs. Ces motivations sont notamment d'ordre économique et politique. En effet, la présence de grands groupes à travers le rachat ou l'implantation d'événements ne répondent pas pour ces organisateurs à des problématiques culturelles. Il s'agit avant tout de jeux de pouvoir et de diversifications d'activités destinées à accroître une main mise et des logiques de réseaux.

II. Les implications de l'évaluation des festivals

L'importance que revêt l'attribution d'une valeur marchande aux festivals n'est pas sans répercussion sur leurs actions, ni sur les actions d'acteurs adjacents. L'existence d'une norme touristico-marchande forge une logique diffuse dans les attentes des acteurs. L'observation des répercussions possibles découlant de l'évaluation des festivals selon cette norme constitue un chemin de compréhension de la difficulté de l'économie standard à se saisir des productions culturelles. Elle m'aide également à mettre en avant la tendance de la culture à s'adapter au modèle économique dominant.

1. Les répercussions de la norme touristico-marchande sur les festivals

Dans cette sous-section, je présente trois conséquences possibles découlant de la présence de cette norme dans la logique d'évaluation des festivals : la modification des rapports entre les festivals et les pouvoirs publics, la modification des stratégies des porteurs de festivals, et l'invisibilisation d'autres dimensions constitutives de la valeur de ces événements.

1.1. Le rapport des festivals aux pouvoirs publics

Le spectacle vivant est régulièrement présenté comme un secteur plutôt coûteux, ne justifiant pas systématiquement de recettes à hauteur des dépenses. On en revient de ce fait à la maladie des coûts mise en exergue par Baumol et Bowen (1966). Face à ce constat, la solution pour le maintien de nombreuses activités culturelles repose sur la participation financière publique. Les acteurs du secteur sont donc enclins à devoir se justifier auprès des acteurs publics financeurs. Cette justification n'échappe pas au spectre de l'économie marchande, qui nourrit la concurrence interne au secteur.

Dans le cas des festivals, la dépendance financière aux acteurs publics passe par plusieurs canaux. D'une part, par le canal principal qu'est celui des subventions. D'autre part, par le canal de la régulière mise à disposition d'un lieu. En effet, peu de structures organisatrices disposent d'un lieu fixe qui leur soit propre, contrairement à d'autres acteurs de diffusion comme les salles de

concerts¹²⁶. Ils dépendent donc fréquemment du concours des collectivités territoriales qui mettent à disposition les lieux nécessaires à l'organisation. Ceci peut constituer un atout dans leur rapport aux territoires, dans la mesure où cela favorise la coopération territoriale :

« Le fait de ne pas avoir de salle nous oblige, dans le bon sens du terme bien entendu, à nouer des relations très étroites et de complicités avec des partenaires, parce que nous devons en permanence travailler avec des structures qui elles ont un lieu, pour le spectacle vivant c'est essentiel. C'est peut-être moins le cas pour les festivals de musiques, quoique... Certains s'appuient sur des SMAC, ou des salles de spectacles. Il faut donc à la fois des partenaires qui ont des lieux, mais aussi s'appuyer sur les collectivités territoriales pour trouver les endroits d'implantation des scènes et pour toute la partie logistique, technique, l'accueil des publics, la sécurité du public, etc. »

Représentant de la fédération France Festivals, entretien anonyme du 03/04/2024

Toutefois, cette dépendance n'est pas sans risque comme l'a montré l'exemple récent du conflit entre les Vieilles Charrues et la commune de Carhaix. Le 22 avril 2022, l'association écrit les lignes suivantes dans un communiqué de presse :

« Les récentes décisions de la municipalité de Carhaix et de Poher communauté condamnent l'avenir des Vieilles Charrues. Nouvelles pertes de terrain (parkings, campings), préemption de nos futurs bureaux et de l'entrée principale de l'événement, récente taxe de près de 400 000€ pour l'utilisation du site : ce ne sont plus des menaces qui pèsent sur le festival, mais des choix faits en connaissance de cause. »

La résolution de ce conflit dans les mois suivants n'est pas étrangère au poids économique que représente ce festival pour Carhaix et ses alentours. Dans ce communiqué, l'association marque d'ailleurs elle-même l'importance des retombées économiques du festival pour son territoire : *« Ce sont aussi chaque année des retombées économiques et médiatiques importantes pour Carhaix et le Centre-Bretagne (source étude Gece 2019) : 18 millions d'euros au total dont 5 millions sur le Centre-Ouest-Bretagne et 2500 emplois directs et indirects. »*

Pour ce qui est du canal financier direct que constituent les subventions, les festivals sont également contraints d'avancer des arguments chiffrés compte tenu des choix budgétaires auxquels

¹²⁶ Les lieux propres donnent d'ailleurs un caractère presque tangible à une partie du spectacle vivant, qui tend à donner confiance à des acteurs financeurs.

sont astreintes les collectivités territoriales. Des responsables politiques territoriaux peuvent nourrir une volonté de travailler avec des acteurs privés appartenant à de grands groupes, pour plusieurs raisons. Il peut s'agir d'une stratégie de marketing territorial et d'un moyen d'obtenir davantage de visibilité et de jouer sur le *soft power* desdits groupes. La présence médiatique forte de grands groupes, parfois permise et renforcée par les liens entretenus avec de nombreux médias (voire leur possession), peuvent pousser des collectivités à rechercher le contact avec ces structures, au détriment de projets locaux ayant une présence médiatique plus réduite. Par exemple, en 2022, la région Auvergne-Rhône-Alpes accorde une subvention au festival Inversion, porté par une filiale du groupe Vivendi, dans un contexte de baisse des subventions régionales aux opérateurs culturels. Au-delà de la stratégie de marketing territorial, cette orientation de certains responsables politiques peut également découler d'une volonté de réduire les budgets culturels. Dans ce cadre, des projets privés lucratifs constituent un investissement réduit étant donné leur capacité d'absorption des coûts plus forte.

Les festivals constituent une cible facile dans la réduction des financements publics. En effet, ils revêtent d'emblée un risque singulier du fait de leur spécificité temporelle. Ils ne constituent qu'une unique production à l'année, l'année constituant une période de financement. Ils n'ont donc pas d'occasion de rattrapage annexe, ce qui constitue un risque à considérer du côté des financeurs publics, pouvant jouer dans leurs choix d'attribution de subventions.

Ces dimensions peuvent être illustrées avec le cas des Nuits Secrètes. Dans les débuts du festival, le projet était porté par la CAMVS. Il reste aujourd'hui largement soutenu par les différentes collectivités territoriales, à la fois financièrement et politiquement à travers la présence d'élus au sein du CA, voire du bureau. La dépendance du festival aux subventions et aux mises à disposition publiques n'est pas sans crainte. Au cours de plusieurs entretiens, la question du financement dans l'hypothèse de l'arrivée au pouvoir du Rassemblement national a été évoquée avec inquiétude.

« Si demain, le RN prend les commandes de la Région Hauts-de-France, qu'advient-il des festivals de manière générale ? »

Fabien Thurette, directeur général des services de la commune d'Aulnoye-Aymeries,
entretien du 20/03/2024

« On est dans une ville de coco. Enfin, dans une ville de coco... Là, à cette heure-ci, je pense que dans deux ans, le FN arrive. Mais bien sûr, mon Dieu, si on faisait ça, ce serait un cataclysme. »

Ambre-Charlotte Grattepanche, responsable de communication de l'association
Les Nuits Secrètes, entretien du 26/10/2023

« Les gens sont assez aigris sur les politiques, et ça, ça me fait très peur parce que c'est pas parce qu'on va mettre le Rassemblement national... Ça risque de faire l'effet complètement contraire de tout ce qu'on a fait depuis des années et des années. »

Bernard Baudoux, maire d'Aulnoye-Aymeries et président de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 30/05/2024

Le contexte politique de la Région Hauts-de-France, et de la Sambre-Avesnois plus précisément, laisse entrevoir ce scénario. Les acteurs politiques, autant que les acteurs culturels, se posent la question de la place qu'occuperaient la culture et les festivals dans cette réalité alternative.

1.2. La modification des stratégies festivalières

Il existe une confusion entre la santé financière des festivals et leur capacité à être générateurs de retombées économiques. Si un festival ne repose pas sur ses ressources propres, et doit son équilibre financier à la présence de subventions publiques, il sera plus enclin à devoir fournir une preuve d'une forme d'utilité. Or l'argument financier reste marquant, poussant les festivals à se justifier à travers les retombées économiques générées. Le risque étant de placer le spectre monétaire à une place centrale dans les prises de décisions publiques.

Les festivals, s'ils sont souvent mentionnés en tant qu'acteur d'attractivité et de retombées, ont d'autres ambitions que d'avoir des retombées économiques. L'analyse de l'impact économique d'un festival (et d'un événement culturel de manière générale) se fait à travers le prisme d'une logique touristique. Si pour des festivals de très grande ampleur, il est pertinent de raisonner en termes touristiques et de visiteurs extérieurs, pour la majorité des festivals, cette logique a beaucoup moins de sens. En effet, la majorité des festivals ont des publics locaux en écrasante majorité. Les Nuits Secrètes compte un public à 90 % régional, dont une large majorité vit dans le département

du Nord¹²⁷. Il est donc nécessaire de réfléchir aux retombées économiques sans tomber dans l'injonction à attirer à tout prix un public extérieur, sans quoi le risque de dénaturer les événements serait d'autant plus fort. L'un des objectifs des forces organisatrices peut par exemple devenir l'attraction d'un public extérieur. Dans certains cas, cela devient un argument de puissance de ces événements. Si l'on prenait un prisme non économique, comme par exemple celui des droits culturels ou de la soutenabilité de l'événement pour évaluer sa puissance, les stratégies seraient tout autres.

La dépendance aux subventions pousse les organisateurs à calquer leur projet sur les priorités de leurs financeurs. Bien que les priorités ne se limitent pas à la dimension économique, générer des retombées reste une manière d'argumenter, d'autant plus dans un contexte territorial fragile. Les Nuits Secrètes prennent place sur un territoire que je qualifierais de fragile compte tenu des indicateurs socio-économiques établis. La Sambre-Avesnois-Thiérache cumule les signes de fragilité (INSEE, 2022) : un taux de chômage de 8 points plus élevé que la moyenne nationale (21,2 % contre 12,9 %), de même que le taux de pauvreté (23,1 % contre 14,5 %) ; une perte persistante de population ; une perte d'emplois offerts à la population active. Dans ce contexte, les gains économiques et les gains de réputation dus à la présence d'un événement de grande ampleur ne sont pas négligeables. La recherche d'attractivité, à la fois saisonnière et durable, reste présente chez les élus.

A l'origine du festival, au début des années 2000, les stratégies des organisateurs étaient très peu présentes. Il s'agissait d'organiser un événement qui ferait plaisir aux populations alentours, d'inviter des artistes appréciés des organisateurs à se produire, et de passer un message positif à la jeunesse locale. Au fil des années, avec la montée en puissance de l'événement, les organisateurs se sont retrouvés face à des logiques jusqu'ici étrangères au projet. Le festival devient petit à petit un outil d'attractivité territoriale, et un moyen de mettre en lumière le territoire de manière positive¹²⁸.

127 Les chiffres tirés de la billetterie indiquent que 75 % du public provient du département du Nord. Ceci conforte les données obtenues dans l'enquête par questionnaires menée auprès des festivaliers en 2022, 2023 et 2024, présentes en annexe 3.1.

128 On retrouve une démarche similaire dans d'autres festivals. Au cours de mes années de thèse, je me suis par exemple retrouvée confrontée dans le métro lillois à une campagne ayant pour objet la promotion des Ardennes, dont l'une des illustrations était une photo du Cabaret Vert. Cédric Cheminaud, directeur général adjoint du Cabaret

« Et c'est aussi d'attirer, de donner une image du territoire à l'extérieur. Il y a un double aspect. Un aspect local et plus largement... Le territoire de la Sambre Avesnois, ce n'est pas qu'un territoire vert, et de détente. Il y a aussi une vraie vie sur ce territoire. Et le festival en est la preuve. »

Benoît Courtin, vice-président en charge de la culture de la CAMVS, entretien du 16/04/2024

« Il y a une vraie démarche d'attractivité qu'on avait beaucoup moins il y a 20 ans. On faisait juste des concerts et on savait que les gens viendraient parce que c'était gratuit, même si tu fais attention aux artistes que tu programmes. Mais le festival payant nous oblige à caler des affiches, des campagnes de com', et donc à réfléchir différemment en termes d'enjeux esthétiques. »

Olivier Connan, directeur de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 29/04/2024

Les organisateurs réfléchissent désormais à une stratégie de communication dépassant le cadre du territoire du festival de manière à élargir son public. Ceci peut être illustré par la mention présente sur de nombreux supports de communication : « A 1h de Lille, 2h de Paris et 2h de Bruxelles ».

1.3. L'invisibilisation de dimensions constitutives de la valeur des festivals

Les festivals sont aujourd'hui construits d'une manière bien différente. Ils prennent place au sein d'un marché de plus en plus concurrentiel, et ont adopté les logiques liées au langage monétaire s'imposant à eux. Pour la plupart d'entre eux, il s'agit d'une question de survie : il est nécessaire de s'adapter aux règles du marché et de parler un langage commun pour obtenir suffisamment de fonds. Pour attirer un public suffisant et dégager des fonds propres, notamment à travers les recettes de billetterie, les organisateurs se heurtent à l'obligation de programmer une

Vert réagissait à cet exemple dans le cadre d'un entretien : « c'est devenu un objet de fierté et donc un support d'attractivité du territoire. Aujourd'hui, sur la terrasse partenaires du Cabaret Vert, tu vas aussi bien retrouver des élus politiques de tous bords, des maires de tous les petits villages, que des acteurs économiques, des gens de l'industrie du commerce... Donc c'est un peu le lieu incontournable et qui sert un peu de locomotive. [...] Un soutien comme on a là aujourd'hui, c'est-à-dire qu'il est indéfectible. On sait que le maire pourra changer, on aura toujours ce soutien. Les préfets pourront changer, on aura toujours ce soutien parce que c'est une force sur le territoire. » (entretien du 07/10/2024)

part suffisamment importante d'artistes de renom, les faisant entrer en concurrence avec les festivals partageant les mêmes dates. Une surenchère des cachets proposés est alors possible.

Les fonds propres ne couvrant pas l'ensemble des frais pour la plupart des festivals, de nombreux organisateurs se tournent alors vers les collectivités territoriales. Elles-mêmes sont soumises à des limites budgétaires qui les poussent à faire des choix dans l'attribution des subventions. Il est plus simple pour un festival d'obtenir un soutien financier de la part des collectivités locales dès lors qu'il offre des garanties en termes d'attractivité et de retombées économiques territoriales, directes ou indirectes.

La question de l'attractivité, et des retombées économiques sous-jacentes, prend une place de plus en plus importante dans les logiques de justifications et entraîne une invisibilisation d'autres dimensions constitutives de la valeur et des raisons d'être de ces événements. Souvent interdépendantes, les dimensions constitutives de la valeur de ces événements se reflètent sous des caractères divers, joutés au caractère économique monétaire : artistique, culturel, social, territorial, marchand, lié au travail et à l'emploi, à l'image, aux usages, et ainsi de suite.

Je me suis appuyée sur les observations menées lors de l'enquête de terrain pour réaliser le tableau ci-dessous. Il donne une idée d'autres chemins de valorisation de l'action du festival. Il constitue une aide à l'analyse de contenu des discours des acteurs, particulièrement à l'analyse thématique¹²⁹.

Tableau 4 : Les chemins de valorisation des actions du festival

Dimensions	Exemples
Artistique et culturel	La programmation des Nuits Secrètes, à l'instar de la plupart des festivals français, rassemble des artistes reconnus et des artistes émergents. Ceci entend offrir simultanément la possibilité de voir des artistes populaires et de faire découvrir de nouvelles esthétiques et de nouveaux formats.
Territorial	Valorisation du patrimoine local et adaptation à la géographie du lieu, aux habitudes, à la culture : les parcours secrets, la mise en avant des

¹²⁹ Les analyses thématiques « tentent principalement de mettre en évidence les représentations sociales ou les jugements des locuteurs à partir d'un examen de certains éléments constitutifs du discours » (Campenhoudt, Quivy, Marquet, 2022, p. 261).

	produits locaux, les tarifs selon critères pour accentuer l'accessibilité et prendre en compte les fortes difficultés du territoire, la scène gratuite en centre-ville.
Marchand	Le festival reste intégré dans un marché et répond à ses logiques pour perdurer. Le système concurrentiel dans lequel il est imbriqué joue sur ses logiques de valorisation.
Travail et emploi	Il peut s'agir de travail et d'emplois générés directement par le festival (embauches, bénévolat) ou du travail qui découle de la présence de l'événement sur le territoire. Il peut également s'agir d'un renouvellement des orientations du travail existant : l'équipe du festival travaille maintenant sur un second festival, lié à l'existence du premier.
Image	L'image du festival est liée à l'image du territoire. Ce type d'événement peut être le reflet de l'image du territoire (Gayet, 2017) tout en participant à le transformer. Les Nuits Secrètes constituent une fenêtre médiatique positive.
Usages	Certains usent de l'existence du festival : les festivaliers, les commerçants, les élus, les équipes. Ils impactent et sont impactés par son existence. D'autres n'usent pas de l'existence du festival, ils sont ainsi des non-usagers. Ils peuvent être impactés (décors, bruits, changements d'habitudes forcées pendant l'événement et sa mise en place) et impactent de manière indirecte l'organisation de l'événement (réflexion sur la manière d'attirer ces publics qui peut aboutir sur des stratégies de communication voire de programmation).

Source : construit par l'auteure à partir des données de l'enquête de terrain.

Le caractère pluriel de la valeur des festivals repose notamment sur le fait que ces événements sont constitués d'une addition de relations entre différents acteurs, dont les liens et les relations hiérarchiques sont variables. L'identification de ces acteurs, de leurs liens, de leurs niveaux d'implication, participe à mettre en lumière la relation du festival à son territoire et ce qui le compose, ainsi que sur les actions et rétroactions qui s'y produisent.

2. La captation des productions culturelles par l'économie standard

« La croissance du nombre d'institutions subventionnées et des moyens qui leur sont alloués, ainsi que leur décentralisation dans un contexte de réflexion sur l'efficacité des modes de gestion publics ont induit la commande de nombreuses études évaluatives (études d'impact, étude de faisabilité, évaluation des modes de gestion, évaluation des publics...) réalisées tant dans des cabinets de consultants que par des laboratoires de recherche universitaires. Les résultats de ces travaux révèlent simultanément le gaspillage de certaines gestions publiques et les risques de l'application de critères d'évaluation tirés, sans adaptation, du secteur privé. »

Benghozi et Sagot-Duvauroux, 1994, p.112

Les festivals ont principalement constitué un objet d'études pour les sociologues, économistes et géographes, avant de s'étendre à d'autres disciplines telles que les sciences politiques ou la musicologie. Les recherches, d'ailleurs fortement orientées vers les festivals non musicaux (festival d'Avignon, festival de Cannes, etc.), marquent en premier lieu un intérêt pour l'étude des publics (Négrier et al., 2010 ; Ethis, 2001, 2002).

2.1. L'adaptation partielle de la culture au modèle économique standard

L'invisibilisation de dimensions constitutives de l'impact des festivals est également due au fait que l'analyse économique standard s'avère peu adaptée à un objet comme celui-ci. La recherche de protection de l'objet culturel qui le maintient en dehors d'une marchandisation incontrôlée le maintient également en quelque sorte en dehors des outils du monde marchand.

Les productions culturelles revêtent des caractéristiques spécifiques : coûts fixes élevés, forte incertitude sur la demande (Grefte, 2010), gains de productivité limités dans le cadre du spectacle vivant (Baumol, Bowen, 1966). Le financement de la culture est une question majeure pour le secteur. Le spectacle vivant s'inscrit dans la production de biens d'expérience dont la valeur ne sera évaluée qu'après consommation. Les outils économiques habituels peinent à analyser ces productions. Pour déterminer leur valeur, il n'est pas possible de se limiter à une analyse par l'utilité, par le travail ou par le prix, parce qu'elle repose conjointement sur d'autres critères tels que l'identité, le patrimoine, la créativité. Le succès d'une production dépend ainsi de facteurs très subjectifs et changeants. L'économie standard apporte des outils utiles mais non suffisants pour prendre en compte la complexité de l'objet étudié.

Par exemple, le choix de participer ou non à un événement dépend partiellement d'un rapport entre le prix et la qualité supposée du moment et de la prestation qui sera vécue. Mais la qualité de l'expérience ne sera évaluable qu'après le paiement. De ce fait, la décision s'appuie également sur une réputation, des recommandations, des critères subjectifs de goûts, etc. Du côté du producteur de l'événement, les choix de programmation dépassent également la logique de marché. Une partie de la décision se base effectivement sur une logique coût-bénéfice avec une mise en perspective du prix du cachet et du potentiel de vente liée à la présence de l'artiste au sein de l'événement. Une autre partie de la décision repose sur d'autres critères : convention partagée à mettre en avant des artistes émergents, exigence artistique indépendante de la popularité, reconnaissance par les pairs. La rationalité des acteurs est une rationalité plus contextualisée.

Cette logique marchande pousse à l'analyse de l'impact des festivals à travers leur dimension économique. Mais est-ce que cette interprétation suffit à traduire l'action des festivals, y compris sur le développement des territoires ? Et leur création de valeur sur les territoires ?

La science économique peine à traiter le sujet du spectacle vivant : intangible, éphémère, co-produit et dépendant des fonds publics. L'économie standard ne dispose pas d'outils adaptés pour traiter de ces particularités. De ce fait, les industries culturelles ont commencé à « permanentiser », d'une certaine manière, ce qui était jusqu'ici éphémère. Les *lives* sont enregistrés, filmés et rendus disponibles à une commercialisation secondaire (si l'on ne parvient pas à traiter le sujet du spectacle vivant avec les méthodes que l'on possède, faisons-le entrer dans le moule de ce que l'on sait traiter).

2.2. De l'économie de marché à l'industrialisation de la filière festivalière

Les principes d'économie standard, s'ils ne sont pas les plus adaptés pour traiter la question du spectacle vivant, sont en revanche bien fournis pour traiter la question des industries culturelles. On a notamment vu des études sur la concentration des succès sur un nombre très limité d'artistes et de titres (modélisation par Chung et Cox, 1994) et sur le phénomène de starification (Benhamou, 2002) dans les analyses sur la consommation des biens et services culturels. En effet, les industries culturelles, à l'image des majors et des indépendants, sont structurées en oligopole à frange (Stigler, 1968). D'ailleurs, le milieu des musiques actuelles a suivi ce chemin et est aujourd'hui formé également en oligopole à frange, indicateur de l'industrialisation du milieu festivalier. Le

paradigme marchand, qui convient bien aux industries culturelles pour traiter de la valorisation des actifs culturels, ne convient pas à l'ensemble de ces actifs. Il pousse les festivals à l'industrialisation de la filière. Les événements deviennent reproductibles¹³⁰, développent un modèle commun avec des règles et modèles économiques identiques (les événements se ressemblent « physiquement » en se déroulant la plupart du temps dans des champs, proposent les mêmes services ou ont des artistes similaires). La forme de mise en valeur (Boltanski, Esquerre, 2017) varie du fait des changements de production des actifs culturels au niveau global. Mettre en valeur des éléments intangibles suggère de pointer une valeur qui porte en grande partie sur le rapport entretenu, momentanément ou dans la durée, à l'élément en question. Le rapport à cet élément peut s'améliorer ou se dégrader au fil du temps selon les nouveautés que nous rencontrons.

Le monde de la musique *live* fait face à nombre croissant d'interrogations et de remises en question qui influent sur les formes de valorisation : modèles économiques, changements d'habitudes de consommation, empreinte environnementale, phénomènes de concentration de la filière, valeurs défendues ou encore raisons d'être. Que les questionnements soient d'ordre économiques, managériaux, culturels, artistiques, écologique voire philosophique, ils ont amené le secteur à recourir de façon accrue à des processus d'évaluation. Ces processus sont pour partie volontaires, dans une démarche de compréhension et d'amélioration des pratiques. C'est le cas par exemple des acteurs qui souhaitent estimer leur empreinte carbone ou encore établissent un profil socio-démographique de leur public. Les objectifs de cette compréhension peuvent être de plusieurs ordres. Elle peut à la fois être un outil de communication, un levier d'obtention de soutien financier, et une boussole pour des actions futures. Au sein des interrogations des acteurs de la musique *live*, le cas des festivals est un peu à part. Les thématiques de réflexion sont partagées avec le reste de la filière, toutefois le caractère annuel de l'exercice change la manière de les aborder :

- Le festival ne se rend compte définitivement d'un mauvais choix économique ou financier qu'une fois l'événement passé, ou du moins on ne peut en mesurer les réelles conséquences qu'à ce moment-là.

130 L'image la plus flagrante est celle du festival Lollapalooza, reproduit à l'identique, nom et organisateur identique, partout dans le monde. Initialement organisé aux Etats-Unis dès 2005 par Live Nation Entertainment, la firme exporte par la suite le modèle au Chili en 2011, au Brésil en 2012, en Argentine en 2014, en Allemagne en 2015, en France en 2017, et en Suède en 2019. Toutefois, le caractère reproductible des festivals est la plupart du temps plus subtile.

- Il a une vision annualisée des effets des changements de consommation sur son activité.
- Par nature, ce sont des événements à fort impact environnemental. On y traite les questions environnementales d'une autre façon, notamment parce que tous les festivals n'ont pas un lieu à l'année dans lequel se déroule l'événement. Il est difficile d'avoir une politique de transport¹³¹ installée sur le long terme. Ceci joue sur leur empreinte environnementale étant donnée la place centrale des déplacements des publics dans cette empreinte.
- Les festivals ont une réflexion accrue et presque inévitable sur leur raison d'être et les valeurs qu'ils défendent, notamment parce qu'ils sont en grande majorité organisés par des structures associatives. En plus de cela, les festivals en tant que « petite république éphémère » (Négrier et al. 2012) fournissent une expérience au public, qui dépasse l'offre de spectacle.

« En fait, c'est tellement un microcosme. C'est vraiment un échantillon de sociologie en fait, un festival. T'as des gens qui viennent de partout, t'as un métier pour... Chaque personne pour une catégorie, t'as ceux qui vendent, ceux qui comptent, ceux qui profitent, ceux qui jouent... Ouais, c'est un microcosme sociétal, on pourrait en dire plein de trucs, mais... Mais ouais, ça va toujours plus loin que les concerts. »

Léa Magnac, chargée de mission récurrente aux Nuits Secrètes, entretien du 21/02/2024

Les festivals sont des acteurs particulièrement sensibles aux différentes évaluations auxquelles ils peuvent être soumis, principalement pour deux raisons. La première raison est leur dépendance, pour la plupart d'entre eux, à des acteurs financeurs extérieurs (Négrier, Djakouane, 2021). Ces acteurs peuvent être les pouvoirs publics leur fournissant des subventions ou encore des structures privées à travers du mécénat ou du *sponsoring*. Dans ce cas, il est nécessaire de défendre la valeur économique et la valeur politique de l'événement. Les festivals fournissent des gages de réussite à travers les externalités positives du festival, autrement dit les effets bénéfiques qu'il produit, principalement sur le territoire et ses habitants. En dehors des externalités économiques et sociales, il produit également des effets de réputation profitables à l'ensemble du territoire.

131 Les déplacements des publics constituent le plus gros poste de pollution des festivals.

« Moi je trouve que le festival, ce qui fait du bien, c'est que c'est une sacrée vitrine. On parle du territoire, automatiquement on fait venir des têtes d'affiche, on déplace un gros public donc on parle du territoire. Si on parle du territoire, automatiquement ça se répercute sur nous, donc on parle de nous. (...) Même si c'est pas au niveau du grand public, automatiquement les institutions, ils doivent parler du territoire, donc des Nuits Secrètes, donc sûrement des structures qu'il y a autour. »

Karim Zaoui, directeur de Secteur 7, entretien du 25/01/2024

La deuxième raison de leur sensibilité aux évaluations est liée au fait de poursuivre leurs activités dans de bonnes conditions. Ils entendent utiliser des évaluations comme une preuve à adresser à un public effectif et un public potentiel que la valeur de cet événement correspond bien aux valeurs qu'ils défendent publiquement. Ici, il s'agit davantage de prouver les valeurs artistiques et culturelles, ainsi qu'une valeur « sociétale » attribuable à un festival. Les valeurs artistiques et culturelles vont davantage se profiler à l'aide d'indicateurs portant sur la présence d'artistes émergents, d'artistes confirmés, d'artistes ayant été accompagnés (résidences) ou encore sur les performances directes des artistes. Souvent, cette forme d'évaluation (dans le sens où c'est un processus permettant d'attribuer de la valeur au festival) n'est pas présentée ni vécue comme une évaluation plus standardisée, à l'instar des évaluations concernant les retombées économiques. Ici, cela va davantage se traduire par une communication de l'événement sur les succès des artistes qui s'y produisent : records de ventes, récompenses, performances scéniques, représentations saluées par le milieu culturel, etc. En ce qui concerne la valeur « sociétale », les évaluations vont être ciblées sur les engagements environnementaux et des actions visant à réduire l'empreinte environnementale de l'événement, à l'instar de la réalisation de bilans carbone ou équivalent, qui permettent de se jauger et de cibler des actions à mettre en place. Elles portent également sur les actions mises en place par les organisateurs en matière de lutte contre les violences et les discriminations.

2.3. La nécessité de poser un cadre d'analyse multiple de la valeur

Le traitement de la valeur à travers le prisme économique marchand et les conséquences qui en découlent font écho à l'invisibilisation de certaines dimensions constitutives de la valeur, mentionnée plus tôt. La dimension monétaire et économiquement quantifiable mise en avant à

travers l'évaluation des retombées économiques des festivals est également une traduction des jeux d'acteurs, et des poids de ces acteurs dans le processus évaluatif. Voici un tableau (non-exhaustif) simplifiant les phénomènes d'attribution de valeurs, reposant sur les données récoltées dans le cadre de l'enquête de terrain. Il donne une idée de qui attribue une valeur et de quelle manière.

Tableau 5 : Les valeurs des festivals

Type de valeur	Qui évalue ?	Qu'est-ce qui est évalué ?	Comment ?	Pourquoi ou pour qui ?
Économique	Le festival	Les retombées économiques sur le territoire	Auto-évaluation	Démarche d'amélioration des pratiques et des actions mises en place
				Obtenir un argument utile aux demandes de financement
			Recours à un cabinet d'études	Démarche d'amélioration des pratiques et des actions mises en place
				Obtenir un argument utile aux demandes de financement avec une garantie d'expertise
	Les financeurs	Les retombées économiques sur le territoire	Demande de données auprès du festival	Aider à la prise de décision sur les prochains financements
	Les acteurs locaux	Les retombées économiques sur le territoire	Observation de leurs propres activités, commerces	Connaître les retombées sur leur propre activité et prévoir/organiser en fonction l'année suivante
Bouche à oreille				
Politique	Le festival	Capacité à être pris en compte par les élus	Détails des soutiens accordés	Maintenir le dialogue avec les élus et le soutien des pouvoirs publics mis en place
			Présence d'élus lors de l'événement	
		Liens politiques créés grâce à la présence du festival	Observation (par exemple dans l'espace VIP) et mises en relation	
	Les collectivités territoriales	Implication des collectivités territoriales dans la réussite du projet	Détails des soutiens accordés	Obtenir un élément de communication et poursuite/ajustements des projets politiques
		Soft power généré	Présence d'acteurs politiques majeurs et communication	

Chapitre 3. L'évaluation des retombées des festivals : critique d'une méthodologie non adaptée à l'objet culturel

			adossée	
Artistique et culturelle	Le festival	La proposition artistique	Succès des artistes qui s’y produisent (ventes, écoutes, performances, récompenses)	Argument de vente
				Choix correspondants aux valeurs défendues
	Les pairs et « experts »		Proportion artistes émergents/artistes confirmés	Comparer les propositions et accompagner le public dans ses choix
			Retours du public	
			Présence d’artistes suivis (résidences, tremplins)	Suivre les évolutions du secteur
			Comparaisons avec la ligne artistique d’autres festivals	Adapter sa propre offre artistique (pour les « experts », ça peut se traduire par « Adapter les choix des thématiques travaillées » quand il s’agit de médias spécialisés par exemple)
			Le public	Leurs goûts
Succès des artistes qui s’y produisent				
Sociétale	Le festival	Sa capacité à avoir des actions correspondant aux valeurs qu’il défend	Bilan carbone Amélioration de ses pratiques (réduction des déchets produits, effort énergétique, choix du nombre de journées de festival, etc.) Systèmes de sécurité mis en place (sécurité générale mais aussi sécurité auditive, maraudes, prévention, lutte contre les violences sexistes et sexuelles, etc.)	Crédibilité
				Participation effective à ce qu’il défend
	Le public	Les engagements du festival	Comparaisons entre ce qui est annoncé en amont de l’événement et ce qui est réellement proposé sur place	Nourrir ou non l’envie de renouveler la participation au festival

			Sur quoi le festival communique	
			Comparaison entre la « promesse » faite par le festival et les actions mises en place	
	Les éventuels financeurs des mesures	La réalisation des actions annoncées et leur réussite	Estimation des effets produits par ces actions sur le public en ayant profité	Continuer à financer (ou non) ces mesures

Source : construit par l'auteure à partir des données de l'enquête de terrain.

Ce tableau traduit la difficulté que l'on peut rencontrer lorsque l'on s'attaque à la question de la valeur des productions artistiques. D'une part, on fait face au caractère multidimensionnel de la valeur produite. D'autre part, selon leur place relative à l'événement, les acteurs s'attachent à différentes orientations pour juger de ce qui compte¹³². C'est pourquoi une partie de ce travail est consacré à analyser les discours des différentes parties prenantes du festival Les Nuits Secrètes pour faire ressortir les différentes logiques de valorisation.

III. Illustration de l'importance de la norme touristico-marchande dans les stratégies territoriales

Cette norme touristico-marchande s'est traduite de manière concrète dans des projets politiques territoriaux, dont l'illustration la plus marquante est celle de l'installation du Guggenheim à Bilbao. Ce projet d'envergure a renforcé, dans la fin des années 90, la valorisation économique des productions culturelles reposant sur les retombées visibles de cette infrastructure. On entend parler, dès les années suivantes, de « l'effet Bilbao », dont certains territoires vont s'inspirer. Cet effet s'est installé dans les discours relatifs à l'aménagement du territoire en France (Panerai, 2014). Dès lors, les politiques publiques culturelles se sont retrouvées happées par l'idée

¹³² Ceci fait écho au rapport sur l'impact socio-économique des bibliothèques municipales (Jany-Catrice, Béague, Gardin et Sobel, 2021, 2023) qui met en exergue un travail mené collectivement avec les parties prenantes de la bibliothèque municipale de Sotteville-lès-Rouen. Cette recherche pointe la limite des indicateurs traditionnels mesurant l'utilité et l'activité des bibliothèques (emprunts, inscriptions, visites) et construit collectivement des indicateurs valorisant d'une manière renouvelée l'action de ces lieux dans sa dimension culturelle, sa dimension sociale, sa dimension éducative et sa dimension économique.

d'un renouveau des territoires permis par la mise en scène des projets culturels d'envergure. L'exemple de Bilbao et l'économie créative et culturelle de manière générale a donné aux productions culturelles un rôle légitimé d'outil créateur de valeur économique sur les territoires, et d'autant plus les territoires post-industriels (Plaza, 2006 ; Scott, 2014).

1. La recherche de l'impact économique : l'effet Bilbao

L'effet Bilbao n'est pas un concept mis en avant tel quel par les acteurs, ou très rarement. Je l'utilise en tant qu'outil scientifique permettant de penser et de représenter une réalité. Je mobilise cet outil pour montrer la force de la norme touristique-marchande dans les stratégies et décisions politiques. Ceci est une manière de qualifier différemment la recherche d'un impact économique à travers les productions culturelles.

1.1. La mise en exergue de l'impact économique

1.1.1. Les attendus de l'effet Bilbao

L'effet Bilbao (Fagnoni, Gravari-Barbas, 2015) désigne un phénomène de relance économique permise par la construction d'un équipement culturel d'envergure, généralement sous les traits d'un projet architectural. Cette relance économique passe principalement par le gain d'attractivité généré grâce à ce nouvel équipement culturel. Celui-ci permet donc d'engendrer un impact économique important pour le territoire considéré, grâce aux dépenses des visiteurs extérieurs et à l'effet multiplicateur qui s'ensuit. Cet effet constitue de fait une mise en exergue de la dimension économique de la valeur créée par un actif culturel sur un territoire.

En 1997, Bilbao accueille avec ambition le nouveau musée Guggenheim, conçu par l'architecte Frank Gehry. La ville et son territoire se trouvent à cette période confrontés à une situation socio-économique critique, notamment due à la désindustrialisation de masse, qui entraîne la nécessité de relancer la machine économique locale. Avec le réaménagement de la berge de la rivière de Bilbao (Panerai, 2014) et l'installation du nouveau Guggenheim, la ville connaît un regain de visibilité dépassant de loin les frontières nationales. Les touristes affluent et la relance économique souhaitée se concrétise avec la création de nouveaux commerces, de nouveaux

services, de nouveaux emplois et une attractivité renouvelée. On assiste dès lors à une renaissance de la capitale du Pays Basque espagnol (Lusso, 2009 ; Bailoni, 2014).

Le succès que l'on traduit à travers l'expression « effet Bilbao » repose sur une stratégie globale et un contexte favorable, à la fois en termes politiques et géographiques. Si le nouveau musée est présenté comme la pièce maîtresse d'un projet de renouveau urbain, les années précédant son inauguration ont également été l'occasion d'une diversification de l'offre culturelle locale, d'une modernisation de certains quartiers de la ville (notamment à travers la reconversion d'anciennes friches) et d'une rénovation de ses infrastructures (notamment ses infrastructures de transports).

Bilbao est resté l'exemple marquant de la reconversion par la culture, mais elle n'est pas la seule ville à s'être distinguée de cette manière. A la même période, le territoire allemand de la Ruhr¹³³ connaissait des problématiques similaires à la capitale basque : une forte désindustrialisation amenant à des indicateurs socio-économiques en berne. Ici, la stratégie n'a pas reposé sur l'implantation d'un équipement unique et d'envergure, mais sur un ensemble de transformations à grande échelle visant la valorisation du patrimoine industriel et naturel à travers la reconversion en pôles culturels et éducatifs. La Ruhr a fait le choix de transformer son patrimoine industriel en lieux de culture à l'instar de la Zeche Zollverein, une ancienne mine de charbon à Essen, transformée en centre culturel et éducatif, classé depuis 2001 au patrimoine mondial de l'UNESCO.

Dans le cas de Bilbao comme dans le cas de la Ruhr, la culture s'est transformée en objet de marketing territorial. Les territoires se sont construits une image de marque (Younès, 2008). Les projets culturels de grande ampleur constituent des vecteurs puissants de positionnement des territoires et sont favorables à leur développement, et à leur visibilité (Marcotte, Bourdeau, 2010 ; Meyronin, 2015).

Le marketing territorial peut être défini comme « *une démarche qui vise à élaborer, sur la base de la connaissance de son environnement (géographique, démographique, culturel, économique, social, politique), l'offre territoriale dans l'optique d'accroître l'attractivité et l'hospitalité du territoire* » (Chamard, 2014, p.13). L'attractivité des territoires est devenue une

¹³³ La Ruhr, située dans la partie ouest de l'Allemagne, rassemble plusieurs villes telles que Dortmund, Essen, Duisbourg, Bochum, etc.).

question centrale pour les élus, qui jouent d'une double cible : les potentiels tissus résidents, économiques et sociaux d'une part, et les potentiels touristes d'autre part. Le marketing entre alors en phase avec les objectifs de l'action publique afin d'affecter une forme de singularité aux territoires (Cusin, Ducros-Passebois, 2021).

Les anciennes zones industrielles ou portuaires, fréquemment en déclin, sont particulièrement enclines à se lancer dans ce type de reconversion par la culture. Par exemple, Manchester s'est reconstruite autour d'une identité musicale forte en aménageant des salles de spectacles. Glasgow a réhabilité ses docks et misé sur plusieurs galeries d'art. Du côté français, Nantes a transformé ses anciens chantiers navals et bâtiments industriels donnant notamment naissance aux Machines de l'Île et au Lieu Unique. De nombreuses villes n'ont pas attendu la réussite de Bilbao pour parier sur la culture dans leurs stratégies de reconversion, mais le succès retentissant du Guggenheim a tout de même inspiré directement certains projets, à l'instar de l'annexe du musée du Louvre à Lens en 2012.

1.1.2. Le caractère contextuel de l'effet Bilbao

La recherche de l'effet Bilbao peut se présenter dans le cadre de villes en déclin et touchées par de fortes difficultés socio-économiques souhaitant inverser cette tendance grâce à une production architecturale et culturelle d'envergure. Elles entretiennent une volonté d'accroître l'attractivité du territoire concerné, de développer une filière touristique. Ceci implique un changement drastique d'image (Mortelette, 2020).

« Toute ville qui se dote d'un bâtiment exceptionnel démontre son dynamisme et, quitte à s'endetter pour quelques générations, sa volonté de conjurer le déclin qui s'annonce. »

Panerai, 2014, p. 20

Comme illustré précédemment, dès lors qu'une ville ou un territoire se trouve en situation de déclin, plusieurs réponses peuvent être observées, de manière séparée ou concomitante : une recherche d'attractivité à destination de populations spécifiques dont l'installation sur le territoire est perçue comme souhaitable et bénéfique, comme des familles, des personnes jeunes et des classes moyennes à supérieures. Ceci impliquant généralement une recherche d'investisseurs et

une recherche d'attractivité touristique. Ceci peut notamment impliquer la création de nouveaux équipements ou espaces culturels. Cette création est motivée par la recherche d'un effet Bilbao, qui malheureusement a peu de probabilité de fonctionner dans le cadre de petites villes en déclin, compte tenu de leur contexte structurel (Fol et al., 2021).

L'effet Bilbao a été largement démystifié étant donné l'importance fondamentale du contexte de la ville de Bilbao, difficilement reproductible. Pourtant, sans forcément lui donner ce nom, de nombreuses villes et territoires, particulièrement concernés par la désindustrialisation, nourrissent l'espoir de reproduire cette dynamique. L'instrumentalisation de la culture par l'action publique (Vivant, 2006) dans les territoires post-industriels reposant sur la reproduction supposée de cet effet n'est pas rare. Deux exemples français peuvent être soulignés : le Centre Pompidou-Metz (2010) et le musée du Louvre-Lens (2012).

Si toutes deux ont adopté une stratégie de revitalisation par l'installation d'un musée d'envergure, Metz ne rassemblait pas les indicateurs d'une ville en déclin aux prémices de ce projet. La ville nourrissait toutefois l'idée d'accroître son attractivité grâce à ce nouvel équipement culturel, et de réaménager progressivement les espaces autour de celui-ci. On ne peut pas parler d'une réplique du modèle de Bilbao, mais le contexte initial favorable a permis au projet d'en épouser les contours.

« Le Centre Pompidou-Metz, inauguré en mai 2010, attendait 250 000 visiteurs pour sa première année de fonctionnement. Il en a reçu 800 000. Certains observateurs parlent déjà d'un "effet Bilbao", en référence aux retombées positives massives qu'a connu la métropole du Pays basque espagnol depuis la construction de son musée Guggenheim, en 1997. »

[Le Monde, 09/03/2012](#)

Dans le cas de la ville de Lens, le contexte diffère. Le déclin des mines a plongé le bassin minier des Hauts-de-France dans une situation socio-économique préoccupante. L'urgence à concilier un renouveau à la fois du développement économique territorial et du lien social (Auclair, 2006) amène le bassin minier à être particulièrement porteur d'espoir vis-à-vis de l'outil culturel. L'inauguration du Louvre-Lens, porteuse d'un espoir décuplé, n'a pour l'heure pas généré les retombées économiques escomptées.

« Si l'on se réfère aux objectifs fixés au Louvre-Lens par ses promoteurs (Etat et Région Nord- Pas-de-Calais) – à savoir la démocratisation culturelle et le développement local –, on peut évoquer la possibilité d'un échec : la fréquentation est en diminution malgré la gratuité du parcours permanent ; les expositions temporaires attirent de moins en moins ; la stratégie touristique apparaît encore en devenir ; l'impact économique est décevant. (...) Ce constat tient à un ensemble de facteurs de risque que les promoteurs du projet ont peut-être sous-estimés, escomptant un « effet Bilbao » pour lequel les conditions n'étaient en réalité pas réunies. »

[Le Monde, 21/08/2016](#)

Ceci va dans le sens de la démystification de l'effet Bilbao et de la capacité qu'aurait un équipement culturel à infléchir la trajectoire d'une ville ou d'un territoire en déclin. Cette démystification se traduit dans les travaux de géographes qui réfutent les lois de l'espace décrites dans les modèles spatialistes. Défini comme une « *forme de déterminisme qui consiste à expliquer des faits sociaux par l'espace, c'est-à-dire par des éléments physiques et matériels* » (Girault, 2018), le spatialisme ne tient pas compte du contexte d'ensemble entourant un phénomène tel que l'effet Bilbao. Le phénomène en question est considéré comme indépendant vis-à-vis des construits historiques, sociaux et politiques. La comparabilité des contextes locaux n'allant pas de soi, les effets recherchés seront rarement reproductibles en l'état.

L'analyse des phénomènes territoriaux nécessite de lier les productions culturelles au contexte qui les entoure. Les projets et les territoires forment deux entités interdépendantes dont les actions sont rétroactives. A travers le contexte économique, social, historique et politique, « le territoire fait le projet » autant que « le projet fait le territoire »¹³⁴ (Cettolo, 2000).

1.2. Les logiques de développement derrière l'effet Bilbao

1.2.1. L'important rapport au tangible

La reconversion territoriale par la culture entretient un rapport ambivalent avec le caractère tangible des productions économiques. D'un côté, elle repose généralement sur le passage d'une économie industrielle en déclin à une économie tertiaire axée sur le tourisme et l'attractivité. On passe d'une industrie lourde forgeant l'organisation d'un territoire, à une économie reposant sur

¹³⁴ L'importance du contexte fait ressortir la place des jeux d'acteurs et parmi ces jeux d'acteurs, la place d'un leader dans la réussite d'un projet.

des services. Ce changement de paradigme signifie également de passer d'une conception tangible de la production culturelle à une conception intangible, propre aux services. D'un autre côté, la reconversion territoriale à la Bilbao repose la plupart du temps sur une prouesse architecturale ou muséale. Frank Gehry a conçu le Guggenheim de manière à ce que le bâtiment constitue, en soi, une œuvre d'art.

Musée Guggenheim, Bilbao



Crédit photo : Erika Ede

De la même manière, Shigeru Ban et Jean de Gastines ont réalisé un plan architectural iconique pour le Centre Pompidou de Metz, notamment grâce à la géométrie irrégulière de son toit rappelant la forme d'un chapeau chinois. Moins ostentatoire, le Louvre-Lens n'en repose pas moins sur la construction d'un projet architectural porté par l'agence japonaise SANAA. La recherche d'un effet Bilbao donne une place importante à l'architecture et à la construction d'édifices par nature tangibles, qui deviennent des repères physiques et visibles (Plaza, 2006). Ils permettent ainsi de renforcer l'image recherchée.

Centre Pompidou, Metz



Crédit photo : Didier Boy de la Tour

Musée du Louvre-Lens



Crédit photo : Guillaume Petranto

C'est bel et bien cette production tangible qui forme le catalyseur de l'ensemble des productions intangibles, et qui justifie en partie les ressources qui leur sont allouées. Pour autant, l'investissement dédié à la construction d'édifices parfois spectaculaires ne constitue pas un gage de succès et une reproduction du modèle de Bilbao. Le caractère tangible continue d'assurer une forme d'ancrage concret sur un territoire, qui peut rassurer les investisseurs étant donné l'existence d'une valeur propre au bien foncier, indépendante de son utilisation. Il y a donc une forme de réduction de l'incertitude permise par la nature physique de la production en lui conférant d'entrée une valeur patrimoniale. Au-delà d'une dimension symbolique et identitaire allant de pair avec la création d'un édifice culturel, cette valeur patrimoniale repose sur une valeur économique toujours plus facile à établir pour des actifs tangibles.

1.2.2. La dimension marchande comme moteur de la création de valeur

Que l'on s'intéresse à la valorisation d'une production tangible ou à celle de services associés ou indépendants, l'effet Bilbao transporte un imaginaire profondément économique que l'on peut lire sous le prisme d'une articulation entre la cité marchande et la cité industrielle (Boltanski, Thévenot, 1991). Le développement économique visé répond à des critères de performance, d'efficacité et de productivité. Les villes mettent en place un réaménagement urbain stratégique permettant à terme une création d'emploi et une hausse des investissements et de l'attractivité de la zone. La ville se rend capable de produire une richesse en suivant un modèle de rénovation urbaine. Elle entend se transformer en produit attractif à travers son projet culturel. Ce produit attractif sera également un produit rentable puisque le tourisme et les installations durables se multiplient en principe, assurant d'importantes retombées économiques.

L'inscription des villes dans des stratégies de marketing territorial démontre leur capacité à se transformer en produit destiné à générer du profit. Elle les place également dans une logique de concurrence entre elles. Bien que s'appuyant sur des productions culturelles, la valorisation des résultats obtenus ne s'appuie que peu sur la qualité des actifs culturels produits. L'évolution des politiques culturelles fait émerger une appétence plus grande pour la recherche d'une stimulation de l'activité économique que pour la participation aux productions culturelles (Cettolo, 2000). Ceci fait écho aux changements de paradigmes décrits dans le chapitre précédent. La politique culturelle est passée d'une mise en avant du processus créatif et de la nécessité de rendre les arts accessibles

au plus grand nombre pour ce qu'ils sont, en qualité de patrimoine commun, à une conception utilitaire des arts et de la culture.

L'exemple de Bilbao ne constitue pas un exemple de référence en matière d'accès à la culture, mais bien un exemple en matière de relance économique. La finalité du Guggenheim, telle que pensée par les investisseurs présents dans ce projet et par les décideurs politiques locaux, n'est pas artistique, mais bien touristique et économique. Il en va de même pour de nombreux autres projets adoptant la même stratégie.

La réussite du projet repose de ce fait sur les indicateurs d'impact économique, et amoindrit l'importance de sa valeur artistique. Ceci rejoint la tendance générale de l'évaluation économique des services publics, qui tend à invisibiliser leurs bénéfices culturels et sociaux (Gadrey, Jany-Catrice, 2016). Si la valeur économique des projets devient le moteur de la culture, des projets moins susceptibles de générer des retombées pourraient être lésés, malgré un potentiel culturel et artistique élevé. Ceci maintient une réflexion autour des raisons du soutien des différents acteurs financeurs de la culture et des répercussions de ces raisons sur les productions culturelles en elles-mêmes.

La recherche constante d'une stimulation économique et d'une attractivité territoriale conduit peu à peu à une concentration des ressources financières allouées à la culture sur les projets à fort potentiel de retombées économiques, au détriment d'initiatives de plus petite échelle à destination de publics locaux. De plus, leur contribution à un développement durable des territoires ne prend pas nécessairement en compte les aspects négatifs de cet effet Bilbao. Les phénomènes de gentrification découlant des processus de rénovation de certains quartiers entraînent une concentration de la richesse et peut mener à une réduction de la mixité sociale (Plaza, 2006) malgré le rôle fédérateur qui peut être alloué à la culture. L'effet Bilbao a eu tendance à concentrer les investissements en territoires urbains et à renforcer les inégalités géographiques (Throsby, 2010). En outre, les pouvoirs publics peuvent être amenés à orienter des dépenses qui auraient pu être dédiées au soutien de la mixité sociale ou à la diversité culturelle, en direction des projets d'envergure à forte visibilité. De ce fait, l'expérience culturelle pourrait être dégradée (Heilbrun, Gray, 2001).

2. Un effet Bilbao à Aulnoye-Aymeries ?

La création du PCA à Aulnoye-Aymeries m'a évidemment questionnée sur la recherche d'un éventuel effet Bilbao. Ce Pôle, initialement pensé pour être un outil au service des musiques actuelles, non sans lien avec l'existence du festival Les Nuits Secrètes, laisse transparaître les mêmes critères : une construction architecturale laissant entrevoir un important rapport au tangible, une stratégie politique territoriale construite autour de productions culturelles et la recherche d'un regain économique sur un territoire désindustrialisé.

2.1. La recherche d'un effet Bilbao à travers le Pôle des Cultures Actuelles

2.1.1. L'institutionnalisation d'une intention : le Pacte Sambre-Avesnois-Thiérache

Signé à Sars-Poteries le 7 novembre 2018 en présence du Président de la République¹³⁵, le Pacte pour la réussite de la Sambre-Avesnois-Thiérache entend sceller un partenariat politique favorable au développement socio-économique du territoire. S'engageant à une mise en œuvre sur une durée de trois ans, les acteurs du Pacte entendent « *combattre les fractures territoriales, soutenir le développement du territoire et valoriser ses richesses* » en s'appuyant sur 11 fiches actions rassemblant des objectifs de santé, de mobilité, d'usage du numérique, d'éducation, de renforcement des services publics ou encore de valorisation du patrimoine historique et culturel. Le patrimoine culturel du territoire tend alors à être renforcé par l'aboutissement d'un projet de construction d'un bâtiment dédié aux musiques actuelles. Précédant de loin la signature du pacte SAT, le projet de ce pôle y trouvera un appui financier et politique indispensable. La volonté politique portée à travers ce projet s'apparente à une volonté de répliquer, à échelle différente, un effet Bilbao.

Le 29 janvier 2025, à l'occasion d'une visite visant à dresser le bilan des réalisations des deux premiers volets du Pacte SAT, Emmanuel Macron mentionne la création du PCA à Aulnoye-Aymeries.

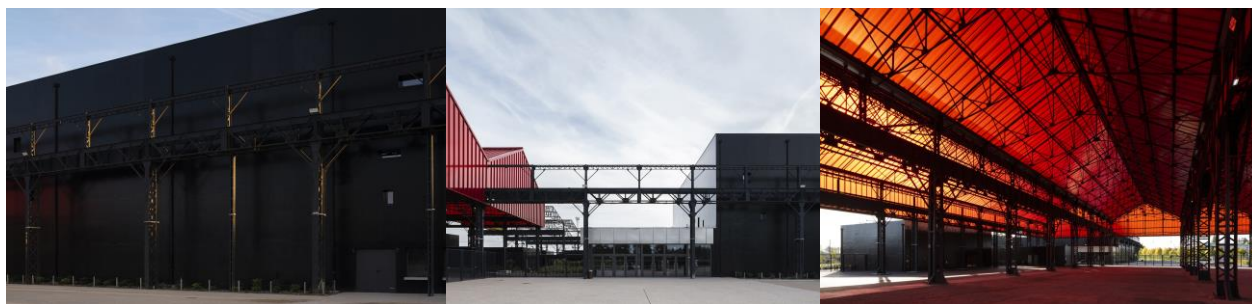
¹³⁵ Le Pacte SAT a été signé par la Ministre de la Cohésion des Territoires et des Relations avec les Collectivités Territoriales, le préfet de la région Hauts-de-France, le Président du Conseil Régional des Hauts-de-France, les Présidents des Conseils départementaux du Nord et de l'Aisne, les Présidents des communautés d'agglomérations et de communes concernées et les maires des communes d'Aulnoye-Aymeries, de Maubeuge, de Fourmies, d'Avesnes-sur-Helpe et de Le Quesnoy.

« L'État s'est investi, et c'est dans le premier Pacte qu'on a cette magnifique création, ce campus des musiques actuelles à Aulnoye-Aymeries avec, au cœur même d'une ancienne usine, la réinvention d'un lieu qui s'accroche à un festival que vous avez créé, qui permet de créer, de recevoir, de créer avec le territoire et où les plus grands architectes, Ricciotti, viennent en effet produire leurs talents. »

Emmanuel Macron, le 29 janvier 2025, Aulnoye-Aymeries

Les codes sont rassemblés : placé dans un territoire où le taux de pauvreté est bien supérieur à la moyenne française (23.1 % contre 14.5 % en 2019) (INSEE, 2022) et ayant souffert d'une brutale désindustrialisation, le Pôle prend place dans une ancienne usine jadis dédiée à la fabrication de corps de bombes. La réinvention de ce patrimoine industriel est confiée à l'architecte Rudy Ricciotti afin d'en faire un édifice à vocation culturelle dans lequel se trouvent aujourd'hui une salle de concert, un club, des studios, des logements adaptés aux résidences artistiques et des bureaux. La fiche d'action n°10, « Dynamiser la culture et le tourisme », marque d'ailleurs l'ambition d'attractivité recherchée par cette création.

Figure 14 : Le Pôle des Cultures Actuelles, Aulnoye-Aymeries



Crédit : Stephen Dock

Le PCA a la particularité, d'ailleurs soulignée par le Président de la République dans sa prise de parole précédemment évoquée, de s'appuyer sur l'existence d'un festival organisé dans la commune d'Aulnoye-Aymeries. En effet, en complément de l'investissement direct dans le bâtiment, on observe également un investissement récurrent depuis plus de 20 ans dans le projet des Nuits Secrètes qui participe à forger l'identité culturelle de la ville et du territoire, et qui sous-

tend l'existence de ce bâtiment. Sa construction a d'ailleurs été officiellement liée à l'existence des Nuits Secrètes, dans la contractualisation du premier Pacte SAT¹³⁶.

« Dans la lignée du succès du festival des Nuits secrètes (45.000 spectateurs en 2018), la ville d'Aulnoye-Aymeries et la Communauté d'agglomération Maubeuge Val de Sambre portent un projet de pôle des musiques actuelles (PMA) qui a vocation à permettre, notamment, le soutien à la création professionnelle et amateur, d'éducation artistique et culturelle, la formation, le soutien à des résidences d'artistes et la diffusion musicale.

Le pacte formalise les engagements suivants

- *Un pôle des musiques actuelles sera créé à Aulnoye-Aymeries avec la participation de l'Etat et du Conseil régional. Les services du ministère de la culture apporteront également un soutien au porteur pour la construction du projet artistique et culturel et pour obtenir la labellisation du site.*
- *La Région apportera un appui dans la définition du projet du PMA, notamment sous l'angle de la mise en réseau avec l'écosystème des musiques actuelles à l'échelle régionale et de la place du PMA dans cet écosystème. »*

Pacte pour la réussite de la Sambre-Avesnois-Thiérache, p.41

Forts de l'impulsion du premier volet, les signataires renouvellent leurs engagements à l'occasion de l'élaboration d'un deuxième volet du Pacte pour la réussite de la SAT¹³⁷, qui sera

136 Ceci est également remarqué au cours des entretiens, comme le montrent les extraits suivants : *« En tout cas, ce festival et l'association des Nuits Secrètes ont été, je pense, l'un des acteurs majeurs de l'émergence sur ces territoires du projet du Pôle des Cultures Actuelles. Initialement, Pôle des Musiques Actuelles, finalement, Pôle des Cultures Actuelles. Il a eu ce rôle. »* (Jocelyne Mamelin, directrice adjointe du service artistique et pratiques culturelles de la Région Hauts-de-France, entretien du 26/03/2024).

« S'il n'y avait pas eu le festival des Nuits Secrètes, on n'aurait eu aucune légitimité pour faire sortir ce Pôle des Cultures Actuelles. Je ne suis même pas certain que le DRAC aurait prêté attention à notre demande. Déjà, en termes de crédibilité, de quel droit on aurait pu imaginer ou en tout cas, sur la base de quel argument on aurait pu imaginer faire atterrir un pôle à rayonnement régional sur les questions culturelles ici ? C'est le festival des Nuits Secrètes et ses résultats qui ont permis, justement, de mettre en balance Aulnoye-Aymeries dans les discussions. (...) Donc, oui, les destins des Nuits Secrètes et du Pôle des Cultures Actuelles, pour moi, sont des destins croisés. Sans Les Nuits Secrètes, pas de Pôle. Et demain, le Pôle sera sans doute le ressort du festival pour les années à venir. » (Fabien Thurette, directeur général des services de la commune d'Aulnoye-Aymeries, entretien du 20/03/2024).

« Il est quand même né au départ des Nuits Secrètes, pas que du festival, mais de l'association des Nuits Secrètes. Du développement des musiques actuelles. Donc oui, Les Nuits Secrètes, elles doivent avoir une part importante dans le développement et dans l'utilisation de l'équipement. Et dans la promotion de l'équipement. » (Benoît Courtin, vice-président en charge de la culture de la CAMVS, entretien du 16/04/2024)

137 Un [troisième volet](#) du Pacte Sambre-Avesnois-Thiérache a été signé pour la période 2025-2029.

signé le 19 novembre 2021. Dans cette dynamique d'engagement renouvelée, le pôle est de nouveau évoqué avec cette fois-ci une orientation davantage tournée vers l'objectif d'accès renforcé à la culture, le programme d'activité du lieu et son implantation locale.

« Concernant le pôle des musiques actuelles (PMA) d'Aulnoye-Aymeries, il a bénéficié d'un soutien d'1,9 M€ de l'Etat et d'une aide à l'investissement de 5,5 M€ de fonds régionaux dans le cadre du Pacte I, pour un projet d'un total 10,7 M€. Cet investissement permettra, d'une part, d'installer à Aulnoye-Aymeries un lieu de formation initiale et continue aux musiques actuelles et, d'autre part, de positionner le PMA comme un centre d'animation pour les acteurs de la culture, de l'éducation, du tourisme. Un financement de 30 000 € a ainsi été prévu par l'Etat pour accompagner le début de la structuration du projet et à l'ingénierie dédiée à l'action culturelle, au-delà de l'organisation du festival des Nuits Secrètes. Quant à la Région, elle soutient l'association les Nuits Secrètes pour son programme d'activité qui inclut notamment l'organisation de son festival, qui donne à ce futur équipement une portée qui dépasse largement le périmètre du territoire de l'Avesnois. De manière complémentaire, elle soutient également plusieurs autres associations sur le territoire (Bougez rock, Secteur 7) qui œuvrent également dans le champ des musiques actuelles.

D'autre part, l'Etat et la Région s'engagent auprès de la commune de Maubeuge à étudier le soutien qu'ils peuvent apporter à la rénovation et au rayonnement culturel de la scène nationale du Manège. Ils étudieront, en vue de ce soutien, l'insertion de la scène nationale dans l'écosystème culturel territorial, et en particulier les modalités de sa coordination avec le pôle des musiques actuelles cité précédemment. Dans le même esprit, la Région accompagne le théâtre de chambre à Aulnoye-Aymeries. »

Pacte pour la réussite de la Sambre-Avesnois-Thiérache, Volet II, p.47

Ce pacte est l'un des résultats d'une bataille politique de longue haleine pour le territoire de la Sambre-Avesnois¹³⁸. L'axe culturel a été particulièrement mis en avant pour aboutir à un renouveau du territoire.

138 Ces extraits d'entretiens attestent de la volonté politique présente sur ce territoire : « J'ai vu comment d'un point de vue économique, ça se dégradait d'année en année. Et comment, les élus ont essayé de travailler à la fois sur d'autres leviers économiques, parce que cela reposait beaucoup la sidérurgie et l'industrie automobile qui étaient en déclin, donc leur question était : comment développer une économie différente pour maintenir l'économie du territoire. Et puis, j'ai vu comment ils se sont appuyés ensuite sur la culture pour redonner une image positive au territoire, une image dynamique, la culture pour imaginer un nouveau récit du territoire. Je me souviens des débuts de la salle Léo Ferré que j'ai connue, jeune adulte. Je connaissais très très bien les élus, qui bataillaient, pour maintenir les choses dans la ville, Bernard Baudoux faisait un travail incroyable, son engagement était sans faille. » (Représentant de la fédération France Festivals, entretien anonyme du 03/04/2024).

2.1.2. La transformation de la nature des projets ?

Si l'effet Bilbao constitue un argument permettant de légitimer des stratégies culturelles, celles-ci se traduisent différemment selon les contextes. Le renouveau d'un territoire, et la place d'un projet culturel dans ce processus, reposent sur l'encastrement de ses porteurs au sein d'un réseau d'acteurs permettant de mener à bien le projet (Molinié-Andlauer, 2017). L'orientation prise par les pouvoirs publics à la recherche d'un pareil effet est généralement celle de construire un moteur, à l'image du Guggenheim. Cette intention de placer volontairement au centre du jeu un actif culturel qui ferait moteur ne transforme-t-il pas la nature des projets culturels locaux, y compris la nature dudit actif culturel ?

Le PCA était à l'origine pensé comme un lieu dédié aux musiques actuelles. On trouve d'ailleurs des traces de cette volonté initiale dans les différents documents relatifs au Pacte SAT qui dénomment le lieu comme « PMA », Pôle des Musiques Actuelles. De la même manière, les reliefs de cette intention ressortent dans les discours de différents acteurs, à commencer par celui d'Emmanuel Macron datant de janvier 2025, qui parle de la création d'un « *campus des musiques actuelles à Aulnoye-Aymeries* ».

« Il y avait une volonté politique locale. Monsieur Baudoux était déjà actif sur la volonté de créer... Oui. Il y avait une dynamique de développement culturel sur ce territoire. Un nouveau regard sur ce territoire. Un nouveau regard, bien évidemment, des habitants de la région et au-delà. Mais un nouveau regard des habitants eux-mêmes sur ce territoire. Voilà, ce territoire qui, effectivement, a souffert, on va dire, de globalisation. Globalement, comme d'autres territoires de la région, de la perte, on va dire, d'une économie qui existait à un moment donné sur le Maubeugeois et donc un territoire où on le voyait, non seulement il y avait une fuite, comment dire, une démographie, en baisse. Et des jeunes qui certainement se considéraient, je pense légitimement, négligés ou oubliés par les pouvoirs publics. Ce festival, il a été vraiment, je pense, c'est l'un des fers de lance de lancement d'une dynamique, d'une nouvelle dynamique et d'un nouveau regard sur ce territoire. » (Jocelyne Mamelin, directrice adjointe du service artistique et pratiques culturelles de la Région Hauts-de-France, entretien du 26/03/2024).

« Il y a eu Benjamin Saint-Huile, Bernard Baudoux, qui ont largement contribué au pacte pour la réussite de la Sambre-Avesnois-Thiérache. C'est quand même une contractualisation inédite à l'échelle de la Ve République. Il faut dire ce qui est. Aucun territoire n'avait bénéficié de ce type de contrat de confiance. Plus que des moyens exceptionnels, c'est un crédit de confiance qui est accordé aux acteurs du territoire. De dire oui, on va vous donner des moyens pour tenir un programme d'action qui permettra d'inverser la tendance. Pour la petite histoire, c'est Bernard Baudoux, Benjamin Saint-Huile qui vont à Lille rencontrer le préfet Michel Lalande en lui disant "Monsieur le Préfet, les indicateurs sont rouges. Il y a nécessité d'agir. Et pour agir, il faut qu'on sorte du droit commun. Et voilà, nous ce qu'on vous propose, c'est ça ». Donc un rendez-vous qui devait durer une heure a duré finalement plus de quatre heures avec, en conclusion « OK, vous affinez votre proposition, je vous emmène avec moi à l'Élysée ». » (Fabien Thurette, directeur général des services de la commune d'Aulnoye-Aymeries, entretien du 20/03/2024).

« Le problème du Pôle c'est que quand on l'a imaginé, on voulait faire une SMAC. Mais on s'est rendu compte que c'était à côté de la plaque. C'est ce que je disais tout à l'heure sur comment la culture peut être un vecteur. Quand j'ai dit qu'on n'allait pas faire une SMAC je me suis fait rentrer dedans. On m'a dit « Tu nous fais construire une SMAC et tu veux faire autre chose », oui, il s'est passé 10 ans. Aujourd'hui on voit bien qu'ils ont du mal dans les SMAC. Il faut effectivement réfléchir. »

Bernard Baudoux, maire d'Aulnoye-Aymeries et président de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 30/05/2024

« Le domaine culturel, c'est un domaine qui est en mouvement perpétuel. Donc, l'idée de départ n'est plus l'idée d'aujourd'hui. Le projet a fait son chemin. L'investissement, lui aussi. Et en parallèle, je pense que même encore aujourd'hui, la collectivité s'interroge sur la manière, le mode de fonctionnement pour qu'il soit le plus hybride possible. »

Benoît Courtin, Vice-Président culture de la CAMVS, entretien du 16/04/2024

Compte tenu du temps de réalisation du projet, de la réalité des SMAC en France, et de l'ampleur budgétaire prise par le Pôle, il a été nécessaire de repenser sa vocation. De fait, l'ensemble des acteurs se sont retrouvés face à la construction d'un équipement culturel qui précède l'élaboration du projet d'exploitation du lieu. Pensé pour prendre part à une mise en réseau des différents acteurs culturels du territoire, ceux-ci n'ont pour autant pas été impliqués en amont. Il faut donc une construction *ex post* du projet d'un lieu conçu et construit pour les musiques actuelles, permettant d'élargir la vocation du lieu à l'ensemble des acteurs culturels.

L'ampleur budgétaire et la prise politique du lieu ne lui permettent plus d'être uniquement dédié aux musiques actuelles. La réalisation du Pôle a donc modifié en quelque sorte la nature des ambitions qui l'ont initialement porté. Au-delà de l'équipement en lui-même, cette réalisation peut également entraîner des répercussions sur d'autres acteurs du territoire. C'est le cas pour l'association Les Nuits Secrètes.

Sans transformer radicalement le projet des Nuits Secrètes, la mise en place du Pôle suscite tout de même de nombreuses interrogations et une réflexion en profondeur portant sur la manière d'inclure les projets de l'association au sein du projet du Pôle. L'intégration des Nuits Secrètes constituait d'ores et déjà un sous-entendu dans la formalisation du premier volet du Pacte SAT, qui ne mentionne alors aucun autre acteur culturel. Le lieu d'implantation de ce bâtiment (Aulnoye-Aymeries), porté par la communauté d'agglomération, renforce également cette idée. Le deuxième

volet du Pacte SAT souligne encore davantage le rôle des Nuits Secrètes dans la réussite souhaitée de ce projet.

« Quant à la Région, elle soutient l'association les Nuits Secrètes pour son programme d'activité qui inclut notamment l'organisation de son festival, qui donne à ce futur équipement une portée qui dépasse largement le périmètre du territoire de l'Avesnois. »

Pacte pour la réussite de la Sambre-Avesnois-Thiérache, Volet II, p.47

L'association Les Nuits Secrètes a été sollicitée pour participer à l'élaboration concrète et à l'écriture du projet du Pôle. En filigrane, ceci amène à une sollicitation potentielle à participer à la gestion du lieu, ce qui n'est pas sans conséquence sur l'organisation interne de l'association. Cette direction est en quelque sorte déjà prise, étant donné l'utilisation des locaux depuis leur livraison dans le cadre de l'organisation du festival, et l'emménagement des bureaux de l'association à l'intérieur du bâtiment depuis décembre 2024.

« Selon ce qui se profile, évidemment, le fait d'avoir une activité à l'année plus importante pour des projets annexes, forcément, ça va changer la donne. Ça va nous faire travailler différemment. Avec certainement le besoin d'avoir une équipe élargie. »

Martial Hufford, administrateur de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 13/03/2024

Au-delà des questions liées à l'intégration de l'association dans le projet de ce nouvel équipement territorial, des questions apparaissent quant aux répercussions que celui-ci a pu avoir sur la manière même de fonctionner des Nuits Secrètes jusqu'alors. En effet, la mise en route effective des activités de cette nouvelle structure a entraîné un remaniement du budget culturel de la commune d'Aulnoye-Aymeries.

« Les élus ont pris la décision de retirer l'année dernière 50 000 euros à l'association des Nuits Secrètes pour pouvoir amorcer le fonctionnement et la programmation du Pôle des Cultures Actuelles. (...) J'ai conscience que ça a pu handicaper le budget de l'association. Quand on vous retire 50 000, la ligne de départ, elle n'est pas là, elle est un peu plus loin. Donc, on verra dans le temps si c'est tenable ou pas. »

Fabien Thurette, directeur général des services de la commune d'Aulnoye-Aymeries,
entretien du 20/03/2024

La baisse de cette subvention allouée aux Nuits Secrètes n'est évidemment pas indolore, mais elle nourrit avant tout des réflexions plus profondes sur la place des subventions publiques et la pérennité de cette place dans le financement de l'événement. Ceci implique de renforcer d'autres sources de financement, notamment le mécénat, ce qui entraîne de nouveau des réajustements dans la conduite du projet du festival.

2.2. La place du spectacle vivant dans la recherche d'un effet Bilbao

L'effet Bilbao fait généralement référence à un imaginaire très urbain, étant donné la dimension tangible des projets mis en avant (musée, architecture), et on ne fait généralement pas référence aux arts vivants pour prétendre à la création d'un effet Bilbao sur un territoire, compte tenu de leur caractère éphémère. On peut parfois constater la mention des phénomènes de festivalisation ou d'événementialisation des politiques culturelles dans les tendances de l'effet Bilbao, mais cela reste plutôt rare.

Dans le cadre de projets relevant du strict spectacle vivant, excluant donc la construction d'infrastructure dédiées à celui-ci, il est peu fréquent d'entendre parler d'effet Bilbao. Toutefois, l'idée d'une culture, quelle qu'elle soit, comme moteur d'un développement durable des territoires, est de plus en plus présente dans les projets politiques locaux. Dans le cadre d'un projet de développement territorial par la culture prenant place en milieu rural, le spectacle vivant n'est-il pas plus parlant qu'un édifice tangible ? En effet, l'installation d'un édifice de grande envergure en milieu rural, qui plus est si le milieu rural en question souffre d'emblée d'un manque d'attractivité, pose d'ores et déjà la question de l'aire de peuplement. Une infrastructure adéquate en zone urbaine, plus intensément peuplée, sera-t-elle adaptée à une zone rurale où le public potentiel est bien moindre ?

Il est intrigant d'observer que certaines constructions d'infrastructures sont sous-tendues par l'existence préalable d'un actif du spectacle vivant, à l'instar du PCA et du festival Les Nuits Secrètes. En France, l'une des illustrations les plus marquantes de ce phénomène est celle du festival Jazz in Marciac, prenant place depuis 1978 dans la commune éponyme située dans le Gers, et devenu l'un des plus importants festivals de jazz en Europe. Porté depuis sa création par quelques amateurs de jazz et militants de l'éducation populaire (Guilhaumon, Dizambourg, 2017), le festival

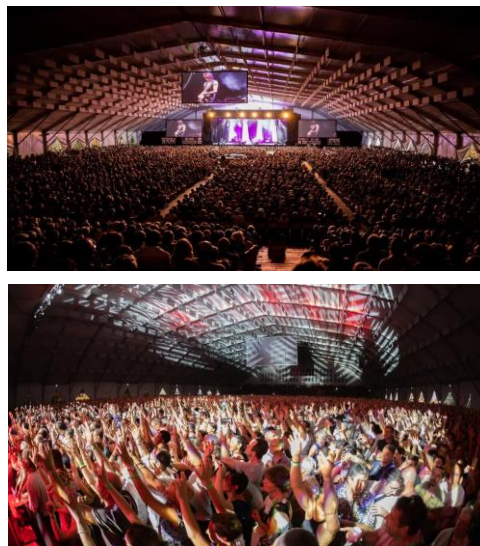
nourrit une double ambition : dynamiser Marciac, culturellement et économiquement, et porter un projet éducatif. Les retombées économiques du festival sont estimées à près de 10 millions d'euros (9.2 millions en 2014 selon la CCI du Gers), reflétant la grande attractivité de l'événement. Peu à peu, Jazz in Marciac a pris une place pérenne, en saison et hors saison. Son institutionnalisation progressive se traduit aujourd'hui par une activité éducative (ateliers d'initiation à la musique jazz du collège Aretha Franklin de Marciac) et l'existence de l'Astrada Marciac, une scène conventionnée ayant débuté ses activités en 2011. La singularité du projet a non seulement eu des effets sur l'attractivité et le dynamisme économique du territoire, mais elle a également permis le renforcement constant d'une identité marquée.

L'Astrada Marciac



Crédit : Laurent Sabathé

Festival Jazz in Marciac



Crédit : Francis Vernhet

Jazz in Marciac et l'Astrada Marciac forment une illustration de la manière dont le tangible peut suivre et s'appuyer sur l'intangible. Le PCA suit la même logique¹³⁹. L'existence du festival

¹³⁹ Une dynamique comparable est observable à Charleville-Mézières, avec la réhabilitation de l'ancien site industriel de la Macérienne et la prise en main du projet par l'équipe du Cabaret Vert : « *quand tu étais face à la grande scène sur le côté à gauche il y a une ancienne usine qu'on est en train de réhabiliter qui devrait voir le jour en 2028. On crée un lieu de vie un peu à l'image du festival avec bar, restauration, une école de musique, une petite salle de concerts, des ateliers autour du bois.* » (Cédric Cheminaud, directeur général adjoint du Cabaret Vert, entretien du 07/10/2024). Il est intéressant de constater que ce projet prend place sur un territoire comparable à celui des Nuits Secrètes, comme en témoigne le discours de Cédric Cheminaud : « *Et donc, quand il est revenu, il voulait absolument faire quelque chose pour ce territoire et arrêter d'entendre dire qu'ici il ne passe jamais rien,*

Les Nuits Secrètes, et sa portée, ont permis la réalisation de ce projet qui ne serait vraisemblablement pas soutenu politiquement à la même hauteur sans la contiguïté de cet événement.

Dans les discours sur l'aménagement du territoire, et sur l'instrumentalisation de la culture par l'action publique (Vivant, 2006) dans les territoires post-industriels, on rencontre fréquemment la recherche d'un effet Bilbao, à leur échelle. Bien que cet effet ait été démystifié, l'idée de développer une filière touristique et une attractivité grâce à l'outil culturel reste manifeste dans de nombreux territoires post-industriels. Peut-on parler de la recherche d'un effet Bilbao dans le cadre du PCA d'Aulnoye-Aymeries ?

Comme dit précédemment, le PCA en reprend les codes initiaux : installé sur un territoire affecté par la désindustrialisation, le bâtiment est conçu par un architecte de renom et a vocation à travailler son image et amplifier son attractivité, de façon à stimuler son développement et générer des retombées économiques. Dans ce sens, le PCA peut être appelé à dupliquer, à son échelle, un effet Bilbao. Toutefois, le percevoir de cette manière oriente la vision sur une unique facette de cet équipement et l'ignorance d'une autre perspective.

Le PCA constitue lui-même une retombée d'un autre actif culturel local : Les Nuits Secrètes. Combiné à un contexte politique favorable et à l'action d'élus déterminés, le festival représente le facteur déclencheur amenant à ce résultat. Le PCA n'est donc pas uniquement une origine ou un initiateur de potentielles retombées, il est également une finalité. De ce point de vue, si l'on espère lui donner un rôle dans la modification de la trajectoire du territoire et dans l'infléchissement de son déclin, il ne faut pas négliger sa qualité de preuve d'avancée. En tant qu'aboutissement, cet équipement constitue une preuve que les différents investissements du territoire, qu'ils soient financiers, politiques, moraux ou humains, dans l'art et la culture, produisent des effets. Les retombées du PCA ne seraient donc pas considérées comme les retombées d'un équipement, mais comme les retombées d'une politique culturelle de long terme, et de 20 ans de festival.

que c'est pourri, qu'à part les faits divers à la télé on n'en parle jamais. On était aussi, depuis la fin de l'industrie, dans un rouleau compresseur un peu de défaite sociale avec la courbe du chômage qui augmente, les gens qui partent. » (entretien du 07/10/2024). Le Cabaret Vert est lui aussi devenu un « *objet de fierté* » et un « *support d'attractivité* », pour reprendre ses mots.

La logique de l'effet Bilbao ne serait-elle pas altérée dans ce cas ? L'impulsion à l'initiative de ce Pôle ne naît pas réellement d'un déclin territorial mais d'une réussite territoriale. Le renforcement d'une dynamique culturelle existante prend par conséquent le dessus sur la réaction au déclin. Ceci fait écho à l'idée que les projets culturels permettent de renforcer l'identité culturelle d'un territoire, sans pour autant la changer (Cusin, Ducros-Passebois, 2021).

Dans cette perspective, le PCA est une manière de permanentiser une valeur en durabilisant les retombées des Nuits Secrètes à une autre échelle. Ceci confirme de nouveau la manière dont on use d'un patrimoine immatériel en cherchant à le rendre tangible. Le PCA constitue une manière de matérialiser la réussite d'un festival et avec elle, la réussite d'une commune et d'un territoire. On obtient donc le résultat matériel d'une réussite immatérielle. Lorsque l'on cherche à valoriser, le rapport au tangible reste important. Mais l'effet Bilbao ne serait-il pas ici celui des Nuits Secrètes plutôt que celui du PCA ?

Les festivals sont confrontés à une manière de valoriser ce que les acteurs financeurs mettent en avant, en essayant d'entrer dans le moule de la norme marchande. Ceci quitte à faire passer en contrebande une valorisation différente. On se trouve à une intersection entre une demande nationale qui installe le conformisme et une forme de résistance.

L'évaluation des retombées économiques des festivals découle d'une conception marchande de leur valeur, mise en exergue par des politiques publiques de plus en plus orientées vers l'utilité économique de ces événements, et par l'industrialisation croissante du secteur des musiques actuelles, dans lequel ils évoluent. Les festivals doivent alors prouver cette utilité à travers des arguments généralement tournés vers l'attractivité et les retombées monétaires de leur présence. Cette norme touristico-marchande influence leur rapport aux pouvoirs publics qui les soutiennent et participent à leur financement. Ils orientent leurs actions de manière à correspondre aux attentes et priorités de ces financeurs, quitte à parfois modifier leurs propres priorités. En produisant ces arguments d'aide à la décision, ils participent à minimiser voire invisibiliser d'autres composantes de leur valeur, moins quantifiables.

La tendance à se plier à cette norme touristico-marchande est bien illustrée par le phénomène de l'effet Bilbao. L'investissement dans la culture entend recevoir un retour sur investissement sous la forme d'un afflux touristique engendrant des retombées monétaires

bénéfiques au développement du territoire. Encore une fois, cette logique n'est pas sans risque sur la visibilité des composantes de la valeur des productions culturelles.

On constate des angles morts dans la mesure dominante de la valeur. Dans le cadre de nombreux festivals, à l'instar des Nuits Secrètes, le caractère associatif, qu'eux lieront volontiers à une forme d'indépendance, crée une richesse contingente. L'exemple le plus évident est la richesse créée par le bénévolat que l'on rencontre dans ce cadre. On peut également se questionner sur un éventuel renforcement du lien entre un festival et le territoire qui le porte, qui serait créateur d'une autre forme de richesse dans le cas des festivals associatifs. Le prochain chapitre s'intéresse plus précisément à la forme associative dans le milieu festivalier, en s'interrogeant sur les différences existantes avec leurs homologues commerciaux.

Chapitre 4. La place de l'associatif dans le secteur festivalier. Quelles implications pour les territoires ?

« J'ai envie de dire que la raison d'être du festival, ce pourquoi il a été créé, ses motivations, influent sur son ancrage. On a en France le meilleur exemple qui est le festival du Main Square à Arras qui pendant des années a eu une image assez négative auprès des professionnels pour plusieurs raisons. Si on reprend l'histoire du Main Square qui est organisé par Live Nation, qui pour le coup est une SARL assez grosse puisqu'elle est cotée en bourse... Ils ont installé le Main Square à Arras pour l'emplacement géographique. Parce que c'était sur la route entre Paris, Bruxelles... Et il y avait Werchter, donc ils pouvaient mutualiser. (...) Mais le festival du Main Square était complètement hors sol. On a implanté un truc mais il aurait pu être implanté à Arras comme il aurait pu être implanté à Grenoble, St-Etienne, n'importe où. C'était quelque chose de stratégique, aussi en termes de bassin de population parce qu'il y avait pas de festival dans ce coin-là et tout ça. Donc forcément l'histoire n'est pas la même. Et ce qui avait fait couler un peu d'encre à l'époque c'est que tous les techniciens qui étaient employés pour monter ce festival ne venaient pas de la région. Ils étaient soit Belges, soit de Paris. Mais très peu de techniciens du Nord y travaillaient. Évidemment ça a fait couler de l'encre parce qu'un festival, on sait très bien que s'il veut développer son utilité pour le territoire, il faut qu'il crée de l'emploi et si possible, de l'emploi local. Donc là ils ne faisaient pas ça, ils ne travaillaient avec aucun fournisseur local, tout était importé. C'est pour ça qu'on dit qu'il était hors sol. Donc forcément ils coopéraient avec personne de la région, ils faisaient même pas jouer de groupes locaux. Et ils se sont rendus compte après quelques années qu'ils avaient fait des erreurs stratégiques, qui dans n'importe quel pays seraient passées inaperçues (parce que dans les autres pays les festivals sont vachement plus à visée commerciale, ils ont pas tous ce fameux ancrage) mais là, en France, c'est tellement ancré dans l'histoire des festivals ce côté associatif, de faire un festival pour les locaux, qui serve le territoire, que là... Ça a vraiment fait tache. »

Maeva Justice, ancienne chargée RSO de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 02/11/2023

En France, les festivals associatifs représentent la majorité de ces événements¹⁴⁰. S'ils partagent des raisons d'être avec les festivals à but lucratif, ils semblent tout de même entretenir un rapport différent à leur territoire. Avant d'observer plus précisément ce rapport, il est nécessaire de faire une distinction entre les festivals associatifs et les festivals à but lucratif. Ce chapitre

140 Selon le baromètre des festivals 2024 (Dujardin, Millery, 2025), près de 85 % des festivals de musique sont sous une forme associative.

commencera par une réflexion autour de la place des festivals associatifs au sein du contexte industriel et concurrentiel dans lequel ils prennent place, ce qui me permettra de mettre en avant certaines spécificités et difficultés dues au statut. L'importante place de la logique touristique-marchande dans la valorisation des festivals n'est pas sans conséquence, comme vu dans le chapitre précédent. Les rapports aux pouvoirs publics sont altérés par la nécessité de justifier l'action pour obtenir des subventions. Le rapport à la justification modifie également les stratégies mises en place par les organisations qui auront tendance à se calquer sur les attendus de leurs financeurs. Le prisme marchand et la place de la monnaie comme révélateur de la valeur par défaut ont participé à invisibiliser tout un pan de dimensions constitutives de valeur pour ces événements.

Cette invisibilisation des constituantes de la valeur et la tendance généralisée à la marchandisation des productions culturelles, mettent en exergue la non-adaptabilité de ces objets à l'analyse économique standard qui rend difficile la pluralisation des valeurs.

L'une des manières d'approfondir le travail sur la valeur et les retombées des festivals est de s'attarder sur les facteurs qui influencent leurs actions. En travaillant au sein de l'association Les Nuits Secrètes durant ces dernières années, je me suis aperçue de l'importance que revêtait le statut dans les logiques d'action et les prises de décision. Au-delà même de l'association, la constitution de plus de 70 % des festivals français en association était une information difficile à ignorer. Je me suis donc questionnée sur la place du statut pour des structures prenant place dans un secteur de plus en plus industrialisé et concentré.

La deuxième section de ce chapitre questionnera plus précisément le lien entre le statut et le rapport au territoire. Gardant en tête que « statut ne fait pas vertu »¹⁴¹, comme je l'ai entendu de nombreuses fois durant mes études, je me suis tout de même questionnée sur un possible rapport différencié au territoire selon celui-ci¹⁴². J'ai réalisé une analyse sur 30 festivals français de musiques actuelles afin de comprendre leur rapport à leur territoire et de déceler des différences de

141 Les structures de l'économie sociale et solidaire sont rapidement associées à un processus démocratique. Le statut ne constitue toutefois pas un critère suffisant pour démontrer un fonctionnement démocratique (Demoustier, Beley, 1984 ; Laville, 1994).

142 Le rôle du statut dans la création de richesse rejoint les travaux menés sur la valeur de ce que produit le monde associatif et la sous-estimation de cette production. On peut par exemple se référer à Laville (2001), Laville et Salmon (2015), Klein, Laville et Moulaert (2014), Hély (2009, 2010, 2019), et Tchernonog et al. (2007, 2013, 2019, 2023), ou encore Simonet (2010, 2018) et Prouteau, Wolff (2004, 2010) plus spécifiquement sur le bénévolat et le travail gratuit.

discours, autant dans leurs discours propres que dans les discours d'acteurs extérieurs parlant d'eux. Ceci tout en mettant les résultats en perspective avec mes observations de terrain.

I. Les festivals associatifs dans un contexte industriel : nécessité de se justifier dans une économie concurrentielle renforcée

Cette première section présente plus en profondeur le contexte festivalier au sein du secteur des musiques actuelles. J'y présente les spécificités des festivals, leur appréhension de la concentration du secteur des musiques actuelles ainsi que l'importance que peuvent jouer le statut juridique et le territoire sur lequel ils se tiennent. Ceci me permet de montrer la pertinence de considérer le secteur festivalier associatif comme un espace mésoéconomique à part entière, compte tenu de ses logiques d'actions spécifiques (Lamarche et al., 2015).

1. La place des festivals dans le secteur des musiques actuelles

Dans cette première sous-section, j'expose les différentes spécificités propres à l'objet festivalier au sein du secteur des musiques actuelles. Au sein du secteur des musiques actuelles comme au sein des acteurs de diffusion, les festivals ont leur manière propre d'appréhender le contexte dans lequel ils prennent place.

1.1. Les spécificités de l'objet festivalier dans le monde culturel

Avant d'aborder plus en détail le cas des festivals associatifs, il est nécessaire de s'attarder sur les particularités des festivals dans leur globalité. Si de nombreuses distinctions existent selon les statuts des structures organisatrices, ces événements partagent tout de même certaines spécificités. On l'a vu dans le premier chapitre, l'événementialisation de la culture au cours des années 80 a transformé la fête en un actif culturel à part entière. Les célébrations, les rituels et les manifestations deviennent alors un prétexte à l'art, mêlé au politique. Dès lors, les festivals gagnent en légitimité et ne cessent de se multiplier. Comme précisé en introduction, bien que les festivals recouvrent de nombreuses disciplines, allant du théâtre à la musique, en passant par le cinéma et la

littérature, je concentre mon utilisation de ce terme sur les événements dédiés aux musiques actuelles.

En France, les statuts les plus répandus des forces organisatrices de festivals sont les associations, les sociétés commerciales et dans une moindre mesure, les régies directes¹⁴³. Les structures associatives sont les plus nombreuses parmi les organisateurs de festivals, avoisinant les 70 %, tandis que les sociétés commerciales en représentent un peu plus de 20 % (Farchy, 2019 ; Négrier, Djakouane, 2021). Je concentrerai mes analyses sur ces deux formes de festivals, en mettant volontairement de côté les régies directes.

Une récente cartographie nationale (Millery, Négrier, Coursière, 2023) donne des clés de compréhension du fait festivalier et de son évolution. La plupart des festivals se déroulent en période estivale, entre la fin du mois de juin et le début du mois de septembre. Regroupés dans une temporalité restreinte à une douzaine de week-end, ce caractère estival augmente la pression concurrentielle sur ces événements, d'autant plus en considérant une forme de double concurrence : une concurrence sur les publics, et une concurrence sur les artistes. Les festivals pouvant se chevaucher voire se superposer, les publics sont contraints de renoncer à la participation à certains événements au profit d'autres. En outre, l'augmentation croissante des coûts auxquels sont soumis les organisateurs de festivals se répercute sur les prix, à la fois en matière de billetterie, et sur les services et produits proposés sur place (nourriture, boisson, merchandising par exemple). Les festivaliers voient alors leurs dépenses augmenter et sont contraints de faire des choix entre des festivals organisés à des dates différentes, pour des raisons financières. La concurrence sur les artistes s'ajoute à cela en ce que le catalogue artistique auquel un festival peut prétendre, financièrement et temporellement, est restreint. Il faut trouver un juste équilibre entre un coût artistique et une programmation suffisamment attractive pour entrer dans les coûts de l'événement. Le choix artistique est donc restreint, d'autant plus que les phénomènes de réputation entrent en jeu. Les festivals s'intéressent de ce fait aux mêmes artistes, ce qui accroît les phénomènes de concurrence¹⁴⁴. Par exemple, en 2024, Julien Granel et Zaho de Sagazan étaient chacun

143 Il arrive que des collectivités publiques adoptent le mode de gestion en régie directe pour l'organisation d'événements, comme dans le cas des premières éditions des Nuits Secrètes. Elles s'occupent alors elles-mêmes de la production de ce service au lieu d'en confier l'organisation à un prestataire externe.

144 Cédric Cheminaud, directeur général adjoint du Cabaret Vert, m'expliquait lors de notre entretien (07/10/2024) avoir été confronté pour la première fois à une exclusivité européenne : « Mais le contexte est devenu extrêmement tendu, extrêmement concurrentiel. Et pour la première fois, on a fait une offre et l'agent nous a répondu en disant

programmés dans une trentaine de festivals, Louise Attaque se produisait dans 23 festivals et Yamê dans 22 d'entre eux.

La temporalité particulière des festivals se traduit également par leur courte durée. La plupart d'entre eux ont lieu sur un week-end étendu, de 3 à 4 jours de manière générale, mais ils peuvent parfois s'étendre sur plus d'une semaine. C'est par exemple le cas du Festival Interceltique de Lorient. Ils n'ont en général pas d'infrastructure adossée, bien qu'ayant lieu dans des lieux relativement fixes. De ce fait, de nombreux festivals sont, de cette manière, dépendants de la mise à disposition d'un lieu par une collectivité ou un acteur privé, voire de la nécessité de louer un lieu, ce qui augmente les frais.

Ceci peut avoir des effets délétères étant donné la fragilité inhérente de l'économie des festivals. Aurélie Hannedouche, directrice du SMA souligne la vulnérabilité des festivals, compte tenu de leur temporalité particulière :

« La spécificité, je dirais que c'est quand même qu'on joue un modèle économique sur trois jours. C'est un peu la vie d'une structure. Il y a un orage, il y a le moindre aléa, ça casse tout. Et comme le festival type au SMA c'est à peu près 1,2 millions de budget et moins de 200 000 euros de recettes propres, ça veut dire que si vous ratez pour une raison ou une autre votre édition, que vous avez un déficit, le festival moyen il a moins de 200 000 euros donc clairement il n'a absolument pas les moyens de renflouer le montant de sa dette. Donc ça veut dire qu'une entreprise qui peut avoir des dizaines d'années d'existence peut disparaître en une seule édition. »

Aurélie Hannedouche, directrice du SMA, entretien du 22/04/2024

« Mais du coup oui, je pense que c'est un milieu très concurrentiel et on sait très bien en plus, qu'effectivement, il suffit d'une mauvaise année où la billetterie n'est pas au rendez-vous pour que tout capote. C'est un équilibre très fragile. »

Maeva Justice, ancienne chargée RSO de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 02/11/2023

La forte dépendance des festivals aux aléas climatiques et politiques constitue l'une des spécificités de ces acteurs de diffusion. Il n'est en effet pas rare de voir des festivals générer des

« sur cet artiste-là il y a une exclusivité européenne ». C'est à dire que le groupe jouera une seule fois en Europe dans un festival. Bon bah ok, on sait à peu près combien ils ont dû payer, c'est que c'est au moins 2 millions d'euros forcément. Et ça c'était jamais arrivé. Des exclusivités françaises ça doit arriver ouais, ça arrive des exclusivités françaises. On s'est toujours plutôt bien débrouillé. Mais des exclusivités européennes j'avais jamais vu ça parce que c'est des coûts énormes pour bloquer un groupe, pour qu'il ne joue dans aucun festival en Europe à part le sien. ».

déficits suite à un événement exogène ou se trouver dans l'obligation de repenser une partie de leur organisation. L'été 2024 a été une épreuve pour de nombreux festivals, due aux fortes pluies qui ont impacté leur déroulement à plus ou moins grande intensité.

« L'année passée était une très mauvaise année. On a été très impactés par la pluie. Et on vend, en général, si vous voulez, un tiers des places dans la dernière semaine. Et comme il a plu toute la semaine, y compris pendant le festival, ça a plombé complètement les ventes. »

Jean-Yves Laffineur, directeur du festival Esperanzah, entretien du 09/04/2024

« Il y a la problématique des aléas climatiques. Alors ça, ça reste encore à observer, mais on a un peu l'impression qu'il y a une augmentation des aléas climatiques qui touchent les festivals l'été, donc avec des orages qui sont plus forts, et du coup, des annulations. Des épisodes de canicule aussi. En 2022, il y a eu pour la première fois un festival qui a été annulé par la préfecture parce que canicule. »

Clémence Lézier, responsable soutien aux festivals au CNM, entretien du 18/07/2024

Si pour certains les répercussions se sont cantonnées à une baisse de confort des festivaliers et particulièrement des campeurs (cela a par exemple été le cas pour Les Nuits Secrètes ou le Cabaret Vert), d'autres événements ont été contraints d'annuler une ou plusieurs de leurs journées. Les intempéries dans le Grand Est ont coûté au Jardin du Michel son édition 2024, le terrain étant devenu impraticable ([L'Est Républicain, 31/05/2024](#)). De l'autre côté de la frontière, en Belgique, c'est en 2023 que le festival Les Ardentes s'est retrouvé dans l'obligation d'annuler sa dernière journée et d'évacuer les campeurs pour cause de forts risques orageux.

Les aléas peuvent également être d'ordre politique, ce qui a été le cas du festival Les Déferlantes. En 2023, l'organisation annonce le déménagement de l'événement dans la ville de Perpignan, portée par une mairie Rassemblement national. Les groupes Indochine et Louise Attaque menacent alors d'annuler leur venue si l'équipe organisatrice ne renonce pas à cette nouvelle implantation ([Télérama, 10/01/2023](#)), ce qui convainc ces derniers de finalement organiser le festival au Barcarès.

Les aléas compliquent l'obtention d'un équilibre financier déjà fragile, dû à une incertitude et une volatilité des coûts, des goûts et des habitudes. Le caractère fluctuant des composantes d'un

festival lui donne un trait incertain parfois difficile à appréhender¹⁴⁵. L'équilibre financier de ces événements est parfois dépendant d'une jauge atteinte à presque 100%¹⁴⁶.

« Il y a beaucoup de festivals en France. Donc déjà, en fait, il y a une concurrence qui est forte entre les événements. Et effectivement, comme vous le dites, depuis quelques années, on observe une augmentation du break, c'est-à-dire à quel taux de remplissage le festival doit être pour être à l'équilibre financier, le taux de remplissage de fréquentation. Et en fait, ces breaks-là, ils atteignent des 90-95 %. Et aujourd'hui, dans l'étude qu'on va sortir lundi, par exemple, en 2023, il y a des festivals qui sont complets, et déficitaires. »

Clémence Lézier, responsable soutien aux festivals au CNM, entretien du 18/07/2024

« Tout ce qu'on sait c'est que ce n'est pas une science exacte et que la vérité d'un jour n'est pas celle du lendemain. On apprend à vivre avec cette part d'incertitude. On peut avoir une édition à 25 degrés où tout le monde est là et on peut avoir une édition à 5 degrés où il pleut donc ça veut dire que plein de gens ne vont pas venir parce qu'ils disent que le temps est trop pourri, enfin voilà. Je pense que n'importe quel entrepreneur sensé ne se met pas dans un festival, ça c'est clair. C'est pour ça que l'incertitude budgétaire, c'est juste que la tension augmente dans le sens où on ajoute des couches et si on ajoute des couches réglementaires, on ajoute des couches de besoins. »

Pierre Hivert, directeur du festival Décibulles, entretien du 03/04/2024

Toutefois, l'incertitude inhérente aux festivals peut être tempérée par leur forte plasticité. Ces événements possèdent en effet une capacité d'adaptation renforcée, due à leur format particulier. Ils ne possèdent, pour la plupart, pas de lieu fixe et peuvent donc adapter leur mise en place, comme cela a été le cas en période de reprise post-crise sanitaire. Les jauges ayant été réduites durant l'année 2021, les festivals ont pu s'adapter en s'appropriant les lieux de manières différentes, tout en réduisant les coûts liés.

145 Thierry Langlois, directeur de la société de production Uni-T, mentionne également la difficulté à parvenir à un équilibre financier : « L'équilibre financier, il est dur à trouver. Il est très, très dur à trouver. Tout est tout le temps fluctuant. C'est-à-dire que tu travailles sur une matière artistique, mais aussi, évidemment, économique. Et l'économique, tous les curseurs bougent constamment. Tu ne peux pas te dire « j'ai réglé les choses une bonne fois pour toutes. Je sais combien je vends mon produit. Je sais combien je vais acheter mon produit ». Ça ne marche pas. Tout évolue constamment. Tes coûts de production, les coûts des artistes, les coûts des productions des artistes, les coûts de communication, les coûts du personnel. Tout fluctue tout le temps, y compris le billet. Ce n'est pas un business très simple. » (entretien du 04/04/2024).

146Voire plus de 100% selon Johann Schulz, directeur de Haute Fidélité : « Mais on est quand même dans un contexte économique compliqué et avec des festivals qui sont obligés de faire parfois 120% de billetterie pour équilibrer leur budget. » (entretien du 15/04/2024).

« Parce que, lorsque les lieux ont dû fermer, on va se rappeler de tous ces mauvais souvenirs, de cette fameuse pandémie... Les festivals ont joué un rôle essentiel. C'est ce qui a été démontré et qu'ont révélé aussi les études d'Emmanuel Négrier. Ce qui a été mis en avant c'est la plasticité des festivals, leur capacité d'adaptation. Les festivals se sont adaptés à toutes les directives, si on nous disait « Vous ne pouvez pas accueillir plus de 1500 personnes », et bien nous mettions tout en œuvre pour accueillir 1500 personnes et pour faire plus, certains festivals ont mis en place trois scènes, qui ont permis d'accueillir 3 fois 1500 personnes... Les festivals ont cette capacité de réactivité et cette plasticité d'adaptation. »

Représentant de la fédération France Festivals, entretien anonyme du 03/04/2024

Leur renouvellement annuel laisse également de l'espace aux organisateurs pour repenser et remodeler leurs projets. Lors de réunions de préparation, ou de réunion de bilan des festivals, Olivier Connan a quelques fois abordé le sujet du renouvellement annuel des Nuits Secrètes. Le festival se révèle être un tout nouveau festival année après année. Si certaines années ont connu des changements plus marquants que d'autres, avec des changements structurels à l'instar du passage au payant ou des changements de sites, l'adaptation constante du festival à son environnement et aux habitudes de consommation de leur public transforme également chaque nouvelle édition¹⁴⁷.

Le format des festivals leur confère également un rapport quantité-prix notable. Plusieurs dizaines d'artistes se succèdent sur les scènes d'un festival sur la durée du week-end, pour un prix journalier souvent équivalent à un ticket standard en salle.

« Le festival c'est l'endroit où tu vas avoir plein d'artistes concentrés en un moment réduit, tu as pas besoin de te déplacer tous les week-ends dans un nouveau Zénith ou une nouvelle salle. Du coup, il y a ce côté un peu rapport qualité/prix quoi. Tu vois une dizaine d'artistes dans la journée pour 80 balles. Au final ça te revient à deux concerts en Zénith. »

Gayanti Ramdul, administratrice et assistante de direction de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 06/12/2023

¹⁴⁷ Olivier Connan aborde ce sujet lors de notre entretien (29/04/2024) : « On a calibré un truc assez gros mais les pratiques ont changé donc y a des vraies questions autour de ça. Et peut-être aussi que dans la marque de fabrique du festival il y a l'idée de réinventer le truc tous les 2, 3, 4, 5 ans. Quand tu regardes l'évolution des Nuits oui, déjà le nom change au bout de deux ans, ça devient « Les Nuits Secrètes ». On fait une grande scène gratos, ensuite il y a des trucs devant la gare, ensuite il y a le Jardin, ensuite il y a le club de nuit, il y a les parcours qui se développent en parallèle... Et puis finalement après tu as le passage en payant, tu as le changement de site de la grande scène, tu as l'arrivée de l'Eden, tu as le changement de site pour le club plusieurs fois... C'était à la salle des fêtes, ensuite il est allé dans l'ancien Leclerc, ensuite on était au 232U, ensuite à la salle de sport pour finir par l'arrêter et donner le nom à Dunkerque. Donc je crois que dans l'ADN du festival il y a ça. C'est ce côté secret, parcours, réinvention qui, aussi, intéresse l'équipe et la passionnée. Après on a changé aussi de format et de cap. Il y a moins de légèreté mais ça c'est l'époque aussi. C'est beaucoup plus tendu de manière générale. ».

« Et puis c'est une démocratisation aussi de la culture. Parce que de manière assez exceptionnelle on peut bénéficier d'un prix extrêmement abordable... En gros le droit d'entrée pour une journée c'est même pas le prix d'un zénith par exemple pour aller voir Shaka Ponk. »

Fabien Thurette, directeur général des services de la commune d'Aulnoye-Aymeries,
entretien du 20/03/2024

« Quelque chose qui a changé aussi c'est que la salle et les festivals se sont tellement développés qu'en fait, même si c'est pas très cher en France comparé à ce qu'on peut trouver ailleurs, ce qu'on voit c'est que potentiellement l'intérêt de la salle se déplace vers le festival, où de fait pour un prix, une somme assez modique, tu peux aller voir vingt artistes d'un seul coup. Ou si tu fais plusieurs jours de festivals tu peux aller en voir quarante, cinquante selon les festivals que tu fais. Alors pour un prix avoisinant le prix d'une journée de concert où tu vas voir vingt artistes, tu vas voir un seul artiste dans une salle. »

Johann Schulz, directeur de Haute Fidélité, entretien du 15/04/2024

Quant au rapport qualité-prix, il est à mettre en perspective avec la méthode de valorisation à l'œuvre. Si l'on recherche une reproduction à l'identique du spectacle de l'artiste en salle, alors la qualité sera sans doute considérée comme inférieure étant donné les conditions singulières que propose le format festival. D'une part, une partie des concerts aura lieu en journée, et non dans l'obscurité d'une salle, ce qui altère la performance et la réception de cette performance. D'autre part, la durée d'une prestation est généralement réduite. En outre, les artistes doivent parfois revoir leur scénographie afin de se conformer aux dimensions des scènes présentes. Enfin, le rapport entre les artistes et le public est différent d'une situation de concert en salle, étant donné la pluralité des raisons de se rendre à cet événement¹⁴⁸.

Toutefois, si les critères de qualité sont observés sous le prisme d'un ajout d'expérience, ou de la possibilité de faire des découvertes, alors on peut considérer un gain de qualité en comparaison à un spectacle classique en conditions de concert.

1.2. La confrontation des festivals au secteur concentré des musiques actuelles

Prenant place dans le secteur des musiques actuelles, ces festivals sont pleinement confrontés à l'industrialisation de celui-ci. On l'a d'ailleurs vu dans le premier chapitre, cette

¹⁴⁸ L'ensemble du public ne vient pas pour voir le même artiste. Ils ont généralement des appétences différentes.

industrialisation connaît un événement significatif lorsque le groupe Live Nation Entertainment rachète le Main Square Festival à Arras.

Les musiques actuelles gagnent en légitimité auprès des institutions publiques avec la structuration des réseaux professionnels, la multiplication des festivals, la création du label SMAC et la création du CNM en 2020. Elles deviennent pleinement un outil politique d'appui à la diversité culturelle, de démocratisation culturelle et de soutien aux territoires. Elles sont composées d'acteurs variés allant de la création à la diffusion en passant par la production, le financement ou encore la formation et l'accompagnement. Les différents opérateurs culturels peuvent être multiplaces, ayant des rôles principaux et secondaires. Les Nuits Secrètes, en tant que festival, revêt le rôle principal d'acteur de diffusion. Il organise des rencontres entre des artistes et des publics, dans le but de faire entendre et découvrir des musiques et des univers artistiques. Toutefois, l'association est également porteuse de résidences-artistes, ce qui lui confère d'autres rôles. Elle devient ainsi un soutien à la création artistique, un accompagnement et un financement, dans la mesure où les dépenses prises en charge par l'association ne seront pas à la charge des artistes en résidence. En outre, on pourrait également observer l'association sous le prisme d'un acteur de formation, dans la mesure où elle a créé une chorale à destination des retraités, The Mamys and the Papys. Ce constat de la pluralité des rôles des acteurs des musiques actuelles s'est confirmé au cours des différents entretiens menés dans le cadre de ce travail.

Le tableau ci-dessous reprend les principaux rôles des différents acteurs des musiques actuelles, à travers leurs actes (acte de création, acte de production, acte de diffusion, et ainsi de suite) et la manière dont les acteurs se les approprient habituellement. Si l'on retrouve les acteurs à des rôles centraux qui leur sont de fait attribués, ceux-ci peuvent être multiplaces, arborant tantôt un rôle A, et tantôt un rôle B, voire un rôle C, selon les contextes.

Tableau 6 : Les actes dans les musiques actuelles

Actes	Caractéristiques
Création	Les acteurs de la création sont les artistes, qu'ils soient en formation solo ou en groupe, compositeurs ou interprètes. Peuvent également être considérés comme des acteurs de création les structures proposant le cadre et l'accompagnement nécessaire au processus de création, à l'instar des résidences-artistes.
Production	Le terme « production » désigne principalement les labels, les producteurs, les managers et les éditeurs.

Diffusion	Les structures organisant des concerts (en salle ou en itinérance), les festivals ainsi que les médias (radio, télévision) et les plateformes de streaming forment un ensemble que l'on nommera des « acteurs de diffusion ».
Formation	Cette catégorie rassemble les écoles de musique, conservatoires ou toute autre structure ayant pour objectif la formation d'un public amateur, voire la professionnalisation des artistes.
Accompagnement	L'accompagnement regroupe différents types d'acteurs dont les rôles peuvent être de soutenir les artistes et leur structuration, défendre des intérêts collectifs de filière, mutualiser des ressources, ou fixer un cadre au secteur. On y retrouve notamment les réseaux professionnels, les syndicats, les institutions publiques et parapubliques.
Financement	Les acteurs financeurs des musiques actuelles sont principalement constitués des collectivités territoriales, des mécènes, des publics et auditeurs au travers de ventes diverses, des billetteries et des structures collectant les droits.

Source : construit par l'auteure, à partir des données de l'enquête de terrain.

Au sein de la catégorie des acteurs de diffusion, les festivals prennent une place régie par certaines conventions. Si les acteurs tels que les médias et plateformes interviennent en continu, ceux du spectacle vivant se partagent un calendrier de la diffusion relativement stable, pouvant être caricaturé comme suit : les festivals assurent la diffusion durant les mois d'été et les concerts en salles occupent le reste de l'année. En réalité, les festivals s'étendent de plus en plus sur le printemps et l'automne, du fait de la tension et de la concurrence existantes sur les week-ends estivaux. Ils se répartissent également, en quelque sorte, des rôles complémentaires : les festivals jouent un rôle essentiel pour la diversité culturelle en étant une manière « *pour que les plus jeunes artistes puissent rencontrer un nouveau public* »¹⁴⁹, tandis que les salles accueillent souvent un public déjà convaincu par l'artiste présent. En effet, les festivals, en programmant des artistes phares, présentés comme des têtes d'affiche, attirent un public qui aura sur place la possibilité de découvrir des artistes nouveaux ou émergents. Ceci entre dans le cadre de la logique assurantielle présentée par Emmanuel Négrier et Aurélien Djakouane (2018). Les nouveaux festivaliers sont rassurés par la présence de têtes d'affiche¹⁵⁰, qui participeront à les convaincre de participer à l'événement. Une fois sur place, ces festivaliers pourront être amenés à découvrir de nouveaux artistes, parfois en début de carrière, qui y seront programmés. La présence de têtes d'affiche constitue donc, de cette manière, un soutien à l'émergence.

¹⁴⁹ Thierry Langlois, directeur de la société de production Uni-T, entretien du 04/04/2024.

¹⁵⁰ Entrent aussi dans cette logique d'assurance le fait de partager cette expérience avec des amis, et le fait de ne participer à l'événement que sur une courte durée.

La culture est devenue un outil au service du développement économique. Dans l'économie de la culture, outre son apport au développement des territoires, le spectacle vivant a pris une importance grandissante par le poids pris au sein des revenus des artistes. Le rôle des festivals est venu se renforcer avec leur multiplication au cours des années 90, marquant d'autant plus leur position dans le champ des acteurs de diffusion, et leur complémentarité avec les salles de concerts.

Les conséquences de l'industrialisation du secteur des musiques actuelles ne se traduisent pas d'emblée par une inquiétude relative aux rachats de certaines structures. Il faut garder à l'esprit que les festivals, étant donné leur faible rentabilité, ne constituent pas une cible majeure des groupes (Barreira, Négrier, 2022). Ils peuvent le devenir par d'autres logiques et stratégies, évoquées précédemment. Les principales conséquences de l'industrialisation vont toucher les festivals de manière détournée. Au-delà d'une éventuelle concurrence sur les publics, les phénomènes de concentration vont participer à accroître la concurrence sur le secteur, entraînant notamment la hausse des cachets.

La mainmise d'une poignée d'acteurs sur l'organisation globale du secteur laisse une place de plus en plus faible à la défense de la diversité artistique. Le contexte industrialo-marchand entraîne des risques vis-à-vis de l'exception culturelle, et avec elle de la diversité et de l'émergence. Les productions artistiques des musiques actuelles sont ainsi de plus en plus traitées en tant que marchandises ordinaires, prenant place sur un marché ordinaire.

Les difficultés des festivals sont d'autant plus fortes que ceux-ci sont en parallèle confrontés à d'autres contraintes, extérieures à ces phénomènes de concentration : hausse générale des coûts hors budgets artistiques, transformation des habitudes de consommation des publics, baisse des soutiens publics, renforcement des contraintes sécuritaires, durcissement de la législation sonore¹⁵¹, et aléas divers.

« En fait, quasiment tous les ans il y a une nouvelle contrainte. Il y a eu des attentats en 2015 donc déjà bien compliqué. Ensuite, il y a eu tout ce qui était facturation des services de police, la fameuse circulaire Collomb qui est arrivée dans les années après. Je pense que ça devait être en 2018, quelque chose comme ça. Ensuite, il y a eu le Covid. Ensuite, il y a eu l'inflation. Après, il y a les JO. Comme si chaque année réservait son nouveau lot de

151 Clémence Lézier évoque l'évolution de la législation sonore et sa difficulté à être respectée : « Il y a la problématique du décret de la gestion sonore qui a été modifié en avril 2023, qui impose aux festivals de faire une INS, donc une étude d'impact sur les nuisances sonores, avec des limitations qui sont presque inatteignables, en fait, pour un festival de musiques amplifiées. » (entretien du 18/07/2024).

difficultés, que ça soit sur le plan sociétal, que ça soit sur le plan réglementaire, que ça soit sur le plan sécuritaire, que ça soit sur le plan économique... Et je pense que, quand même, au niveau des festivals c'est compliqué, très compliqué aussi pour les salles mais je pense que sur les festivals c'est quand même extrêmement compliqué. Et puis parallèlement à ça il y a une multiplication de l'offre festivalière où on dit qu'il y a 6000 ou 7000 festivals donc en plus ça crée aussi de la concurrence parce que quelque part c'est bien et quelque part ça complexifie aussi ce modèle concurrentiel. Donc moi je trouve que, quand même, dans ce secteur c'est de plus en plus compliqué. »

Aurélié Hannedouche, directrice du SMA, entretien du 22/04/2024

« Ce que je peux dire, c'est que les contraintes sont de plus en plus importantes, d'un point de vue organisationnel, parce que les cadres juridiques se durcissent en termes de sécurité, en termes d'accueil des publics, en termes de législation. (...) Ensuite, il y a les difficultés en termes de sécurité, cela fait suite aux attentats, les règles de sécurité se sont vraiment durcies, ce qui entraîne des difficultés économiques en raison de l'augmentation des coûts. »

Représentant de la fédération France Festivals, entretien anonyme du 03/04/2024

Les festivals, en tant qu'acteurs de diffusion, sont en bout de chaîne. De ce fait, de nombreux acteurs du monde festivalier se sentent impuissant face à la croissance de ces contraintes. Ceci est aussi l'une des raisons de la constitution de collectifs d'acteurs revêtant des rôles divers, à l'instar du SMA.

2. Les implications du statut associatif des festivals

Je me suis questionnée sur le statut associatif, largement majoritaire dans la constitution des forces organisatrices des festivals. Lors des entretiens, les différences entre festivals associatifs et festivals commerciaux ont quelques fois été abordées.

« Par contre il y a une fédération qui représente les structures privées, on est souvent dans des mêmes réunions, donc on se parle mais on n'est pas sur les mêmes échelles, on n'est pas sur les mêmes discours, les mêmes préoccupations. Par exemple, les festivals qui ont des financements publics sont très attachés à l'action culturelle, et ce toute l'année, ce qui n'est pas le cas des festivals privés qui basent leur activité sur une économie de marché très concurrentielle. Ce qui veut dire que les rentrées de billetterie sont essentielles pour leur survie ce qui explique le prix des places. Donc les deux modèles n'ont rien à voir, l'un a des obligations de services publics et l'autre est dans le secteur de l'économie, de la rentabilité et de la concurrence. »

Représentant de la fédération France Festivals, entretien anonyme du 03/04/2024

« T'es pas dans cette vision, cette vision mercantile. Donc ça change beaucoup de choses au niveau du salarié. Ici, nos investisseurs, c'est nos subventionneurs, mais c'est pas la même chose. Je dis pas que c'est plus simple »

François Vasseur, ancien directeur de production et coordinateur général de l'association
Les Nuits Secrètes, entretien du 14/02/2024

Avant d'approfondir, en seconde section, l'observation faite sur les différences entre les festivals associatifs et les festivals commerciaux, j'aborde à présent les spécificités des festivals associatifs.

2.1. Les intérêts du statut associatif

Avant toute chose, j'aimerais souligner le fait que, dans le milieu du spectacle, les associations et le travail des associations n'ont été légitimés par les institutions publiques législatives qu'à partir des années 90. Celles-ci n'obtiennent le droit d'être « entrepreneurs du spectacle » qu'à partir de décembre 1992, malgré une participation bien antérieure de leur part à de nombreuses productions (Berthelot, 2015). L'article 6 de l'ordonnance n°45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles sera complétée par l'article 40 de la loi n°92-1446 du 31 décembre 1992 comme suit (les alinéas ajoutés sont en gras) :

« Sous la seule réserve résultant du deuxième alinéa du présent article, le directeur de spectacles remplissant les conditions ci-dessus doit être un entrepreneur responsable, qu'il agisse pour son propre compte ou comme gérant d'une société en nom collectif, d'une société en commandite ou d'une société à responsabilité limitée.

Lorsqu'une société anonyme est constituée pour exploiter une entreprise de spectacles, les conditions fixées aux articles 4 et 5 doivent être remplies par le président du conseil d'administration ou du directoire. Elles doivent être également remplies par le directeur général, s'il en existe un et, dans ce cas, le président est dispensé de la licence.

Les dispositions de la présente ordonnance s'appliquent aux associations qui ont pour activité habituelle la production de spectacles.

Les conditions exigées aux articles 4 et 5 de la présente ordonnance doivent être remplies, pour ces associations, par le président ou un responsable désigné par le conseil d'administration de l'association. »

La présence et le rôle des associations dans le milieu du spectacle n'ont donc pas toujours été clairs et reconnus. Ceci explique en partie les vives revendications des acteurs, seuls ou en structurations, dès lors qu'il s'agit de défendre et de soutenir un modèle alternatif, reposant sur leur indépendance. Les acteurs associatifs se sont structurés dès les années 90, marquant l'alternative aux secteurs public et privé lucratif, à la fois en composantes syndicales, fédérales et territoriales (Berthelot, 2015). Ces structurations d'acteurs peuvent évidemment laisser une place à d'autres formes juridiques, du moment que les structures s'astreignent à une lucrativité limitée et à la recherche d'une utilité sociale de leurs activités. C'est par exemple le cas du SMA. Sont davantage défendues la volonté de sauvegarder des valeurs et une certaine indépendance, relative à la fois aux pouvoirs publics, et au dogme de la rentabilité induite par les industries culturelles.

Les acteurs culturels ne sont pas nombreux à revendiquer leur appartenance à l'économie sociale et solidaire, malgré l'importance numérique des structures entrant dans cette catégorie (Michel, Le Claire, 2019). Les structures porteuses de festivals relevant de l'ESS ne font pas exception. On constate généralement une revendication associative, voire une revendication d'appartenir à un ensemble de structures indépendantes¹⁵², mais très peu de références à l'ESS sont faites. Le fait de ne pas placer la démarche associative dans une démarche d'économie sociale et solidaire pose des questions. Le manque de vision globale sur les tenants et aboutissants de leur statut n'entraîne-t-il pas un risque vis-à-vis de la visibilité institutionnelle et politique ? D'une part, cela limite les partenaires de négociation aux autres associations, sans prise en compte des statuts également associés à l'économie sociale et solidaire. D'autre part, le fait de poser le mot « économie » sur un statut revêt un intérêt symbolique à considérer que l'on ne forme pas qu'une entité à vocation sociale ou militante, mais bien une entité à vocation économique, avec une signification de l'économie plus large que sa définition marchande. De cela peut également découler un ancrage insuffisant dans des réseaux d'acteurs de l'ESS.

Toutefois, cela permet aussi à ces acteurs de ne pas s'auto-limiter à un statut et à sa symbolique, et de participer à garantir la sincérité de leur démarche. C'est ce que j'ai pu voir ressortir au cours des entretiens menés dans le cadre de mon enquête de terrain. Je me suis questionnée sur l'importance que revêtait le statut associatif pour les parties prenantes des Nuits Secrètes et ai donc abordé le sujet lorsque cela était pertinent.

¹⁵² Il est utile de se référer à la campagne *Vous n'êtes pas là par hasard*.

Lors de l'analyse de ces thématiques d'entretien, trois aspects se sont distingués dans le discours des acteurs. Premièrement, les discours portant sur l'importance et l'intérêt de se situer dans le secteur associatif ont fait ressortir la manière dont les festivals associatifs sont attachés à une autre manière de faire culture, en se situant à la croisée de la création, de l'engagement citoyen et de la résistance aux logiques de marchandisation. Une synthèse des raisons d'agir des organisateurs est proposée dans le tableau ci-dessous.

Tableau 7 : Interprétation des raisons d'agir des organisateurs de festivals associatifs

Raisons d'agir	Interprétations	Cités associées
Développement territorial	Le festival associatif dynamise et valorise le territoire à travers les savoir-faire, la culture locale et les acteurs.	Cité domestique
Création et accessibilité	Logiques de création et de diffusion alternatives, visant à rendre l'art accessible et à valoriser les artistes dans leur diversité.	Compromis entre cité inspirée et cité civique
Valeurs associatives	Conflit entre les logiques marchandes et les logiques associatives peuvent provoquer des tensions.	Tension entre cité marchande et cité civique
Conséquences sociales et citoyennes	Les festivals associatifs portent une vision de la culture et du secteur des musiques actuelles. Ils portent parfois une volonté de transformation sociale qui s'inscrit dans une histoire militante. Ils cherchent à devenir acteur d'un changement à différentes échelles.	Cité civique
Rayonnement	Comment concilier une identité locale et une visibilité nationale ?	Compromis entre cité domestique et cité de l'opinion

Source : construit par l'auteure à partir des données de l'enquête de terrain.

Deuxièmement, les parties d'entretiens portant plutôt sur les différences entre le statut associatif et le statut commercial à but lucratif ont mis en avant que ce modèle associatif attaché aux valeurs collectives, au bénévolat et à la finalité non lucrative sous-entend des difficultés structurelles du fait de la fragilité de l'équilibre entre l'engagement militant et la réalité du travail. Ceci est présenté dans le tableau ci-dessous.

Tableau 8 : Interprétation des difficultés structurelles des festivals associatifs

Difficultés structurelles	Interprétations	Cités associées
Projet commun	Porteuses de valeurs et recherchant une utilité sociale, les associations se mettent au service d'un projet commun auquel il faut donner du sens.	Cité civique
Engagement	Le bénévolat est un pilier du fonctionnement associatif et aide à maintenir le sens de l'action des festivals. Il peut toutefois être compliqué de susciter et de maintenir l'engagement.	Compromis entre la cité domestique et la cité civique
Complexité du modèle associatif	Tension entre aspect militant et réalité de la gestion d'un événement (gouvernance, motivations, etc.)	Tension entre la cité civique et la cité industrielle
Rapport au travail	Un travail porteur de sens et influencé par des valeurs reste un travail qui peut être précaire et source de tensions.	Tension entre la cité civique et la cité marchande

Source : construit par l'auteure à partir des données de l'enquête de terrain.

Enfin, et en lien avec le point précédent, lorsque les acteurs abordent frontalement la question des difficultés liées au statut des associations organisatrices de festivals, il ressort que l'équilibre complexe entre l'engagement militant et la réalité économique se traduit concrètement par une volonté de préserver le sens et la mobilisation des acteurs, tout en faisant face au manque de moyens financiers, aux normes et réglementations, et aux difficultés logistiques inhérentes au secteur. J'ai réuni ces difficultés dans le tableau ci-dessous.

Tableau 9 : Interprétation de l'équilibre entre l'engagement militant et le contexte des festivals associatifs

Difficultés conjoncturelles	Interprétations	Cités associées
Manque de moyens financiers	La recherche de fonds nécessaires à la réalisation de l'événement est la préoccupation première des organisateurs. Or la difficulté à mobiliser ces fonds provoque une forme de lassitude.	Cité marchande
Professionnalisation et bénévolat	Tension entre le militantisme et la nécessité de professionnaliser certains rôles. Ceci a des	Tension entre la cité civique et la cité industrielle

	répercussions sur les motivations des acteurs selon leurs rôles.	
Sens et valeurs	Des choix doivent être faits compte tenu du contexte économique et des valeurs défendues : garder leur indépendance, rester accessibles, préserver une culture alternative, etc.	Compromis entre la cité civique et la cité inspirée
Pression organisationnelle	La volonté de gérer correctement l'organisation d'un festival avec peu de moyens peut provoquer une fatigue chez les organisateurs et les confronter à des difficultés croissantes.	Tension entre la cité industrielle et la cité marchande
Contexte sectoriel	L'inscription des festivals dans un contexte plus large que leur simple organisation entraîne une difficulté à « changer les choses » et à proposer un autre genre de culture.	Tension entre la cité industrielle et la cité civique

Source : construit par l'auteure à partir des données de l'enquête de terrain.

La prise par les valeurs et principes plutôt que par le statut permet également de ne pas perdre de vue le rôle des acteurs extérieurs à l'ESS, et notamment de l'acteur public. En effet, l'adoption d'une logique alternative ne doit pas mettre à distance sa place dans les dynamiques d'ESS. Il est nécessaire de s'attarder sur le rôle central de l'acteur public et d'étudier simultanément la construction des politiques publiques et des politiques associatives (Laville, Lemaître, Nyssens, 2006). On a vu au cours du premier chapitre l'importance et la portée des politiques publiques dans l'évolution des acteurs culturels, par exemple à travers les politiques de décentralisation ayant poussé les collectivités territoriales à être davantage impliquées dans les actifs culturels. Malgré une volonté propre, aussi forte soit-elle, les acteurs associatifs restent contraints par les cadres institutionnels qui leurs sont imposés (Laville, Sainsaulieu, 1997). On peut en arriver à constater une tendance banalisatrice, relative à certaines associations dans les musiques actuelles qui se fondent dans leur environnement et ne dégagent plus d'identité propre (Gautier, 2008). Toutefois, une deuxième tendance peut être remarquée dans ce cadre associatif, celle de leur contribution à la modification du champ des musiques actuelles, en étant sources d'importantes d'innovations sociales (ibid.).

Tout ceci, couplé à l'importance numérique des festivals associatifs français, me pousse à m'intéresser plus particulièrement à ces événements. J'ajoute à cela l'intérêt de se pencher sur le

cas des festivals associatifs étant donné, d'une part, leur faculté à donner une place majeure au bénévolat¹⁵³ et d'autre part, leur importance en milieu rural.

Dans la deuxième section de ce chapitre, je défends l'hypothèse que le fait d'être constitué en association joue sur les logiques de valorisation des festivals. Ceci interroge également sur ce que représente pour ces structures le fait d'être construites autour d'un statut associatif, et ce que cela n'implique pas. Le statut associatif n'est-il qu'une facilité administrative et juridique ou représente-t-il la recherche d'une dynamique alternative au modèle économique standard ?

2.2. Des festivals associatifs soumis à des difficultés accrues

La décision d'accorder une attention accrue aux festivals associatifs découle également du fait que ceux-ci pour beaucoup sont davantage soumis aux difficultés inhérentes au secteur festivalier et à ses aléas. J'ai évoqué plus tôt les aléas climatiques et politiques qui s'imposent aux structures quels que soient leurs statuts. J'ai également abordé précédemment les transformations des financements publics, les phénomènes de concentration dans les musiques actuelles, la performance souhaitée du secteur festivalier, la multiplication des festivals depuis les années 90, ainsi que la difficile reprise suite à la crise du covid-19. Je vais ici revenir sur certaines de ces difficultés, en marquant leurs conséquences sur les festivals associatifs.

Étant d'autant plus souvent financés pour partie par des ressources publiques au travers des subventions allouées par les différentes collectivités territoriales, les festivals associatifs sont donc soumis, plus ou moins explicitement, à la nécessité de légitimer leur existence auprès de ces financeurs. Ceci passe généralement par une preuve de performance. L'une des manières usuelles de légitimation est le recours à une évaluation chiffrée et idéalement monétaire de leurs retombées. Soit par un chiffre qui y correspond, calculé selon une méthode approximant celle présentée dans le chapitre précédent, soit avec des chiffres qui sous-entendent ces retombées, à l'image des chiffres

153 Le bénévolat constitue d'ores et déjà un accès à la culture. J'ai observé que, pour quelques bénévoles, il s'agit même du seul accès à la culture. Une partie n'a pas les moyens financiers de s'offrir cet accès. Une autre partie d'entre eux n'en profiterait pas d'eux-mêmes, même s'ils en avaient les moyens. Ils viennent plutôt avec la volonté d'aider, de participer, sans vouloir profiter de ce qui est produit. Mais la production s'impose à eux et ils ont un accès, d'une manière détournée, à ces offres culturelles. Ceci ne serait pas le cas si le statut de bénévole n'existait pas dans ces structures. On pourrait se dire que le phénomène serait similaire pour des embauches de salariés mais cela ne touche pas les mêmes cibles. Certains bénévoles ne pourraient pas être embauchés parce qu'ils n'ont parfois pas les codes, ni les qualifications à mettre en avant, d'où l'importance du statut associatif.

de fréquentation. Bien que les festivals aient en grande majorité une portée régionale, voire départementale, ces retombées sont la plupart du temps liées à une dimension touristique, qui induira une dimension économique avec les dépenses effectuées. Les trois raisons principales qui expliquent l'existence de cette norme touristico-marchande sont les suivantes :

- Il incombe aux festivals, à l'instar de nombreux acteurs économiques, de manière plus ou moins explicite, d'établir une preuve par le chiffre dans le but de justifier leurs actions auprès des pouvoirs publics, dans le but de garder une image robuste et de forger un lien de confiance entre les parties. Ces chiffres concernent avant tout la fréquentation, avec une attention particulière portée sur la fréquentation extérieure. Les évaluations d'impacts économiques s'appuient sur ces chiffres de fréquentation extérieure et sont un outil pour juger de la légitimité des activités culturelles, notamment leur légitimité à être financées par des subventions publiques.
- Il existe un phénomène de concentration territoriale des festivals, mis en avant par des travaux menés dans le cadre de l'observatoire de France Festivals. La moitié des festivals français sont concentrés en Auvergne Rhône Alpes, Provence Alpes Côte d'Azur, Occitanie et Nouvelle Aquitaine (Millery, Négrier, Coursière, 2023). Autrement dit, de nombreux festivals sont concentrés dans des territoires attractifs, où le prisme touristique est constant dans les activités.
- La dernière raison a été développée dans la section III du premier chapitre et concerne la présence accrue de grands groupes industriels sur l'ensemble de la chaîne de valeur des musiques actuelles. Cette concentration pèse également sur ces normes étant donné la domination économique de ces acteurs. Bien que la forme de la majorité des festivals reste associative, le langage monétaire induit par la logique touristique profite à ces événements, qui peuvent pour obtenir des soutiens publics, en passant par d'autres budgets.

Cette norme touristico-marchande, qui constitue des normes évaluatives, entraîne des conséquences non négligeables sur les festivals associatifs, du point de vue des financements des pouvoirs publics, de l'orientation des choix des organisateurs, et de l'invisibilisation des autres dimensions constitutives de la valeur de ces événements.

En effet, les pouvoirs publics, en finançant de tels événements, sont en recherche d'une forme de retour sur investissement. Il peut s'agir d'un gain d'image, d'un gain monétaire, d'une

réduction d'une éventuelle fracture sociale ou culturelle. A travers le soutien aux festivals, les responsables politiques territoriaux développent des stratégies de marketing territorial visant à atteindre ces objectifs. Or les budgets des collectivités ne sont pas infiniment extensibles et celles-ci sont confrontées à des prises de décision qui peuvent léser une partie des acteurs culturels. Une subvention sera plus facilement accordée à un festival ayant démontré sa portée, ou ayant acquis un lien de confiance. Ici, la présence médiatique ou le soutien d'arrière-plan d'acteurs économiques importants constitue un atout majeur pour l'obtention d'un soutien public. Ceci peut constituer un argument de persuasion pour des groupes industriels, étant donné leurs avantages financiers et leurs avantages de visibilité. Heureusement, et il faut le noter, ce lien de confiance vis-à-vis d'acteurs culturels dépend parfois de facteurs non monétaires. Ceci est parfaitement illustré par la démarche de la Communauté urbaine de Dunkerque (CUD) ayant d'emblée accordé sa confiance à l'association Les Nuits Secrètes pour organiser un nouveau festival sur son territoire, au lieu de faire appel à un moteur privé commercial¹⁵⁴.

Dans la mesure où les structures organisatrices de festivals peuvent être en partie dépendante des subventions allouées, les organisateurs peuvent user plus ou moins explicitement de stratégies. Il ne s'agit pas d'exécuter des missions confiées par les collectivités territoriales, mais d'adopter un discours ou d'orienter les projets de façon à correspondre à un résultat recherché par celles-ci. Les collectivités territoriales peuvent avoir des objectifs prioritaires variables, pouvant toucher des sujets allant de l'attractivité territoriale à la transition écologique. S'ils ne sont pas sous le coup d'un éventuel effet d'aubaine, les organisateurs peuvent réorienter leurs discours, voire leurs projets, pour correspondre aux attentes de leurs financeurs. Un festival peut tenter de se rendre plus attractif, de façon à attirer un public extérieur plus important et générer les retombées que l'on connaît. Ceci peut par exemple passer par une stratégie de communication physique et digitale plus coûteuse. Toutefois, selon les stratégies adoptées, ceci concourt à maintenir une invisibilisation de plusieurs dimensions constitutives de l'impact et de la valeur du festival en question. On réinterroge le projet à l'aune de volontés et d'attentes extérieures sans avoir préalablement interrogé les composantes territoriales, artistiques, ou encore relatives au travail, aux usagers et non usagers du festival, et la manière de les transformer en arguments engageants traductibles dans le vocabulaire

154 Le festival La Bonne Aventure sera abordé de manière plus précise dans la troisième section du chapitre 5.

des financeurs. Le risque de voir les arguments monétaires passer en dimension principale n'est pas neutre compte tenu des difficultés croissantes des festivals sur ces dernières années.

La mobilisation des indicateurs de performance et d'impact est un moyen pour les festivals de justifier leur existence et leur importance. De manière générale, l'évaluation de leur impact est assez identique, bien que les méthodes et indicateurs choisis varient. On en revient finalement à la logique de l'impact économique en souhaitant démontrer que le festival produit un effet sur l'activité locale, et de préférence l'activité économique. Il est important de démontrer que l'on est un acteur économique, en plus d'être un acteur culturel et artistique, et que l'on peut rendre compte de répercussions qui nous sont directement imputables. Les normes auxquelles se soumettent les festivals, volontairement ou non, sont censées traduire et aider à saisir l'ampleur de la participation d'un événement à son territoire. Elles n'aident toutefois pas à saisir la nature de cette participation. Plutôt, elles en imposent une qui compte : une nature économique.

3. L'importance de l'action festivalière en milieu rural

Également en préambule de la section suivante, en vue d'observer si l'action des festivals associatifs est menée avec une proximité accrue au territoire, j'aborde ici la question de la portée des festivals selon les territoires. Ceci tend à montrer leur importance particulière en milieu peu dense en termes de population, moins fourni en propositions culturelles.

3.1. La différente portée des spécificités festivalières selon les territoires

Derrière le soutien et la mise en avant d'un festival par des acteurs extérieurs à son organisation, se trouvent régulièrement des stratégies de marketing territorial. Au-delà de l'opération de communication, le marketing territorial joue un rôle dans le processus de transformation territoriale en suivant un schéma itératif, allant du diagnostic et de l'émergence d'un projet, jusqu'aux transformations et leurs évolutions (Chamard, Schlenker, 2017). Le Guggenheim de Bilbao en est un bon exemple. Le bâtiment a participé à forger l'identité de la ville et a transformé la participation des acteurs locaux à son développement.

D'un territoire à l'autre, selon les spécificités des territoires, ces stratégies varient. Les territoires peuvent chercher à attirer des résidents, des touristes, des entreprises, des événements.

Ils peuvent également viser des publics variés : actifs, familles, étudiants, étrangers, personnes en début de carrière, personnes retraitées. Selon leurs cibles, et les atouts territoriaux identifiés, les stratégies vont s'orienter vers la mise en avant d'une qualité de vie particulière (calme, verdoyance, dynamisme, richesse des propositions artistiques et culturelles, etc.), d'éléments de tradition (cela peut être le cas de la gastronomie, ou d'une forme de manière de vivre à l'image de la *Dolce Vita* italienne), d'un éventuel dynamisme économique (avec, par exemple, la présence de nombreuses entreprises ou d'entreprises particulièrement employeuses), d'un dynamisme universitaire (de grands pôles universitaires vont permettre d'attirer un public jeune, qui restera sans doute en début de carrière), une accessibilité à des commodités, à un réseau de transports développé, et ainsi de suite (Florida, 2017). Parmi ces « arguments de vente », les grands événements culturels et sportifs sont particulièrement appréciés à des fins d'attractivité touristique. Toutefois les différents territoires ne sont pas égaux face aux retombées touristiques des événements qu'ils accueillent.

Une ville d'ores et déjà attractive aura une plus grande facilité à faire d'un festival un aimant étant donné le contexte qui l'entoure. Un festival organisé dans une région touristique, à l'image de la région PACA deviendra aisément le point de départ d'un week-end prolongé ou d'une période de vacances. Les festivaliers, avant ou après l'événement, pourront en profiter pour visiter et profiter des attractions touristiques présentes. Dans le cas d'autres territoires, le festival est un élément isolé, non relié à un contexte touristique qui le précède. Le fait de rencontrer une concentration de festivals dans des zones connaissant une forte affluence touristique est lié à ce contexte. Le public potentiel est plus important, et les retombées touristiques d'un événement le sont également, compte tenu d'une probabilité plus forte de prolonger son séjour.

Toutefois les valeurs économiques dominantes dans ce cas de figure orientent également la valorisation des territoires en eux-mêmes, et les réflexions des élus. On constate une justification économique de la réussite d'une saison et de politiques liées à la période estivale. C'est parce que les événements présents ont permis de générer un afflux important de visiteurs, que la période estivale est une réussite. L'argument économique reste prioritaire.

La multiplication des festivals et leur superposition sur les week-ends estivaux confrontent les territoires à une mise en concurrence croissante. Les villes ou collectivités concernées cherchent à être les plus performantes possibles, en drainant les retombées de ces événements. La recherche de l'implantation d'un événement pour ces raisons peut participer à la standardisation des festivals,

qui n'auront pas pour ambition de s'approprier les composantes du territoire sur lequel ils sont, mais bien de générer un afflux de visiteurs important.

Certains festivals ont fortement participé à forger l'identité des villes et collectivités sur lesquelles ils se trouvent¹⁵⁵. C'est le cas de Jazz in Marciac, qui parallèlement à son organisation annuelle, a donné vie à l'Astrada. La question des infrastructures se pose car les collectivités peuvent ajouter cela à leur stratégie de marketing territorial. Cette intention, poussée par la réussite de certains festivals, peut venir renforcer un phénomène présent depuis le début des années 2000, d'apparition de nouveaux lieux dédiés aux musiques actuelles, amorcé par les collectivités territoriales. Celles-ci ne restent pas passives et prennent le devant des structures privées pour accroître l'offre.

« À la Fédurok¹⁵⁶, on s'interroge sur l'apparition d'une nouvelle génération de lieux (la « génération 2000 »), initiés non plus par un collectif associatif mais par une ou plusieurs collectivités locales. Ce sont généralement des équipements très coûteux, encore minoritaires dans la fédération mais en forte croissance. La fédération identifie ainsi « un glissement de l'initiative privée, souvent associative et non lucrative, vers une initiative exclusivement publique » (Fédurok, 2001, p. 3). Convaincues de l'intérêt des musiques actuelles pour la vie culturelle locale, les collectivités décident maintenant d'intégrer ces musiques longtemps exclues à leurs compétences culturelles. On construit des « SMAC » comme jadis des théâtres. »

Arthur Gautier, 2008, p.197-198

Le PCA à Aulnoye-Aymeries entre dans cette logique. Pensé au départ pour devenir une SMAC, et fort du succès d'un festival en croissance, il découle d'une volonté de la communauté d'agglomération. Toutefois, il est intéressant d'observer qu'après avoir été moteur de l'initiative et de sa réalisation, la collectivité cherche aujourd'hui à se désengager partiellement du projet en laissant la gestion à une structure externe. La multiplication des nouveaux lieux peut marquer une volonté de doter des territoires en manque d'infrastructures permettant un accès facilité constant à la culture.

155 En dehors du spectre musical, il est impossible de passer à côté des exemples des festivals de Cannes, d'Avignon ou d'Angoulême qui ont durablement associé ces villes à des arts.

156 Ancienne fédération engagée pour la diffusion et l'accompagnement dans les musiques actuelles, la Fédurok a fusionné en 2012 avec la Fédération des scènes de jazz et de musiques improvisées pour devenir Fédération des lieux de musiques actuelles (FEDELIMA).

L'observation de la géographie des festivals laisse aussi entrevoir le fait que ceux-ci sont pour la plupart situés en milieux urbains (Audemard, Djakouane, Millery, Négrier, 2024), déjà fort dotés en structures et infrastructures culturelles. Les festivals situés en milieux ruraux (ou plus précisément dans des milieux peu denses), s'ils sont moins nombreux, méritent une attention particulière. En effet, ceux-ci prennent place dans des lieux faiblement dotés en infrastructures culturelles, ce qui leur confère un rôle spécifique. Cette surreprésentation des festivals en milieu urbain ne marque pas à sa juste valeur le rôle des festivals en milieu rural, notamment dans le cas d'une faible dotation en infrastructures culturelles.

3.2. Le rôle des festivals en milieu peu dense

La plasticité du festival en fait un actif culturel idéal au maintien des propositions culturelles en milieu rural. Ces événements ne nécessitent pas d'infrastructures préalables et sont particulièrement adaptables aux contextes et aux conditions qui entourent leur organisation. Ils peuvent changer, d'une année sur l'autre, de lieu, de format, de jauge, de nombre de scènes présentes, de prestataires, de partenaires, etc. Cette malléabilité est précieuse lorsque l'on se trouve sur un territoire ayant peu ou pas d'infrastructure culturelle, car un champ suffit pour proposer un festival, pour caricaturer.

Aulnoye-Aymeries est une petite ville de 9000 habitants. Si selon les grilles de l'INSEE, elle serait qualifiée de centre urbain intermédiaire, il ressort dans les entretiens qu'elle est plutôt perçue comme appartenant à un milieu rural. Pour une commune de cette taille et dans cette configuration¹⁵⁷, Aulnoye-Aymeries est aujourd'hui très bien dotée en infrastructures culturelles dédiées à la diffusion avec la salle Léo Ferré et le PCA, qui présentent des jauges maximales respectives de 1050¹⁵⁸ et 1200 personnes. Toutefois, le projet du Pôle étant toujours en construction, le bâtiment n'accueille pas encore de manifestations à hauteur de sa capacité. Je ne le considère pas d'emblée comme une infrastructure culturelle active dans cette réflexion, ce qui réduit le champ des possibles des propositions artistiques et culturelles de la zone. Sans proposer une stricte comparaison entre la métropole lilloise et la Sambre-Avesnois, j'aimerais tout de même m'attarder

¹⁵⁷ Pour rappel, Aulnoye-Aymeries se situe à 25 minutes de Maubeuge, 40 minutes de Valenciennes et Mons, et 1 heure de Lille.

¹⁵⁸ Pour un format de spectacle semi-debout. La salle accueille 772 personnes maximum lorsque les tribunes ne sont pas repliées.

sur les différences de propositions qui sont permises par les contextes territoriaux. La plupart des personnes interrogées reconnaissent une pluralité d'acteurs culturels sur le territoire de la Sambre-Avesnois, investis pour proposer suffisamment de projets.

« Sur notre agglomération et plus largement sur la Sambre-Avesnois, il y a des dizaines d'acteurs dans des esthétiques et des pratiques différentes. Et avec des configurations différentes, entre le bénévolat et le salariat. Je trouve que les structures que je connais sur le territoire et qui traitent de la culture, proposent des choses qui sont extrêmement créatives, inventives et pertinentes. Il y a un collectif à Landrecies qui s'appelle le collectif Parasites qui organise un festival tous les deux ans (...). On a une scène nationale. On a un festival qui rayonne nationalement et bien au-delà. On a des structures plus modestes ou moyennes qui font un petit peu l'intermédiaire et qui, j'ai envie de dire, comblent les trous de la raquette, tels que des Secteur 7 sur les cultures urbaines, Bougez Rock sur la musique, l'action culturelle. Mais on a aussi des petites assos dans les villages qui organisent des petits festivals et des temps de concerts régulièrement, tout le long de l'année. On a ici en face des gens qui traitent des arts plastiques et de la culture scientifique. Donc, Idem+arts et la Cité des géométries. On a des gens qui traitent du théâtre dans des zones rurales telles que les aviennoiseries. On a quelques musées. On a le Musverre à Sars-Poteries. On a l'écomusée à Fourmies. Des théâtres municipaux. Des espaces culturels qui proposent des programmations tout le long de l'année comme à Feignies, à Louvroil. Je pense que l'offre est quand même assez dense, assez variée. »

Acteur culturel présent en Sambre-Avesnois, entretien anonyme du 25/01/2024

« Franchement je la trouve plutôt pas trop mal en réalité, j'ai pas de point de comparaison avec des territoires similaires parce que je les ai pas pratiqués mais je trouve qu'il y a quand même des acteurs forts et des gens qui se bougent. »

Victor Connan, chargé de production de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 28/02/2024

Cependant, les pratiques culturelles et l'appropriation des propositions existantes entraînent des difficultés pour les acteurs culturels, ce qui influe sur leur activité et sur les propositions en question.

« Je pense que l'offre est quand même assez dense, assez variée. Après, la difficulté, c'est déjà qu'elle soit identifiable par les publics. Une fois qu'elle l'est, que les publics soient en capacité d'aller vers les propositions. »

Acteur culturel présent en Sambre-Avesnois, entretien anonyme du 25/01/2024

« Maubeuge n'est pas Strasbourg, on est d'accord. Même si Maubeuge a beaucoup d'intérêt et d'atout. Donc je me disais c'est assez exemplaire et assez gonflé de poursuivre des exigences artistiques, de le faire dans un endroit qui n'est pas forcément facile, où il n'y a pas 70000 étudiants comme à Strasbourg, où les réflexes culturels ne sont pas pré-conditionnés. Il faut aller chercher les gens, leur expliquer ce qu'on fait, pourquoi on le fait. Il faut beaucoup d'ardeur et de motivation. »

Géraud Didier, directeur du Manège, entretien du 07/12/2023

Dans ce type de contexte, où l'offre culturelle est limitée, les projets sont circonscrits et le jeu sur les droits culturels est contraint. On propose aux gens ce qu'ils veulent voir, dans la mesure du possible. On comble un manque : le fait de ne pas pouvoir aller voir des artistes, et on propose des activités populaires, pour lesquelles les publics supposés ont une appétence préalable.

Dans les grandes villes, à l'image des métropoles, les infrastructures sont beaucoup plus nombreuses et diversifiées. Il y est plus simple d'y faire des propositions émergentes, voire « de niche » car la demande de « divertissement populaire » est déjà présente et satisfaite. La curiosité est déjà aiguisée par les propositions plus nombreuses. Dans ce contexte, les festivals apparaissent comme une opportunité de développer une offre à la fois populaire et émergente en milieu rural, en palliant un éventuel manque d'infrastructure.

Outre la pure diffusion, les processus de production et d'initiation des projets sont également différents dès lors que l'on se trouve en milieu rural. Certaines caractéristiques territoriales influent sur les dynamiques de développement des territoires. Ceci rejoint les travaux de Nadine Levratto et Denis Carré sur l'influence des effets d'agglomération et de la localisation des entreprises sur les dynamiques d'emploi régionales. Ils font ressortir le fait que les facteurs sectoriels ne suffisent pas à expliquer des performances économiques, mais que celles-ci doivent également être lues au travers de caractéristiques locales, à l'image des effets d'agglomération, de la demande locale, mais également des relations entre les acteurs du territoire (Carré, Levratto 2011). Les effets d'agglomération sont plutôt l'apanage des milieux urbains denses, s'approchant des modèles métropolitains. Dès lors que l'on se situe dans des milieux à plus faible densité, à l'instar de la Sambre-Avesnois, le rôle des relations entre les acteurs prend une plus grande ampleur.

Le modèle dominant de la métropole invisibilise des territoires dans les discours et les politiques publiques. L'importance des caractéristiques locales dans le développement territorial entraîne une nécessité pour les pouvoirs publics de produire des politiques adaptées aux spécificités

locales. Une grande partie des acteurs du monde culturel avec lesquels j'ai pu échanger ressentent un décalage entre eux et le "politique". Ils mettent en avant des prises de décisions exemptes de consultations préalables. Des projets sont mis en place en amont de la consultation des acteurs, ce qui donne parfois des lieux et projets non adaptés aux besoins et aux attentes des territoires.

« C'est à dire une vraie dichotomie entre le politique et le culturel. Comme d'habitude j'ai envie de dire. C'est à dire qu'effectivement, comment le politique a souvent eu du mal à véritablement saisir ce qui relève du champ des activités artistiques et culturelles. C'est-à-dire qu'on reste dans une vague idée, on reste dans plein de préjugés du côté du politique. »

David Conti, directeur de production du 232U, entretien du 01/12/2023

Les relations entre les acteurs de tous types sont fondamentales dans le développement territorial (Carré, Levratto, 2020), et dans les réussites sectorielles. Qu'il s'agisse d'acteurs économiques, sociaux ou institutionnels, la qualité des relations entre eux joue un rôle dans la performance des territoires (Grossetti, 2021). La seule concentration géographique n'est pas un gage de performance. Et les politiques publiques doivent miser davantage sur ces réseaux, et non uniquement sur la concentration géographique des activités (ibid.).

Ceci explique en partie l'importance du modèle associatif des festivals pour des territoires situés en dehors des grands centres urbains. Les projets des festivals associatifs reposent davantage sur la coopération, particulièrement dans les milieux à faible densité. Ceci est à la fois dû à une mise en pratique de valeurs défendues, et à un éventuel manque de moyens qui pousse à trouver des alternatives moins coûteuses, comme peuvent l'être les coopérations inter-acteurs. Ceci est renforcé dans les milieux à faible densité dans la mesure où le petit nombre d'acteurs présents favorise l'envie et la nécessité de décloisonner les champs disciplinaires et les actions, que ce soit avec d'autres acteurs culturels ou en dehors du champ de la culture. Les démarches collectives permettent aux projets d'être davantage ancrés dans les territoires, et sont particulièrement répandues sur des sujets touchant à la solidarité, à l'éducation ou à l'écologie.

Ces démarches collectives et coopératives peuvent également s'étendre à un périmètre bien plus large que le territoire du festival. Il est très courant que les associations culturelles travaillent de manière commune dans le cadre de réseaux. Il existe une volonté de partager des bonnes pratiques, des connaissances, et de les diffuser à l'ensemble des parties prenantes.

L'importance du secteur associatif en dehors des centres urbains s'explique également par la difficulté de générer des bénéfices pour les festivals. Cette difficulté s'accroît d'autant plus lorsque l'on se place sur un territoire éloigné des grands centres urbains, où les transports en commun ne sont pas aussi développés et où l'attractivité est moindre. L'installation d'un festival en milieu rural peut coûter plus cher étant donné l'éloignement géographique d'une partie des prestataires, l'absence d'infrastructures d'accueil, et l'éloignement des professionnels qui viendront travailler sur place. Mais ces événements peuvent également s'avérer moins intéressants en termes de bénéfices, en comptant que de manière générale, les bénéfices des festivals sont d'ores et déjà faibles voire inexistantes.

« Si c'était adapté à d'autres formats, quelqu'un aurait pris la place. Les entreprises, elles font pas de cadeaux. C'est une bonne question : si demain Les Nuits Secrètes n'existent plus, est-ce que la place serait prise par un privé ? C'est trop de travail, trop de travail. Après ça dépend. Si c'est une commande et que tu as le même niveau de subvention, oui. Mais est-ce qu'un privé aura les mêmes subventions ? Je pense pas. Donc je pense que le game il est plié. Je pense pas qu'on pourrait faire ça. »

François Vasseur, ancien directeur de production et coordinateur général de l'association
Les Nuits Secrètes, entretien du 14/02/2024

Il est plus simple d'agripper un public dans un milieu urbain très dense. En règle générale, si les acteurs associatifs qui opèrent en milieu rural et peu dense arrêtaient de le faire, il n'y aurait plus beaucoup d'offre culturelle sur ces territoires, parce que les résultats des projets n'entrent pas en phase avec le modèle économique des entreprises commerciales.

II. Une proximité au territoire plus marquée chez les festivals associatifs ?

Les festivals associatifs partagent un contexte socio-économique, des règles, de conventions de qualités et des logiques d'actions. Ils sont également porteurs d'un projet politique propre, défendu de manière individuelle comme collective. Ainsi, ils sont un levier de transformation sociale (Lamarche, 2023).

« Moi, j'y attache vachement d'importance (ndlr. Au statut associatif). Vraiment. Je suis pas sûr que j'aurais envie de bosser dans un truc privé, purement privé. C'est l'attachement au public, en fait. L'attachement au territoire, à ce qu'il y ait quelque chose qui existe là, à

l'endroit-là, à l'instant T. C'est ça qui, je trouve, est le plus motivant. C'est ce qui fait qu'ils ont fait le festoche au début. Un trou paumé et un brin de culture. Au milieu des brins d'herbe. Et ça, je trouve que c'est le truc le plus motivant. »

Martial Hufford, administrateur de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 13/03/2024

En observant la manière dont Les Nuits Secrètes cherchaient à s'ancrer dans la Sambre-Avesnois et à l'incarner, je me suis questionnée sur une action volontairement plus orientée vers les territoires de la part des festivals associatifs. Cette seconde section offre une piste de réflexion sur le rôle du statut dans la proximité des festivals à leur territoire. Pour ce faire, j'ai effectué une analyse à partir d'un corpus documentaire, qui sera présenté dans la première sous-section.

1. Une nécessaire analyse différenciée selon le statut

La question de la différence de conditions de production et de réalisation de spectacles dans les différents types de structures, qu'elles soient ou non à but lucratif, est une question essentielle depuis plusieurs dizaines d'années (Gautier, 2008). Si le statut associatif facilite d'une certaine manière la revendication de valeurs, ceci ne signifie pas qu'il s'agisse de deux choses automatiquement liées. De nombreuses structures commerciales ont des similarités avec les associations, car elles s'astreignent à une lucrativité limitée. De la même manière, des festivals associatifs peuvent ne pas être attachés aux vertus de l'économie sociale et solidaire. Ainsi, je me questionne sur les différences observables entre les structures organisatrices de festivals selon leur statut. A partir des constats effectués dans les deux premiers chapitres, j'ai effectué différentes analyses à partir de l'enquête de terrain et de dossiers documentaires.

Je précise la volontaire binarité dans cette analyse, dans le but de grossir un trait et de mettre en évidence un phénomène. Je ne nie pas l'existence et l'importance d'autres formats d'organisation de festivals. Je mets volontairement les régies directes de côté étant donné leur fonctionnement spécifique et leur présence légèrement réduite.

Pour étudier la place de l'économie sociale et solidaire, et plus précisément celle du secteur associatif, dans le milieu festivalier et les différences observables selon les différents territoires, j'ai choisi de produire une analyse documentaire construite à partir de supports portant sur 30 festivals de musiques actuelles français.

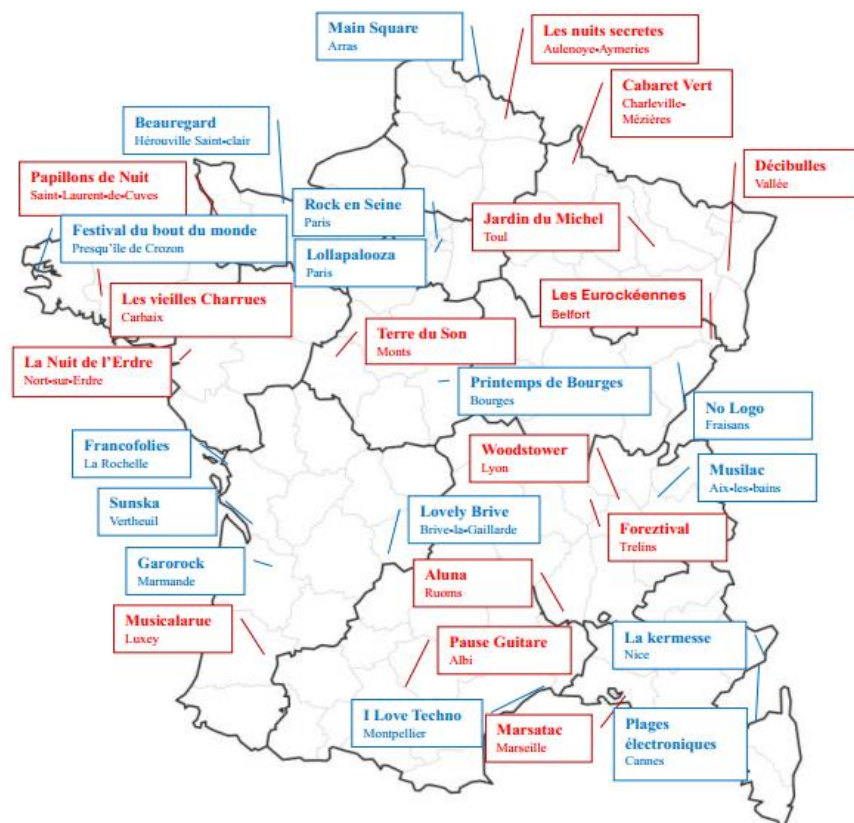
Tableau 10 : Liste des festivals sélectionnés pour l'analyse

Festival	Région	Ville	Milieu	Fréquentation
Aluna (2008)	Auvergne Rhône Alpes	Ruoms	Intermédiaire	60000
Beauregard (2009)	Normandie	Hérouville Saint-Clair	Intermédiaire	150000
Cabaret Vert (2005)	Grand Est	Charleville-Mézières	Urbain	130000
Décibulles (1992)	Grand Est	Vallée	Rural	32000
Eurockéennes (1989)	Bourgogne Franche Comte	Belfort	Urbain	125000
Festival du bout du monde (2000)	Bretagne	Presqu'île de Crozon	Rural	60000
Foreztival (2004)	Auvergne Rhône Alpes	Trelins	Rural	35000
Francofolies (1985)	Nouvelle Aquitaine	La Rochelle	Urbain	150000
Garorock (1997)	Nouvelle Aquitaine	Marmande	Urbain	150000
I Love Techno (2015)	Occitanie	Montpellier	Métropole	20000
Jardin du Michel (2005)	Grand Est	Toul	Intermédiaire	20000
La Kermesse (2022)	PACA	Nice	Métropole	10000
La Nuit de l'Erdre (1998)	Pays de la Loire	Nort-sur-Erdre	Urbain	80000
Les Nuits Secrètes (2002)	Hauts-de-France	Aulnoye-Aymeries	Intermédiaire	55000
Les Vieilles Charrues (1992)	Bretagne	Carhaix	Intermédiaire	346000
Lollapalooza (2017)	Ile-de-France	Paris	Métropole	170000
Lovely Brive (2004)	Nouvelle Aquitaine	Brive-la-Gaillarde	Urbain	50000
Main Square (2004)	Hauts-de-France	Arras	Urbain	130000
Marsatac (1999)	PACA	Marseille	Métropole	43000
Musicalarue (1989)	Nouvelle Aquitaine	Luxey	Rural	43000
Musilac (2002)	Auvergne Rhône Alpes	Aix-les-Bains	Urbain	110000
No logo (2013)	Bourgogne Franche Comte	Fraisans	Rural	52000
Papillons de Nuit (2001)	Normandie	Saint-Laurent-de-Cuves	Rural	92000
Pause Guitare (1997)	Occitanie	Albi	Urbain	80000
Plages électroniques (2006)	PACA	Cannes	Urbain	56000
Printemps de Bourges (1977)	Centre Val de Loire	Bourges	Urbain	200000
Rock en Seine (2003)	Ile-de-France	Paris	Métropole	150000
Sunska (1998)	Nouvelle Aquitaine	Vertheuil	Rural	25000
Terres du son (2005)	Centre Val de Loire	Monts	Intermédiaire	62000
Woodstower (1997)	Auvergne Rhône Alpes	Lyon	Métropole	35000

Source : construit par l'auteure, à partir des éléments communiqués publiquement par les organisateurs de ces festivals pour l'année 2024, et des typologies territoriales de l'INSEE.

La sélection a été faite de façon à ce que l'ensemble du territoire métropolitain, et ses régions, soit couvert. Le choix des événements ne s'est pas fait de manière à correspondre à la réalité des placements des festivals français, en sachant que certaines régions sont bien plus dotées que d'autres, et que près de deux tiers des festivals français ont lieu en milieu urbain (Audemard, Djakouane, Millery, Négrier, 2024). Ils sont de tailles et âges différents, ont des modèles économiques variés et des réputations hétérogènes. La moitié des festivals sélectionnés sont organisés par des structures associatives, et l'autre moitié par des structures commerciales pouvant revêtir un caractère lucratif.

Figure 15 : Carte des festivals sélectionnés



Source : construit par l'auteur. Les festivals en rouge sont portés par des associations. Les festivals en bleu sont portés par des structures commerciales.

Parmi les structures commerciales organisatrices, on trouve parfois des grands groupes ou des entreprises liées à ces groupes de manière plus ou moins ténue. Il faut également avoir en tête que des festivals associatifs peuvent également avoir des liens avec d'importants groupes industriels. C'est par exemple le cas du festival Marsatac qui a établi une convention annuelle avec Live Nation, renouvelée à trois reprises (Barreira, Négrier, 2022). Une majorité des festivals sélectionnés ont lieu en milieu urbain. J'ai choisi de faire quatre distinctions de territoires : métropole, urbain, intermédiaire, rural.

Les festivals choisis sont généralement des festivals que l'on pourrait qualifier de « moyens » ou « grands », de façon à avoir de la matière à recueillir pour l'analyse documentaire. Les jauges de fréquentation sur l'édition complète vont de 10000 festivaliers pour La Kermesse, à près de 350000 festivaliers pour Les Vieilles Charrues.

Les festivals choisis devaient être comparables, dans leur proposition, aux Nuits Secrètes. S'ils ne forment pas un ensemble de festivals similaires, ils restent comparables en qualité de festivals de musiques actuelles réunissant plusieurs milliers, voire dizaines de milliers, de personnes dans un lieu relativement clos durant plusieurs jours.

L'objectif de cette analyse documentaire est de faire ressortir différentes logiques de justification de l'existence des festivals et de valorisation de leurs actions. D'une part, j'observe la manière dont les festivals eux-mêmes se présentent et communiquent sur leur activité. D'autre part, je mets ces éléments en perspective avec un discours extérieur qui est celui des médias écrits.

Pour travailler sur les discours des organisateurs, j'ai collecté les informations présentes sur leurs sites internet¹⁵⁹. J'ai ensuite distingué les informations ayant trait au festival en lui-même (il peut s'agir de son histoire, d'une présentation, etc.), de son organisation, de ses actions culturelles extérieures au strict festival, et d'informations liées aux actions de développement durable et de prévention. J'ai volontairement isolé ces informations des descriptions de programmation.

En ce qui concerne les discours extérieurs à travers les médias écrits, j'ai collecté le contenu de l'ensemble des articles parus dans différents types de médias (spécialisés, nationaux, régionaux

¹⁵⁹ Il aurait été possible de s'appuyer sur les communiqués directs, qu'ils visent la presse et les institutions (communiqués de presse) ou les publics (*newsletter*, communication sur les différents réseaux des événements). Toutefois, les informations présentes dans ces communiqués sont, dans la quasi-totalité des cas, trouvables sur les sites internet des événements.

et locaux), entre janvier et décembre 2023, et les articles parus en presse nationale et spécialisée au fil des années d'existence des festivals, auxquels j'ai pu avoir accès.

Encadré 7 : Méthode d'analyse des informations collectées

L'analyse des informations collectées est double. D'un côté, j'analyse le discours des organisateurs des festivals, à travers les informations qu'ils communiquent eux-mêmes. Pour ce faire, j'ai créé un corpus principal, mis en forme pour être assimilable par le logiciel Iramuteq, rassemblant l'ensemble des contenus récoltés sur les sites internet des festivals. J'ai pris soin de définir, dans le logiciel, des clés d'analyse avec des types de mots à éliminer et d'autres à mettre en premier plan (en sachant que les mots sont indexés au dictionnaire). J'ai spécifié, pour chaque festival, son caractère lucratif ou non lucratif. Ensuite, j'ai ajouté des thématiques me permettant de classer les contenus récoltés : description du festival, description de l'organisation, actions culturelles, et développement durable/prévention. J'ai choisi de passer par une analyse Reinert. J'ai effectué les analyses sur le corpus complet, puis j'ai renouvelé l'opération en séparant les festivals par statut, puis en isolant les différentes thématiques, de manière à avoir des résultats plus précis. J'ai ensuite interprété les résultats à l'aide des données récoltées au cours de mon enquête de terrain.

D'un autre côté, j'ai analysé le discours des médias, acteurs extérieurs à l'organisation du festival. J'ai de nouveau constitué un corpus principal, que j'ai découpé en spécifiant pour chaque festival s'il s'agissait d'un événement lucratif ou non lucratif. J'ai ajouté, pour chaque contenu d'article, une thématique permettant de le lier à un type de média (local, régional, national ou spécialisé). Comme pour l'analyse du discours des organisateurs, j'ai d'abord effectué l'analyse sur le corpus complet. Ensuite, j'ai renouvelé l'opération en séparant les festivals par statut, et en isolant les différents types de médias, pour avoir des résultats plus précis. En croisant les données obtenues, j'ai construit le graphique p. 223 (figure 16).

Source : construit par l'auteur.

Choisir l'année 2023 était un moyen d'éviter au maximum des éléments pouvant brouiller les sujets abordés : les années 2020 et 2021 étaient marquées par la crise sanitaire ; l'année 2022 étant celle des premières « vraies » éditions post-covid ; l'année 2024 était quant à elle imprégnée par les Jeux Olympiques de Paris.

2. Des intentions divergentes dans les discours des forces organisatrices

Comment les organisateurs justifient-ils leurs actions ? Et comment explicitent-ils leur participation au développement et à la valorisation de leur territoire ?

Je perçois des différences selon que les festivals sont sous statut associatif ou commercial. L'ensemble des organisateurs explicitent une action culturelle directe sur leur territoire en proposant un actif culturel supplémentaire. Mais cette offre culturelle peut revêtir trois aspects différents : (1) un aspect volontairement territorial où les organisateurs ont pour ambition de participer à un accroissement des droits culturels des habitants, (2) un aspect centré sur l'expérience

collective qui est proposée, (3) et un aspect dirigé vers une offre musicale attendue et recherchée (qui se traduit par la popularité des artistes programmés). Les deux premiers points (1 ; 2) sont principalement portés par les festivals associatifs, qui proposent souvent un projet ancré sur leur territoire¹⁶⁰, avec une volonté et un besoin d'une expérience participative élevée. Les festivals commerciaux sont quant à eux davantage représentés dans le troisième (3) point, d'autant plus quand ils sont liés à des groupes industriels possédant les ressources financières et stratégiques pour répondre aux attentes des publics.

De manière générale, les festivals commerciaux orientent davantage leur discours sur l'expérience festive marquante à laquelle leurs publics vont participer, et sur son caractère professionnel. Lorsqu'ils appuient sur les valeurs défendues et actions mises en place en dehors de leur programmation artistique et festive, on voit de nouveau se dessiner deux formes de discours. Ces festivals vont mettre en avant leurs actions et leur responsabilité écologique (en mettant particulièrement l'accent sur les consommations d'énergies), tandis que les festivals associatifs ont un discours plus global et collectif lié à la place qu'ils occupent sur leur territoire (responsabilité écologique, coopération, droits culturels, solidarité). Les organisateurs de ces festivals mettent en avant la volonté d'une démarche commune et partagée qui passe à la fois par une action directe (présence d'une action culturelle à l'année, réduction des déchets, réduction de la consommation de viande, réduction de la production de supports papiers et de supports signalétiques, etc.), et par une approche plus incitative auprès de l'ensemble des parties prenantes des événements (appel à une démarche citoyenne à travers la mobilisation du bénévolat, accompagnements réciproques de structures locales, sensibilisations, mises à disposition de moyens de transport collectifs, etc.).

Lorsque l'on regarde la description que les organisations font de leurs festivals, on voit que de manière générale, les festivals associatifs se placent plutôt dans des discours sur les valeurs, le partage, le soutien d'un territoire, le caractère associatif. Ils mettent en avant l'importance d'agir ensemble sur des démarches communes de développement durable : soit par une démarche politique et citoyenne (dont l'incitation), soit par une démarche de défense (action directe, responsabilité). Ils abordent aussi l'action directe sur le territoire, à travers le bénévolat,

¹⁶⁰ Ceci est d'ailleurs dans la continuité de leur création car bon nombre d'entre eux émergent de forces vives des territoires sur lesquels ils prennent place.

l'accompagnement et les partenariats au sens large : prestataires, résidences, ville, associations, projets longs, projets à l'année, etc.

Les festivals commerciaux ont plutôt tendance à se limiter à leur programmation et à l'expérience festive. Ils évoquent plus rarement une action culturelle ou des actions ciblées à l'année. Ils mettent plus volontiers l'accent sur l'expérience globale, le caractère professionnel de la manifestation et une conscience écologique marquée. Cette dernière se traduit généralement par la démonstration d'un impact écologique amoindri, et peu par une démarche collective.

Certaines thématiques communes à toutes les formes de statut impliquent tout de même des approches différentes, à l'image du sujet du développement durable. Si le discours général est plutôt commun et les idées partagées, quelques distinctions restent présentes : les festivals qui se placent en exemple avec un nombre important de chiffres à l'appui sont en majorité des festivals commerciaux. Les festivals associatifs se placent plutôt dans des discours sur des démarches responsables, un engagement, une responsabilité qu'ils se donnent, et sur des discours relatifs à l'accessibilité, la sécurité et la prévention.

Peu importe le statut, le territoire en lui-même peut être un élément très différenciant et présent dans la communication des événements. Par exemple, le festival Beauregard appuie énormément sur les composantes de son territoire (Normandie, parc, château, produits et spécialités locales, etc.). La présence des noms de villes dans les dénominations des festivals est également une manière de mettre en avant un territoire et le lien étroit avec celui-ci. C'est par exemple le cas du Printemps de Bourges, des Francofolies de la Rochelle ou Lovely Brive. Si certains ont une approche très directe, d'autres y font une référence plus détournée : la Nuit de l'Erdre mentionne la rivière traversant le département ; Beauregard se réfère à la tenue du festival dans le parc du château éponyme ; Musilac fait allusion au fait que le festival prenne place sur les bords du lac du Bourget.

A l'inverse, il peut arriver que des espaces propres aux festivals s'étendent au-delà de ceux-ci. C'est le cas, pour les Nuits Secrètes, de l'Eden. Aujourd'hui, il n'y a pas d'autre nom pour cet espace qui accueille l'une des scènes du festival. Celui-ci étant si marquant qu'il a été envisagé pour les réflexions autour de la recherche du nom du PCA, de prendre en compte le nom de cet espace adjacent.

3. Un regard extérieur marquant un rapport différent aux territoires

Comment les médias explicitent-ils la participation des festivals au développement et à la valorisation des territoires ? Cela est-il concordant avec les discours tenus par les organisateurs ?

On aperçoit une légère différence entre la manière dont les festivals se présentent (qui peut traduire une envie, un idéal à atteindre, ou une stratégie de communication) et la manière dont les médias en parlent (ce qu'ils estiment important à faire savoir, la manière dont ils perçoivent les festivals, ce sur quoi ils se sont parfois entendus avec les organisateurs), principalement dans les thématiques abordées. Il existe toujours une différence marquée entre les festivals associatifs et commerciaux. Les thèmes abordés peuvent être regroupés d'une façon identique, mais la manière dont ils sont traités diffère selon les formes de festivals :

Figure 16 : Classes de festivals relatives au traitement médiatique



Source : construit par l'auteur. La méthode de construction de ce graphique est développée dans l'encadré 7. Les festivals notés en rouge sont portés par des associations. Les festivals notés en bleu sont portés par des structures commerciales.

Certains festivals sont présentés sous des traits très généralistes, étant parfois un prétexte pour parler de l'actualité d'artistes, de styles musicaux, parfois même pour parler de la filière d'une manière plus accessible. Dans ce cas, on constate un discours relativement généralisable à l'ensemble des festivals, centré sur l'artistique. On est ici, en grande partie, face à la presse spécialisée et la presse régionale (qui écrit beaucoup sur les annonces de programmation).

Certains festivals sont présentés sous des traits beaucoup plus éloignés du sujet artistique, se rapprochant davantage de sujets économiques et politiques. Ceci peut être expliqué par le fait que les festivals ont une actualité particulière. D'une part, on y trouve la presse locale, qui écrit beaucoup sur les informations pratiques et le rapport au territoire¹⁶¹, particulièrement dans le cas des festivals associatifs. D'autre part, on y trouve la presse nationale non spécialisée, qui partage à la fois des retours sur l'expérience vécue, les moments forts et sur des thématiques plus liées à l'organisation et aux liens politiques dans le cas des festivals commerciaux.

Plus les festivals sont placés à gauche de l'axe des abscisses, plus leur traitement médiatique comprend des éléments éloignés de considérations artistiques¹⁶². On peut y rencontrer des sujets touchant aux répercussions sociales (engagement, bénévolat, partage), politiques (maire, président, jeux olympiques, noms de personnalités politiques) ou économiques (rentable, économique, vente, subvention) des festivals.

Au contraire, plus ils sont placés à droite de l'axe des abscisses, plus les sujets abordés dans les articles sont centrés sur une thématique artistique. Ces thématiques ciblant l'artistique peuvent être concentrées sur les programmations artistiques des festivals, auquel cas les termes récurrents seront des termes spécifiques (têtes d'affiche, programmation, noms, groupes, duo, dévoiler, annoncer) ou des noms d'artistes. Il peut également s'agir d'une manière d'aborder des questions

161 Pierre-Antoine Cristante, journaliste à la Voix du Nord, aborde la question de l'intérêt des lecteurs pour les aspects pratiques : « *Si on se penche sur un point de vue purement statistique parce que, du coup, on a accès à nos stats, on voit un peu quels articles marchent et on se rend compte depuis 2-3 ans que, vraiment, ce qui intéresse les gens, c'est l'aspect pratique. L'aspect où se garer, qu'est-ce qu'il faut... Enfin, où manger pour pas trop cher, quels artistes à quelle heure... Enfin, tu vois, vraiment, les gens, ce qu'ils cherchent quand ils viennent chez nous, c'est le pratique à souhait. (...) Et je sais que pour le Main Square, c'est exactement pareil, tu vois. Enfin, les papiers qui marchent le plus, c'est souvent ce qui est un peu pratique.* » (entretien du 04/12/2024).

162 Ceci fait écho à des thèmes d'articles mentionnés par Pierre-Antoine Cristante lors de notre entretien (04/12/2024) : « *Ce qui marche, c'est de titrer sur un artiste et de prendre un pan du concert en particulier et de titrer là-dessus. (...) Donc, tu vois, c'est comme ça que je me suis retrouvé à faire un article il y a 2 ans sur Gazo, qui était d'ailleurs l'article qui a le plus marché sur l'édition 2022, sur Gazo qui fait évacuer une gamine. (...) Et on avait fait pareil sur Pomme, qui prend un appareil photo à un moment donné pour prendre en photo la foule.* ». Ces thématiques, bien qu'étant centrées sur des artistes, ne sont pas orientées vers un aspect artistique.

artistiques plus largement qu'à travers le prisme du festival, par exemple pour traiter le sujet d'un genre musical particulier (rock, pop, électro, punk), l'actualité d'un artiste (album, titre, morceau, chanson) ou d'une performance artistique (scène, *show*, *live*).

Plus les festivals sont placés haut sur l'axe des ordonnées, plus les thématiques abordées dans les articles de presse sont liées à un caractère social et expérientiel. Dans ce cas, les médias mettent l'accent sur l'expérience sociale offerte par le cadre du festival. Les termes employés renvoient à ce que vivent les publics. Ceci peut être de l'ordre du lien social et du partage avec autrui (gens, amis, famille, public), des émotions vécues (envie, ambiance, aimer, profiter) ou des souvenirs et récits qui suivront (raconter, voir, vivre, spectacle). On est ici face à une dimension sociale et émotionnelle de ces événements, vécus comme des espaces de partage, de liens et d'expérience collective et créatrice de souvenirs.

Au contraire, plus ils sont placés bas sur l'axe des ordonnées, plus les articles orientent leur contenu vers la démonstration d'une certaine performance, qui peut se traduire par des preuves chiffrées. Dans ce cas, les médias appuient sur des données perçues comme objectives, à l'image des chiffres. On peut y trouver des questions de prix, de formules tarifaires, de manière dont les événements vont commercialiser et distribuer les billets (prix, tarifs, billet, pass, euro, vente, disponible), mais on y voit surtout des indicateurs de réussite chiffrés. On y aborde la question de la fréquentation des événements, parfois présentés comme des records (record, place, *sold out*). On traduit l'engouement du public à travers la performance de la fréquentation et des chiffres établis. Cette performance peut également être observée à travers des thématiques orientées vers la gestion des flux de visiteurs, la mobilité des publics et les conditions d'accueil (navette, entrée, parking, site).

Les festivals associatifs sont davantage situés au-dessus de l'axe des abscisses, et inversement pour les festivals commerciaux. Ceci suggère que les festivals associatifs seraient plus porteurs d'un caractère social dans leur expérience. Ils seraient donc un moment offert au public pour partager des émotions et créer du lien. Ceci leur confère également un caractère territorial supposé plus fort. Les festivals commerciaux, quant à eux, seraient plus observés sous le prisme de leur réussite économique et médiatique, avec l'observation des données de fréquentation et de gestion.

En considérant 4 classes réparties comme indiqué ci-dessus, correspondant à la représentation précédente (cf. figure 16), on peut dresser un portrait de chacune d'entre elles à partir des éléments de l'analyse textuelle.

La classe 1 regroupe des festivals dont le traitement médiatique est tourné de manière notable sur des thématiques plutôt éloignées de l'artistique sans rechercher à prouver une certaine performance de ces événements. On y est plus proche de sujets sociétaux et l'explicitation de l'expérience proposée par les festivals. On y trouve donc des sujets autour de l'engagement bénévole (bénévole, association), du lien social créé et entretenu par la présence de l'événement (local, vivre, gens, famille, amis), de l'animation sociale organisée (stand, atelier, espace), du caractère intergénérationnel (enfant, famille), des émotions véhiculées (envie, ambiance, aimer), mais également des thématiques ciblées sur une action soutenue en direction du développement durable et de la prévention (déchet, durable, carbone, tri, environnement, prévention, dispositif, responsable).

La classe 2 regroupe des festivals dont le traitement médiatique est majoritairement centré sur la programmation des événements, la construction de l'affiche, la temporalité et les éléments pratiques liés. On y trouve des informations pratiques (dates, jours, édition, prix, stand) articulées autour des artistes programmés (dévoiler, annoncer, tête d'affiche, nom, programmation, noms d'artistes). Ceux-ci restent l'élément central des articles de cette catégorie.

La classe 3 regroupe des festivals dont le traitement médiatique tourne davantage autour de problématiques politiques et économiques (maire, président, économique, décision, noms de personnalités), à l'instar des jeux olympiques ou de tensions éventuelles entre différents acteurs, comme c'est le cas entre Les Vieilles Charrues et la ville de Carhaix. Ces festivals sont davantage abordés vis-à-vis de leur dimension politique et sous le prisme de leur éventuelle importance institutionnelle, symbolique ou médiatique. C'est également un groupement de festivals dont les articles mettent en avant la performance économique et de gestion (record, ventes, chiffres de fréquentation).

La classe 4 regroupe des festivals dont le traitement médiatique se concentre sur les musiques actuelles, en dépassant le cadre des programmations. Les médias traitent du cas de styles musicaux (rock, pop, électro), et de la création (album, titre, morceau, chanson). On discerne ici des preuves de performance, mais ici tournées vers la performance artistique (*show*, scène, *live*) et la relation avec le public (fans).

Si l'on précise les spécificités thématiques liées au statut au sein des quatre classes qui se distinguent, on peut expliciter différents registres de justification et de valorisation qui permettent de traduire ce que les festivals sont susceptibles d'apporter à leurs territoires ou la manière dont ils jouent avec et sur ces territoires.

Les médias décrivent une action plus locale et volontaire des festivals associatifs, que ce soit dans leur organisation ou dans la manière dont ils entretiennent des liens avec les publics et les territoires, en abordant des notions qu'on retrouve beaucoup moins dans les articles traitant de festivals à but lucratif : responsabilité, accueil, développement durable, territoire. Les registres mobilisés sont différents. En se référant à la grammaire des cités (Boltanski, Thévenot, 1991 ; Boltanski, Chiapello, 1999), le cercle des festivals associatifs est caractérisé par un compromis entre la cité inspirée et la cité civique. D'une part, on observe une inspiration artistique, présente au travers des représentations scéniques, des performances artistiques et du travail de création que constitue la programmation des festivals. D'autre part, on perçoit une insistance sur l'importance des collectifs et le caractère engagé des valeurs défendues : renforcement des droits culturels, incitation au bénévolat, coopérations inter-associations, etc.

La catégorie des festivals à but lucratif est quant à elle caractérisée d'une manière plus complexe, par un compromis entre les cités inspirée, marchande, industrielle et par projets. Cette catégorie d'événements est partagée entre une inspiration artistique prégnante (commune à l'ensemble des festivals quel que soit leur statut) traduite dans une forme de festivals recherchant l'efficacité et la performance en mobilisant des moyens financiers et professionnels souvent importants. Ceci nourrit une concurrence accrue sur la filière des musiques actuelles et est permis par une forte stratégie d'extension de leurs réseaux.

4. L'illustration de la proximité des Nuits Secrètes à son territoire

Comme dit précédemment, la constitution d'un territoire peut jouer un rôle dans l'action menée par les festivals sur celui-ci. Les territoires vont participer à conditionner la nature de l'impact que vont avoir les événements. La métropole lilloise n'a pas les mêmes besoins que la Sambre-Avesnois. Les territoires n'ont pas les mêmes dotations en structures et infrastructures culturelles. De ce fait, Les Nuits Secrètes ont un impact sur la Sambre-Avesnois qui ne serait pas le même que si le festival avait lieu sur la métropole lilloise. L'utilité de l'événement est différente

selon le lieu où il prend place. Situé en Sambre-Avesnois, Les Nuits Secrètes présente l'intérêt premier « *d'amener la culture dans la ruralité* »¹⁶³.

« Et ce qu'on défend aussi beaucoup au SMA c'est d'avoir pour les populations un accès à la culture, à l'art, d'avoir une permanence artistique sur tous les territoires. (...) Quand on voit justement, politiquement, comment la société lentement est en train de dériver vers la droite et l'extrême droite, de se dire qu'on a aussi un rôle à jouer, politique. Et dans des territoires qui sont quand même très délaissés comme celui d'Aulnoye-Aymeries, où s'il n'y avait pas de festival clairement il n'y aurait rien, de se dire que les festivals amènent aussi justement un accès pour les populations à des artistes, à des pratiques artistiques, à de l'action culturelle. »

Auréli Hannedouche, directrice du SMA, entretien du 22/04/2024

La faculté des festivals à s'adapter à de nombreux aléas et à prendre des formes variées selon les conditions d'accueil et le projet, en fait des événements idéaux au maintien des propositions culturelles en milieu rural. Les Nuits Secrètes ont connu, à l'instar de nombreux festivals, différentes configurations au fil des années. Ces configurations varient selon les niveaux de fréquentation, les réglementations, les aléas municipaux, etc. Le festival est passé d'un festival en plein cœur de la commune, à une construction dans un champ, pour répondre à l'augmentation de la fréquentation et aux nécessaires mesures de sécurité qui se durcissaient. Il est également passé d'un festival ouvert, où la libre-circulation était de mise, à un festival en site clos, à la fois pour respecter les mesures de sécurité, et pour adopter un modèle payant. En 2021, lors de la lente reprise post-covid, le festival s'est adapté à la réglementation en vigueur en proposant une édition à jauge réduite (5000 festivaliers) nommée « C'est Extra ».

En outre, j'ai mentionné plus tôt l'une des forces des festivals associatifs dans l'animation des territoires, particulièrement dans les milieux à faible densité : les partenariats et la coopération

163 Entretien du 30/05/2024 avec Bernard Baudoux, maire d'Aulnoye-Aymeries et président de l'association Les Nuits Secrètes. Ceci est confirmé lors d'autres entretiens : « *L'étude sur les festivals en milieu rural démontre que ceux-ci jouent un rôle essentiel dans l'aménagement culturels des territoires, et en particulier du territoire décentralisé. La cartographie des festivals que nous avons réalisée en 2023, dénombre 7300 festivals en France dont plus de 40 pour cent en milieu rural. Rachida Dati souhaite un développement de la culture en ruralité, dit qu'il faut décentraliser, on lui dit oui, même s'il reste un travail à faire, les festivals existent en ruralité depuis très longtemps.* » (Représentant de la fédération France Festivals, entretien du 03/04/2024).
« *La plupart sont en milieu rural ou périurbain. Ce qui permet aussi d'avoir une diffusion, même si elle est très sporadique et limitée dans le temps, dans des zones qui n'ont pas de diffusion le reste de l'année.* » (Johann Schulz, directeur de Haute Fidélité, entretien du 15/04/2024).

inter-acteurs, qui permet de partager des pratiques, des expériences et de décloisonner les actions de chacun. En dehors de l'évidente mobilisation bénévole, Les Nuits Secrètes coopèrent avec un large panel d'acteurs, à l'instar de nombreux événements : centres sociaux, France Travail¹⁶⁴, associations sportives¹⁶⁵, structure de lutte contre l'illettrisme¹⁶⁶, associations d'accompagnement d'adultes en situation de handicap¹⁶⁷, spécialistes de la santé auditive, de la prévention des risques en milieu festif¹⁶⁸, etc. Il est également arrivé que le festival noue des partenariats avec d'autres acteurs culturels du territoire, par exemple dans le cadre de résidences-artistes ou de co-productions¹⁶⁹.

Au-delà de la tenue du festival, j'ai mentionné dans le chapitre précédent le rôle joué par Les Nuits Secrètes dans le projet du PCA à Aulnoye-Aymeries. Cet équipement de l'Agglomération Maubeuge Val de Sambre a été co-financé par le fonds territorial Hainaut-Cambrésis, la Région Hauts-de-France, le FEDER, l'agglomération Maubeuge Val de Sambre et l'État. S'il doit sa réalisation au Pacte SAT, ce projet représente plusieurs années de démarche et d'engagement pour le maire d'Aulnoye-Aymeries, Bernard Baudoux. Ici le festival a encore son rôle à jouer, car la

164 France Travail et Les Nuits Secrètes se sont associés dans le cadre du dispositif « l'art d'accéder à l'emploi » : *« Un des dispositifs qui est mis en place, ça a été « l'art d'accéder à l'emploi ». Il y a eu un soutien de la DRAC. Là, on a eu une webconférence avec notre directeur. Il y a eu un soutien de notre directeur régional qui commence à avoir des autres régions. Il essaye de développer sur d'autres régions. On a eu le soutien de notre ministre du Travail, alors qui était M. Dussopt. (...) Je descendais dans le bureau du chef et je lui ai dit « Nous, à Aulnoye, on a Les Nuits Secrètes. On peut le faire aussi ». Voilà. Ça, c'est parti de là, en fait. »* (Nadège Dherbecourt, conseillère France Travail à l'agence d'Aulnoye-Aymeries, entretien du 13/03/2024). L'association a proposé plusieurs ateliers autour des musiques actuelles à un groupe de personnes en recherche d'emploi dans une optique de gain d'expérience et gain de confiance en soi. En 2024, ceci s'est traduit par des ateliers d'initiation au ukulélé avec une restitution finale devant un public. Ceux qui le souhaitent pouvaient ensuite participer au festival en tant que bénévoles. Cette participation a été bénéfique pour les participants : *« Même s'il n'y a pas l'emploi derrière, mais ça les a remobilisés. On prend Léo. Il faut être clair, Léo, il est intervenu sur nos ateliers cette année pour convaincre les gens de s'inscrire. Il leur a dit « mais moi, pendant trois jours, j'ai parlé à des inconnus » parce qu'il faisait des enquêtes. Alors, il fait les deux, trois, les dix premières enquêtes. On est mort de trouille parce qu'on a peur de déranger les gens. On y va, mais bon. On stresse. Puis après, tout le monde est copain et ça va, ça tourne. »* (Nadège Dherbecourt, conseillère France Travail à l'agence d'Aulnoye-Aymeries, entretien du 13/03/2024).

165 Ces associations tiennent des stands sur le site du festival.

166 Quelques apprenants de l'association Mots et Merveilles sont bénévoles au festival et font l'objet d'une vigilance accrue. L'ensemble des membres de l'association ont droit à un tarif préférentiel visant à accroître l'accessibilité de l'événement.

167 Les Papillons Blancs sont présents à certaines éditions du festival La Bonne Aventure. C'était notamment le cas lors de l'édition 2024. Ils participent bénévolement sur des missions aménagées.

168 Les spécialistes de la santé auditive et de la prévention des risques en milieu festif sont présents au sein du festival. Ils tiennent des stands dans l'espace Nuits Douces.

169 Cf. Introduction générale, p.17.

vision de l'évolution d'un tel événement laisse entendre la capacité du territoire à réaliser des prouesses culturelles à grande échelle.

On retrouve dans Les Nuits Secrètes les points soulignés plus haut concernant les festivals associatifs : un aspect volontairement territorial, notamment à travers l'appropriation (voire la participation à la transformation) des espaces municipaux¹⁷⁰, la mobilisation des codes socio-culturels territoriaux¹⁷¹, la mobilisation des publics festivaliers et bénévoles, la coopération inter-structures ou encore la responsabilité socio-environnementale¹⁷². On y constate également un discours global sur leur place et leur action sur les territoires d'Aulnoye-Aymeries, de la Sambre-Avesnois et du Nord.

Le statut associatif joue un rôle sur le développement territorial, la création, l'accessibilité culturelle, les valeurs partagées, le rayonnement du territoire et revêt des implications sociales et citoyennes. Le rapport au territoire des festivals associatifs est différent de celui des festivals commerciaux. Ils participent différemment au développement territorial, d'autant plus dans les milieux faiblement dotés en structures culturelles. Pour grossir le trait, on pourrait distinguer une participation volontaire, qui serait davantage portée par les festivals associatifs, et une participation involontaire, concernant plutôt les festivals commerciaux. Peut-être cette différence est-elle due à une tendance plus poussée de la part des festivals associatifs à défendre un projet de territoire, mais également à y être encouragés en raison de leur dépendance aux subventions. Les collectivités locales sont sensibles à des projets englobant les territoires, étant donné leurs propres objectifs politiques, sociaux, culturels et économiques. Cette participation, volontaire ou non, ne dépend pas que du festival, mais également du receveur, ou co-producteur, que constitue le territoire. Il joue sur ce que l'événement peut produire, comme le montre le cas du PCA à Aulnoye-Aymeries. Cela permet de ne pas limiter le lien au territoire à un apport touristique-marchand de la part du festival, autant dans ses intentions que dans sa construction.

170 Ceci concerne le PCA, mais également la restauration antérieure du toit rouge attenant à cet équipement.

171 Par exemple, l'une des composantes de la culture locale revenant chaque année dans la communication du festival est celle liée à un élément culinaire marquant : le maroilles, avec une mise en avant de la quantité de maroilles consommée durant le festival sur les flyers distribués au moment de l'annonce de l'édition 2023.

172 Les Nuits Secrètes se sont engagées dans plusieurs démarches durant les 4 dernières années afin de réduire leur empreinte carbone (projet Déclic, Festivals en Mouvement) et d'améliorer les conditions de travail de leurs équipes (Pacte EMMA).

Chapitre 5. L'impact des Nuits Secrètes : dépassement de la norme touristique-marchande

« Il n'y aurait pas eu l'implantation de ce pôle sans Les Nuits Secrètes. Ce qui montre bien que l'impact des Nuits Secrètes va au-delà même de drainer des gens pour assister à un festival. Ça veut dire que : comment on pérennise cet impact tout au long de l'année et que l'on essaye de faire un développement autour de cet événement ? Après, je ne suis pas assez un spécialiste, mais je pense que c'est quand même assez intimement lié. Quand vous avez l'an passé la ministre de la Culture qui vient, elle sait où elle vient, elle sait pourquoi elle vient. Quand vous avez le DRAC qui est là dans le festival pour passer même plusieurs jours dans Les Nuits Secrètes, il voit bien... Donc forcément vous avez-là un écosystème parce qu'il y a Les Nuits Secrètes et que les Nuits Secrètes ont attiré ce pôle et que ce pôle va être là, que derrière ça fait vivre tout l'écosystème et vous avez, surtout dans le milieu de la culture, un intérêt à être identifié et être bien connu. »

Luc Foutry, conseiller régional et membre du CA de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 12/03/2024

L'exemple des Nuits Secrètes me permet d'incarner la manière dont une considération alternative des impacts d'un festival permet de retravailler le processus de valorisation de ce type d'événement, en dépassant la norme touristique-marchande. Le secteur des musiques actuelles est conditionné par cette norme économique et par une forte industrialisation. A cela s'ajoute, dans le cas des festivals tout particulièrement, un aspect touristique qui joue un rôle déterminant dans les processus de valorisation à l'œuvre dès lors que l'on s'intéresse à cet événement. La valeur des festivals, par défaut, serait donc dépendante de cette norme touristique-marchande. Les Nuits Secrètes n'échappent pas à la puissance de cette norme dans la justification de ses actions. Mais dès lors que l'on change d'angle de vue, on constate que celle-ci n'est pas devenue le guide de ses actions. Les retombées d'un festival associatif sur son territoire sont multiples et méritent d'être observées sous un prisme différent que le registre de justification marchand.

Ce dernier chapitre a pour objectif d'analyser les impacts du festival Les Nuits Secrètes de manière à mettre en lumière une pluralité de conventions existantes dans les processus de valorisation de ces événements. Les retranscriptions des entretiens semi-directifs seront ici utilisés pour effectuer une analyse textuelle, de façon à repérer les différences implicites à des registres de

valorisation et les types de justification mobilisés. Ce travail a été entamé dans le précédent chapitre en montrant le rôle du statut de la structure organisatrice et du territoire sur lequel l'événement prend place dans le processus de valorisation de celui-ci. En considérant que le rôle et la portée des actions des Nuits Secrètes ne se limitent pas à organiser des concerts et générer des retombées économiques, j'ai abordé la question lors des entretiens menés avec les parties prenantes du festival. Je les ai questionnées sur le rôle qu'ils estiment être celui des Nuits Secrètes et sur la capacité du festival à le remplir. En travaillant la matière des entretiens avec le cadre d'analyse que forment les cités de justification, je me suis questionnée sur la différence entre leur discours déclaré et leur discours suggéré¹⁷³ concernant leur jugement des raisons d'être des Nuits Secrètes, jugement qui s'étend généralement à celui porté sur d'autres festivals du même acabit.

La première section s'intéresse en premier lieu au discours déclaré des parties prenantes, puis questionne la dichotomie généralement admise entre consommateur et producteur, et entretenue par la norme marchande. La deuxième section porte quant à elle sur les discours suggérés, implicites, des différents acteurs. La troisième section s'appuie davantage sur une observation personnelle de ce qui constitue les retombées les plus importantes du festival Les Nuits Secrètes.

I. Les rôles des Nuits Secrètes, l'éloignement de la norme économique ?

L'analyse des discours des parties prenantes des Nuits Secrètes met en exergue la cité civique, présentée par Boltanski et Thévenot (1991). Toujours imbriquée dans un modèle complexe reposant sur un compromis entre cités, la cité civique est très fréquemment présente dans ces combinaisons.

1. La force de la cité civique

Cette première sous-section s'intéresse au discours explicite des acteurs portant sur le rôle des Nuits Secrètes. De nos échanges, six éléments sont régulièrement ressortis : la création et le

¹⁷³ Par « discours déclaré » je désigne les propos clairement et volontairement tenus par les parties prenantes, tandis que par « discours suggéré » je vise des idées sous-entendues, et parfois un discours latent, avec un implicite qui peut être involontaire.

renforcement de liens sociaux (1), l'accessibilité culturelle (2), l'image et le rayonnement du territoire (3), les retombées et le développement du territoire (4), l'ouverture culturelle (5), et les responsabilités sociales et collectives (6).

La création et le renforcement de liens sociaux

« Rassembler les gens, tous au même moment, au même endroit, pour communier sur la même musique. C'est vraiment un rassemblement, un rassemblement populaire. »

Thierry Langlois, directeur de la société de production Uni-T,
entretien du 04/04/2024

« Déjà, le rôle principal, je pense, c'est de rassembler des gens, dans une bonne ambiance, tout ça. Mais également de mettre en valeur la culture qu'on a aussi dans le Nord. Le patrimoine qu'on a dans le Nord. Et j'ai envie de te dire, le rôle, c'est du coup de permettre aux gens de se rassembler sur une même passion, sur un même kiff, et de créer un événement un peu inoubliable, quoi. »

Jade, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 06/07/2024

« Regrouper, rassembler des gens, en soi c'est déjà une dimension politique. Donc vivre un événement artistique, vivre un concert, se sentir partie prenante d'une communauté, même si c'est simplement la communauté des spectateurs, c'est déjà retrouver une échelle collective. Et ça c'est important. Tout ce qui fait qu'on doit toujours cultiver les deux : le rapport à soi et le rapport aux autres. »

Géraud Didier, directeur du Manège, entretien du 07/12/2023

La création et le renforcement des liens sociaux par le biais du festival est un rôle qui ressort par la mobilisation des idées de fédérer, de rassembler, de rencontrer ou encore de partager¹⁷⁴. De fait, l'effet le plus visible du festival est de réunir entre 15000 et 20000 personnes par jour dans un

174 On peut retrouver la question du jeu entre la pratique culturelle et les sociabilités dans les articles suivants : *Ce que les sociabilités font à l'écoute musicale. Le cas des Eurockéennes de Belfort* (Djakouane, 2015) ; *Éléments pour une approche des pratiques culturelles par les réseaux de sociabilité* (Cardon, Granjon, 2003) ; *La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang* (Lizé 2009) ; *Une sociologie des attachements* (Hennion 2004) ; *Pourquoi les festivals doivent être évalués à l'aune de leur utilité sociale* (Duclos, Cherbonnel, 2019) ; *L'utilité sociale des festivals* (Gece, le Pôle, 2020).

cadre festif propice à l'échange et au partage¹⁷⁵. « Rassembler » est l'un des rôles les plus attribués aux Nuits Secrètes, tous types d'acteurs confondus¹⁷⁶.

L'accessibilité culturelle

L'accessibilité à la culture est multiple dans les discours. Le festival doit permettre un accès à la culture dans un lieu où elle n'est pas facilement accessible, il doit permettre un accès financier à cette culture en mesurant le prix des entrées, et il doit permettre un accès physique à l'événement, avec la mise en place de dispositifs adéquats¹⁷⁷.

Le festival reste une manière d'étoffer l'offre culturelle dans la Sambre-Avesnois, dans le Nord, et dans les Hauts-de-France. Ceci offre une possibilité pour des spectateurs de se rendre à un événement offrant un certain rapport quantité-prix, voire qualité-prix, tout en permettant à la Sambre-Avesnois comme à la Région de recevoir un discours positif sur leurs propositions culturelles :

« Les raisons pour lesquelles j'y suis allée, c'est que c'était pas loin de chez moi, que c'était pas cher, que c'était facile d'accès avec le train (...) et ça permettait de voir plein d'artistes en peu de temps et relativement peu cher du coup. Je continue à penser, même en tant que spectatrice, que le festival c'est l'endroit où tu vas avoir plein d'artistes concentrés en un moment réduit, tu as pas besoin de te déplacer tous les week-ends dans un nouveau Zénith ou une nouvelle salle. Du coup, il y a ce côté un peu rapport qualité-prix. (...) Je pense que

175 Au cours d'échanges informels comme au cours des échanges formalisés par les entretiens, j'ai pu comprendre que Les Nuits Secrètes avaient été le théâtre de sorties familiales, amicales ou amoureuses, de la création de relations amicales ou amoureuses, de retrouvailles organisées ou imprévues, et de relations durables ou éphémères. On entend régulièrement parler des « copains des Nuits Secrètes » que l'on retrouve une fois dans l'année à cette occasion, mais on voit également se créer ou se renforcer des liens quotidiens. Si le rôle de socialisation du festival est facilement mentionné pour cibler le week-end du festival et les relations qui peuvent s'en suivre, il est rarement mentionné le rôle qu'il peut avoir en amont. En effet, le festival peut également animer des discussions en amont de sa tenue.

176 D'autres morceaux d'entretiens en attestent : « *Déjà ça rassemble beaucoup de gens, ça permet aux gens de se regrouper. Je sais que les festivaliers c'est pareil. Tous les ans ils revoient des gens pour le festival, dans le cadre du festival. Tu rencontres de nouvelles personnes aussi.* » (Raphaël, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 21/10/2022).

« *C'est aussi proposer un week-end de teuf où les gens se rassemblent, on prend les concerts comme prétexte pour se retrouver.* » (Clément Louvet, coordinateur général et chargé de billetterie et d'accueil des publics de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 20/11/2023).

177 Chemins praticables pour les fauteuils roulants, plateformes pour les personnes en situation de handicap (PSH), possibilité d'accompagnement pour les PSH,

ça participe, en tout cas pour la région, de dire qu'on a une terre chaleureuse, accueillante et que chez nous, ça bouge culturellement, il y en a pour tous les goûts. »

Gayanti Ramdul, administratrice et assistante de direction de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 06/12/2023

« Maintenant c'est tout l'intérêt des Nuits Secrètes. Continuer d'avoir un minimum de line up quand même de qualité sans avoir besoin de craquer son PEL pour faire un festival de musique. »

Romain, festivalier des Nuits Secrètes, entretien du 31/10/2022

« Il n'y a pas le choix, il fallait instaurer un prix et je trouve pour le coup, que Les Nuits Secrètes ont encore un coût qualité prix très très raisonnable, franchement, vu la programmation. »

Ludovic Van Oost, directeur du pôle formation et vie étudiante de l'Université polytechnique
Hauts-de-France (UPHF), entretien du 23/01/2025

La confrontation à l'art, dans le cadre de ce festival, engage l'action dans un territoire qui connaît d'importantes difficultés économiques et sociales, comme cela a pu être expliqué dans les chapitres précédents. La présence des Nuits Secrètes remplit de fait une mission de décentralisation culturelle, autant avec la proposition de découvertes artistiques, qu'avec celle d'artistes de renom, attendus par le public du festival¹⁷⁸.

« Amener la culture dans des territoires éloignés. Offrir Angèle, offrir ce genre de star à des personnes qui peut-être, ne vont jamais en centre-ville, parce qu'ils ne peuvent pas. Parce qu'ils ne s'y sentent pas légitimes, aussi. Ensuite, nous, c'est tout ce qu'on essaie de transmettre au sein du festival. Les gens sont sympas, entre eux. Et le vivre ensemble, c'est hyper important. Et tu peux faire des rencontres, et ça marche très bien. Moi, je le vois très simplement, je le vois vraiment de cette manière-là. C'est fédérateur. »

Ambre-Charlotte Grattepanche, responsable de communication de l'association
Les Nuits Secrètes, entretien du 26/10/2023

178 Un représentant de la fédération France Festivals s'est également exprimé à ce sujet : *« Notre souhait est également de travailler à l'échelle nationale pour promouvoir et faire reconnaître le rôle des festivals dans les politiques culturelles de l'État et des collectivités territoriales. Cela passe également par un travail de lobbying auprès des collectivités territoriales et du ministère de la Culture, afin de démontrer combien les festivals jouent un rôle prédominant dans le paysage culturel et en particulier dans la décentralisation culturelle. »* (entretien anonyme du 03/04/2024).

« Ce qu'on fait aussi sur ce territoire, c'est de la découverte culturelle. Les Nuits Secrètes font aussi ça. On fait venir des gens que personne ne connaît. »

Bernard Baudoux, maire d'Aulnoye-Aymeries et président de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 30/05/2024

« Le rôle, c'est vraiment de désenclaver. (...) Apporter quelque chose de différent, c'est ça pour moi le rôle du festival, c'est quelque chose de différent. Les changer de leur quotidien. Qu'ils se tapent pas 200 km, qu'ils se disent pas qu'il se passe que des trucs à Paris, ou à Lille par exemple. « C'est pas pour moi » : bah, si c'est pour toi, c'est là, vas-y maintenant. Après le rôle premier, c'est de désenclaver. Montrer que ce qu'on propose, ça reste pointu, c'est de la découverte et c'est pour tout le monde. »

François Vasseur, ancien directeur de production et coordinateur général de l'association
Les Nuits Secrètes, entretien du 14/02/2024

« Après, si je suis un peu plus politique, je vous dirais que c'est d'amener la culture là où elle n'a pas ruisselé naturellement, pour reprendre une expression politicienne. Le rôle de ce festival, c'est de permettre aux gamins d'ici de se rendre compte que c'est pas parce qu'on habite à Aulnoye-Aymeries, à Hautmont, à Maubeuge ou à Jeumont qu'on ne peut pas avoir accès à des organisations d'envergure qui font venir des têtes d'affiche reconnues. »

Benjamin Saint-Huile, ancien député de la 3^e circonscription du Nord, entretien du 07/06/2024

Amener les propositions culturelles directement dans les territoires qui peuvent en être éloignés reste une manière d'inclure les potentiels publics qui pourraient s'exclure d'eux-mêmes de ces propositions, autant pour des questions de mobilité, que pour des questions de légitimité.

L'image et le rayonnement du territoire

« Je pense que le vrai intérêt d'un festoche comme le nôtre, c'est là où il est. C'est d'être présent dans le territoire, d'être une proposition un peu à part, avec une espèce d'envergure en plus qui permet de faire rayonner un peu ce coin-là. De pouvoir le situer sur une carte, tu vois. Et que peut-être des gens qui, comme moi, sont venus et ont fait Dany Boon au début, en remontant la carte, maintenant, ils le pointent plus facilement, tu vois. Et donc, je pense que c'est un des rôles principaux des événements comme ça. C'est une fenêtre ouverte sur la musique, la culture, à un endroit précis, sur ce territoire-là. Après, c'est un vrai poids touristique, je pense, indirectement. C'est un vrai poids économique. C'est un vrai poids social. »

Martial Hufford, administrateur de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 13/03/2024

« Alors c'est lié à l'image, l'image d'Aulnoye, l'image de l'Avesnois, l'image du territoire. Elle est, en tout cas, quand l'événement arrive, elle est positive parce que c'est une image dynamique. C'est une image des artistes qui viennent là. C'est une image d'organisation qui marche bien, qui est bien ficelée. Ouais, ça aussi c'est vachement important. C'est qu'on va pas sur un événement avec une organisation bancale où on se dit « bon il va y avoir 3 blessés, 2 morts et machin. Et puis les artistes savent pas chanter ». Là on sait que ça va être du top niveau sur beaucoup de choses donc c'est du professionnalisme, c'est du dynamisme et du positif. Donc voilà bien entendu que ça contribue à l'image positive du territoire. »

Jonathan Ransart, directeur de l'Office du tourisme de l'Avesnois, entretien du 09/02/2024

On constate, dans le discours des acteurs, des éléments renvoyant à la norme touristico-marchande abordée plus tôt. Le festival est perçu comme ayant une responsabilité en termes d'image et d'attractivité du territoire. Il est un forger d'identité pour la Sambre-Avesnois et participe de fait à son rayonnement. L'organisation des Nuits Secrètes profite à des publics qui peuvent s'approprier un festival de proximité, qui leur permet une forme de facilité. Mais il attire également des publics plus éloignés, notamment le public lillois. Ceci laisse la possibilité à Aulnoye-Aymeries et plus largement à la Sambre-Avesnois, de se démarquer¹⁷⁹.

Les retombées et le développement du territoire

L'attractivité du territoire, renforcée par l'existence de cet actif culturel, doit avoir des retombées économiques profitables au territoire. S'il ne s'agit pas d'un rôle initial, celui-ci s'est imposé au fur et à mesure de l'accroissement du festival.

« T'as un impact économique puisque t'as une consommation. Sur le territoire, même là, on va essayer de resserrer un peu, mais t'as une consommation dans les hôtels, t'as une occupation d'hôtel, t'as une consommation dans les restaurants, t'as une vie économique. Ces trois jours font fonctionner le commerce. Aussi, tous ces jeunes qui vont chercher à

¹⁷⁹ Benoît Courtin, Vice-Président en charge de la culture de la CAMVS en témoigne également : « Parce que le festival, ce n'est pas que des concerts. C'est toute une volonté, une politique culturelle avec des valeurs, etc. Et ça, c'est important. Et c'est aussi d'attirer, de donner une image du territoire à l'extérieur. Il y a un double aspect. Un aspect local et plus largement. Le territoire de la Sambre Avesnois, ce n'est pas qu'un territoire vert, et de détente. Il y a aussi une vraie vie sur ce territoire. Et le festival en est la preuve. (...) L'image du territoire, la première des choses. Je pense que ça apporte une image hyper positive du territoire. Montrer qu'il y a des associations sur ce territoire qui peuvent porter des actions de ce type-là, de ce niveau-là, de cette dimension-là. C'est hyper important pour le territoire, notamment pour attirer des entreprises. » (Benoît Courtin, Vice-Président culture de la CAMVS, entretien du 06/04/2024).

boire machin au magasin du centre-ville. Les retombées sont, par rapport à tout ce que j'ai dit tout à l'heure, et ils sont, je te l'ai dit aussi, économiques. Oui, il y a une économie de proximité qui fonctionne, de proximité. Et puis après, t'as les hôtels sur Maubeuge, aux alentours, qui sont pleins au moment du festival. Donc oui, t'as une reconnaissance et les retombées éco »

Dany Farhi, trésorier et partenaire prospection des sponsors de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 07/02/2024

« Sur les retombées économiques, je suis pas sûre qu'on ait vraiment de quoi dire que ça a dynamisé à proprement parler le territoire et tout. En-tout-cas, c'est sûr que ça y participe et que s'il y avait pas les Nuits Secrètes, il y aurait quand même plein de choses qui se seraient pas déroulées de la même façon. »

Gayanti Ramdul, administratrice et assistante de direction de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 06/12/2023

Toutefois, la capacité du festival à générer des retombées économiques est très discutée. Mais que les discours s'accordent ou non sur la création d'un impact économique favorable au développement territorial, l'argument reste présent dans les discours¹⁸⁰.

L'ouverture culturelle

Si le festival propose une programmation en partie attendue par son public, il est également le terrain d'une certaine ouverture culturelle à travers la promotion et la découverte d'artistes, de styles ou d'esthétiques. Faire passer des messages, faire découvrir des artistes, des styles, des performances et des lieux entretient un rôle presque pédagogique des Nuits Secrètes¹⁸¹.

180 Il y a une facilité des acteurs interrogés, que je suppose assez commune aux personnes qui n'ont pas été interrogées, à lier le terme « d'impact » ou de « retombées » à l'économie, même lorsque ce lien n'est pas mentionné. C'est pourquoi, en réponse à la question traitant des retombées du festival, on peut rencontrer des discours mentionnant quasi systématiquement leur dimension économique.

181 Un responsable au sein d'une société d'auteurs en témoigne également : « Essayer aussi, par le biais des gens un peu plus connus, de leur faire découvrir des gens un peu moins connus. C'est de développer la curiosité de gens qui ont finalement que, peut-être, la télévision, et puis pas grand-chose comme propositions. De sortir de chez eux, et d'aller voir des gens, d'aller voir du monde, de communiquer, de se faire plaisir avec des artistes qu'on aime bien, et en même temps d'en découvrir d'autres. Donc développer la curiosité, je dirais. Si on veut résumer. » (entretien anonyme du 14/05/2024)

« C'est un vecteur pour découvrir des trucs. Ça a le rôle, en plus de permettre aux gens de passer un bon moment, d'instruire culturellement sur plein de styles musicaux, de supports et formats différents. »

Benjamin, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 05/06/2024

« Déjà, à Aulnoye, à 100km de Lille, c'est très difficile d'embarquer les gens dans quelque chose d'inconnu. Quand j'ai programmé les premiers parcours, il y avait vraiment l'idée d'embarquer les gens comme dans un train fantôme. On prenait le bus et on ne disait pas ce qu'on proposait. On s'est tout de suite aperçu que les gens faisaient preuve de confiance et jouaient le jeu. C'est Vanessa Wagner, pianiste, que tu connais, qui en parlait... Enfin la claque que prennent les artistes dans les parcours, c'est l'ouverture culturelle. »

Olivier Connan, directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/04/2024

« En général, le public va voir plusieurs spectacles sur un temps court, donc il est dans un état d'esprit beaucoup plus emprunt à la découverte, à la prise de risque artistique. Dans la même soirée il va pouvoir voir un artiste hyper connu, et des artistes qui débudent leur carrière, ce qui fait que le public des festivals se déplace aussi pour venir découvrir des artistes, dans une ambiance très souvent bon enfant ou le dialogue avec les autres est facile. »

Représentant de la fédération France Festivals, entretien anonyme du 03/04/2024

Ce rôle concerne autant le public du festival que ses bénévoles, ses équipes, ou tout autre partie prenante, qui, l'espace de quelques heures, peut devenir une part du public de l'événement. Ce rôle pédagogique se cache derrière un format festif, qui fait office de prétexte à la découverte.

« Grâce aux Nuits secrètes, j'ai vu des artistes que je ne serais pas forcément allée voir en concert et qui, quand tu les vois en live, ne rendent pas du tout la même chose. Tu as aussi la coopération avec le public, tu as l'ambiance live et le fait de pouvoir faire découvrir ça à plus de personnes c'est vachement cool. Il y a plein de gens de mon entourage qui n'iraient jamais voir des concerts autres mais qui tous les ans viennent aux Nuits secrètes ».

Chloé, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 29/10/2024

« Il faut une bonne programmation. Il faut, comme on disait tout à l'heure, faire sortir les gens. Parce que ce sera des trucs un peu plus pointus. Enfin, un peu... Un peu différent, un peu découverte et tout. Ça va être dur de faire sortir les gens de chez eux sur ce sujet-là. On en avait parlé. Et c'est là-dessus, je pense, qu'il y a un enjeu pour les organisateurs et les programmeurs. »

Responsable société d'auteurs, entretien anonyme du 14/05/2024

Cette ouverture culturelle a vocation à être aussi utile aux publics qu'aux artistes, en offrant à ces derniers un « spot promotionnel »¹⁸². En effet, ces derniers se confrontent à un public qui les découvre en partie, avec une jauge qui peut être bien plus importante que celles auxquelles ils sont habitués. Ceci est particulièrement encouragé par les acteurs publics financeurs pour mettre en avant des artistes régionaux.

Les responsabilités sociales et collectives

Renforcé par le caractère associatif des Nuits Secrètes, les responsabilités sociales, individuelles et collectives, de l'événement apparaissent dans les rôles qui lui sont attribués. La nécessité d'inclure ces dimensions dans son action se traduit par des « messages » à faire passer, par des « engagements » à prendre ou directement par des « responsabilités » attribuées au festival.

« Je pense qu'à la sortie du festival, la plupart des festivaliers ont toujours découvert des artistes. Après, par le biais des parcours secrets, ce qui est quand même assez intéressant, c'est qu'on va faire découvrir des jolis lieux de l'Avesnois. (...) Ce qu'on fait aujourd'hui, le côté prévention, le côté très développement durable, on y est attaché. Je pense qu'il n'y a pas que le message musique qui passe. »

Simon, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 10/07/2023

« C'est vrai que le fait de donner du temps à une cause c'est une valeur qu'il faut transmettre parce que ça se perd. On est dans une société très individuelle et capitaliste. Et le fait d'être altruiste et de donner de son temps... Je me suis fait la réflexion il y a 2 ou 3 jours où je réfléchissais à notre dispositif Nuits Douces qu'on a mis en place sur le festival, que dans cet espace on ne faisait pas suffisamment la promotion du bénévolat. Je trouve ça important de faire passer aux jeunes le message que c'est important de donner de son temps, de ne rien attendre en échange. C'est une démarche assez unique. J'ai toujours peur que ça se perde un peu. Et je me disais que ça aurait été bien de proposer à une maison des assos d'avoir un stand pour parler du bénévolat parce que c'est un modèle économique alternatif. Mais bref, je pense que c'est des initiatives qui sont importantes à promouvoir. C'est des engagements, c'est des gens qui ont des convictions et du coup je m'étais dit que ce serait une bonne idée d'avoir un stand qui valorise ce genre d'engagement. »

Maeva Justice, ancienne chargée RSO de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 02/11/2023

182 Thierry Langlois, directeur de la société de production Uni-T, entretien du 04/04/2024.

Bien que régulièrement mis en avant dans la communication de l'événement, le caractère associatif du festival n'est pas forcément perçu par le public. Toutefois, les festivaliers remarquent les actions menées dans ce sens lors de l'événement. Ils fréquentent l'espace Nuits Douces et les stands qui y sont proposés¹⁸³, ils sont exposés aux différents messages de prévention répartis sur le site du festival, et sont sensibles à l'importance donnée au caractère local de l'événement¹⁸⁴.

Figure 17 : Les Nuits Douces



Crédit : Sarah Bastin, 2025

Le public parle des stands tenus par des associations locales, de la proposition de produits locaux pour boire et manger dans l'enceinte du festival, des actions mises en place pour offrir des substituts à la voiture, ou encore de la nécessité du contrôle des prix de l'événement à un seuil accessible.

« De par la taille, maintenant, et la notoriété que vous avez, je pense que de fait, il y a une responsabilité ou un rôle qui est autre que purement écouter, faire écouter de la musique. J'ai l'impression que les festivals sont assez ouverts là-dessus. Ils essayent de faire attention, de faire avancer les choses. Donc tu vois tout ce qui est proposer des bus depuis

183 En 2025, l'espace Nuits Douces était composé de stands mettant en avant des thématiques environnementales (tenus par World Clean Up Day et Interfel), de santé (tenu par l'association amicale des étudiants en pharmacie de Lille), de précarité (tenu par Cop1), ainsi que des stands spécialisés en réduction des risques en milieu festif et prévention des violences sexistes et sexuelles (dans lesquels on trouve le planning familial du Nord, la CPAM Hainaut, Nightline, SOS homophobie APSSAFE et Tarmac).

184 Astrid, festivalière des Nuits Secrètes l'a d'ailleurs mentionné au cours de notre entretien (05/06/2024) : « J'ai l'impression que c'est assez bienveillant. En plus, les Nuits mettent toujours pas mal d'affiches, des safe spaces où on peut aller discuter. Ça, ça participe aussi au fait que je me sente bien je pense, en tant que meuf ».

Valenciennes, proposer des trains depuis Valenciennes pour venir à ce festival au lieu de venir en voiture... Tu vois tous ces trucs-là, à mon avis c'est vraiment une responsabilité. Ça devient un autre rôle. Ça devient une responsabilité d'un organisateur de ce type d'événement. Après le fait d'avoir trouvé des associations locales qui prennent leur part du gâteau dans l'événement et qui peuvent proposer des bières et passer une soirée pour faire les sandwiches etc, ça c'est vraiment trop cool. C'est vraiment trop bien ce rôle-là. Ça fédère un peu les différents mondes, les différentes assos du coin grâce à cet événement. Je te dis, ça peut faire partie du rôle de vraiment faire attention à ce prix du billet là. Il y a un phénomène classique qui voudrait que toute entreprise, toute organisation essaye de croître. Mais faudrait pas tomber dans la caricature. »

Romain, festivalier des Nuits Secrètes, entretien du 31/10/2022

Le milieu festif et la musique, en tant que raison d'être principale de l'événement a également vocation à être une sorte de tremplin. De ce fait, le rôle de l'association et de l'existence des Nuits Secrètes ne s'arrête pas à une action ponctuelle en juillet, il se diffuse également tout au long de l'année. Ce rôle est d'ailleurs assigné, en quelque sorte, par les acteurs politiques institutionnels signataires du pacte SAT ayant permis la présence du PCA à Aulnoye, dans lequel l'association est de plus en plus impliquée. Et ce rôle de diffusion de culture tout au long de l'année implique un travail collectif de la part des acteurs.

« C'est de rassembler des publics autour de la musique. Et ça, c'est pour le festival, mais aussi à l'année, c'est de soutenir les structures culturelles du coin. Ce qu'on va être amenés à développer, si on travaille avec le Pôle. »

Max Depret, chargé de production de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 21/03/2024

« J'ai coutume de rappeler que Les Nuits Secrètes, ce n'est pas que le festival Les Nuits Secrètes. C'est une association, c'est une association culturelle qui mène des actions aussi tout au long de l'année. Alors, oui, le festival, ça prend beaucoup de temps pour l'association, mais elle fait aussi d'autres choses. Et je pense que les autres associations n'ont pas toujours cette vue-là, peut-être. Et d'ailleurs, c'est ce que je dis régulièrement aux Nuits quand je les rencontre, effectivement, il faut peut-être amplifier les actions culturelles qui se déroulent tout au long de l'année, pour peut-être plus de visibilité. »

Benoît Courtin, vice-président culture de la CAMVS, entretien du 16/04/2024

En regardant de plus près ces rôles et la répartition des idées au sein des acteurs interrogés, je m'aperçois que certaines différences se dessinent selon le type d'acteur auquel je m'adresse. Les

bénévoles vont appuyer fortement sur la création et le renforcement des liens, et la découverte. Il y a une forme de compromis entre une justification civique et une justification inspirée du rôle des Nuits Secrètes. Les festivaliers avancent également avec des arguments d'ordre civique en pointant davantage l'aspect social par la rencontre. Ils évoquent également leur attachement à ce que le festival garde une certaine accessibilité financière. Les salariés de l'association pointent moins la rencontre que le partage et l'accessibilité souhaitée la plus grande possible à la culture à travers le festival. Étant conscients du rôle que Les Nuits Secrètes jouent sur l'image et le rayonnement de la Sambre-Avesnois, leur justification se partage entre la cité civique et la cité de l'opinion. Les acteurs politiques partagent des justifications similaires. Ils sont attachés à ce que le festival participe à une accessibilité de chacun à la culture, notamment avec l'inclusion des populations jeunes qui ont tendance à quitter le territoire¹⁸⁵. Ils souhaitent, avec cet événement, jouer sur l'attractivité de la Sambre-Avesnois et sur son développement, d'une manière efficace. Aux arguments civiques et de l'opinion, s'ajoute un recours à la cité industrielle. Enfin, les acteurs économiques locaux mettent de leur côté un accent très marqué sur l'image, le rayonnement, l'attractivité du territoire et le développement qui en découle. On est donc partagé entre une justification par l'opinion et une justification industrielle.

La puissance de la justification à travers la logique de la cité civique est notable. C'est la forme principale de l'ensemble des acteurs dès lors que l'on aborde le sujet du rôle des Nuits Secrètes, ce qui est parlant compte tenu de la prééminence de la cité marchande dans la

185 Des morceaux d'entretiens attestent de l'attention particulière portée sur la jeunesse du territoire : « *Mais les gens ont compris qu'il fallait quelque chose pour les jeunes. Ils se rendaient compte que ce territoire souffrait beaucoup et qu'il fallait vraiment s'intéresser à l'avenir de la jeunesse. D'autant que les chiffres ont été assez angoissants. Parce que 10 000 jeunes ont quitté le territoire. Ils sont partis s'installer vers d'autres horizons parce qu'ils croyaient qu'ici c'était fini, c'était mort* ». (Bernard Baudoux, maire d'Aulnoye-Aymeries et président de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 30/05/2024).

« *C'est l'opportunité pour des jeunes qui n'ont pas forcément de mobilité, les moyens de mobilité, d'avoir un moment dans l'année où ils savent qu'ils ont un gros truc qui se passe chez eux, avec des belles têtes d'affiche*. » (Commissaire de Maubeuge, entretien du 27/05/2024).

« *Et à un moment donné quand le festival est passé sur le côté payant, là on a basculé sur la façon de travailler pour dire : bah voilà, comment on fait en sorte que les gamins du territoire, les jeunes du territoire puisse bénéficier de l'entrée sans forcément voir Les Nuits Secrètes dans la rue en entendant simplement*. » (Patrick Dehen, Directeur du centre social la Florentine au moment de l'entretien, entretien du 30/03/2023).

« *Ça fait de nous une des communautés de commune, enfin même l'un des territoires, en termes de territoire légal cette fois-ci donc l'ensemble des villes. C'est tout une zone, l'une des zones les plus vieillissantes, et mine de rien, où les jeunes se barrent de plus en plus* ». (Raphaël, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 21/10/2022).

détermination de la valeur. La cité civique et la cité marchande sont d'ailleurs régulièrement en conflit.

« Dans le guide mettant en situation la cité civique, le monde marchand n'est reconnu que pour être critiqué ».

Boltanski et Thévenot, 1991, p. 318.

Ceci est également lié au statut associatif des Nuits Secrètes, et au fait que si l'association relève du droit privé, elle est soutenue par des subventions publiques, ce qui lui donne d'une certaine manière une implication de service public. Et cela ramène aux difficiles compromis entre privé et public, l'intérêt général et le marché, bien que le rapport soit moins dual que cela. L'individualisme marchand est généralement critiqué par la cité civique.

2. La convergence des registres de défense des consommateurs et producteurs

Dans le sillon de la cité civique, reposant sur l'existence d'un collectif et l'éloignement des intérêts individuels, la dichotomie entre les producteurs et consommateurs mérite d'être questionnée. En effet, si cette séparation stricte est porteuse de sens dans le cadre d'une justification reposant sur les arguments de la cité marchande, elle est tout à fait imparfaite dès lors que l'on entre dans le cadre de la cité civique qui fait du collectif l'acteur principal.

Il existe des différences entre les acteurs qui produisent¹⁸⁶, dans un sens strict, le festival et les acteurs qui le consomment. Les acteurs qui produisent le festival vont volontairement participer à son action tandis que les acteurs qui le consomment vont quant à eux être des participants involontaires de cette action. En ayant une démarche de consommation, ils vont finalement avoir une démarche de production, et ceci est particulièrement renforcé par le fait que l'on se trouve dans le périmètre du spectacle vivant, qui est marqué par l'existence d'une forte co-production entre producteur et consommateur.

¹⁸⁶ En tant que festival, Les Nuits Secrètes a une construction d'équipe très mouvante et diversifiée en termes de statut. On y rencontre des statuts classiques de CDI, CDD et stage, mais également des statuts plus à propos tels que des intermittents et auto-entrepreneurs qui ponctuent l'année du festival. L'équipe permanente est composée, au moment de l'écriture de ce chapitre, de 8 personnes. Certaines personnes, salariées (ou équivalent) au moment des entretiens, ne font plus partie de l'équipe des Nuits Secrètes à ce jour (Maeva Justice et François Vasseur). A ces salariés permanents s'ajoutent plusieurs intermittents et auto-entrepreneurs présents de manière sporadique tout au long de l'année, et de manière renforcée à l'approche des événements.

Y a-t-il quelque chose qui est dû au statut de producteur ou de consommateur, plutôt qu'au caractère volontaire de la participation à la vie d'un territoire et d'un événement qui lui est phare ? Cette séparation éloigne les parties prenantes de l'événement qui ne rentrent ni vraiment dans la catégorie des producteurs ni dans celle des consommateurs, bien que dans les faits, chaque personne se trouvant sur le site du festival prend en quelque sorte place dans un statut de consommateur vis-à-vis des prestations proposées.

L'importance de la cité civique dans le discours requestionne également les différences de discours entre les producteurs et consommateurs de l'événement. Et au-delà de ces différences de discours, qu'est-ce que cela dit de la dichotomie entre les producteurs et les consommateurs ?

Les principaux consommateurs des Nuits Secrètes, ce sont les festivaliers, que l'on peut également regrouper sous le terme « public ». C'est ici qu'une précision s'impose : du fait de la faculté des acteurs à se situer à différentes places au sein du festival, l'utilisation du pluriel pour désigner les publics semble plus approprié. Il y a une évidente possibilité de changement de rôle d'une année sur l'autre. Par exemple, les salariés de l'association ont précédemment pu être des festivaliers des Nuits Secrètes. Il en va de même pour les autres parties prenantes de l'événement. Mais il y a surtout une possibilité pour un acteur d'occuper de multiples places lors d'une année N. Un bénévole accomplit son rôle de bénévole durant les quelques heures de missions qui lui sont confiées et peut, lors du temps restant, rejoindre des proches venus en qualité de festivaliers ou aller voir des concerts. Il aura de ce fait une action similaire à celle des festivaliers durant ce laps de temps. Si ce qui définit le rôle de l'acteur, c'est son action, alors chacun d'entre eux porte plusieurs casquettes. L'une de ces casquettes constitue la casquette principale en ce qu'elle définit la raison de venir à l'événement. Mais ceci n'efface pas pour autant les autres.

Par conséquent il est plus juste de parler de « publics », au pluriel, de façon à marquer la pluralité de cette catégorie. Parmi ces publics, le principal sera celui constitué par les festivaliers, au sens des personnes n'ayant aucune autre raison d'être présent au sein du festival que de profiter passivement de l'organisation de l'événement, et d'être en position de récepteur.

Ce public participe involontairement à la tenue du festival en lui-même et à son action sur le territoire qui le porte, alors qu'il en est un acteur principal. Il soutient plus ou moins consciemment l'événement, à la fois à travers le financement, l'identité mais également en se plaçant dans un rôle de porte-parole. Quel est leur perception du rôle des Nuits Secrètes, en dehors de celle d'organiser des journées de concerts ?

Le spectacle vivant étant le résultat d'une co-production, le rapport entre les deux types d'acteurs est complexifié. Si l'on changeait les festivaliers en gardant les mêmes forces organisatrices, le festival ne se déroulerait pas de manière identique. La séparation entre les deux groupes d'acteurs existe, mais n'est pas une dichotomie comme cela peut l'être dans le cas classique de l'économie standard. Les réalités des deux catégories se recoupent. Les acteurs peuvent être glissants entre les deux catégories.

Et au sein même d'une catégorie, on peut rencontrer plusieurs sous-catégories avec leurs spécificités, ce qui remet en question l'existence même de cette catégorie en tant que telle. Les bénévoles et les salariés font partie des forces qui produisent l'événement, mais ils n'ont pas les mêmes logiques justificatives, du fait des différentes raisons de leurs engagements et à un niveau d'information qui peut être différent. Les bénévoles rejoignent les équipes salariées quelques semaines à quelques jours avant l'événement.

De nombreux bénévoles viennent au festival dans un but de consommation de ce qui est proposé. Toutefois, au lieu de payer l'entrée et de se mettre dans un rapport de consommateur à producteur, ils participent à l'organisation en travaillant bénévolement quelques heures par jour.

« On est un groupe de potes avec pas énormément de moyens et vu que le fait d'être bénévole ça permet de pas payer le pass du festival, ça permet de s'organiser autour d'un vrai événement où t'as rien à prévoir parce que tout est organisé dans le festival, tu passes un bon moment. »

Benjamin, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 05/06/2024

Ils sont donc producteurs pour consommer. Cette structuration est encouragée par l'appartenance du festival à l'ESS, qui favorise un modèle horizontal qui fait se confondre les deux. Ceci transforme ici l'échange marchand en une finalité d'ordre social et culturel. Les bénéficiaires de la production culturelle sont rendus acteurs et le festival entre dans une logique collective et solidaire.

Encadré 8 : Les différents formats du bénévolat aux Nuits Secrètes

Au sein des Nuits Secrètes, je distingue trois formats de bénévolat : le bénévolat institutionnel, le bénévolat régulier, et le bénévolat de festival. Ces catégories ne sont pas excluant. Un bénévole institutionnel peut également être un bénévole de festival, un bénévole de festival peut également être un bénévole régulier, et ainsi de suite.

- Les bénévoles institutionnels représentent les personnes constituant le bureau de l'association et le conseil d'administration. Il s'agit d'acteurs décisionnaires pour le festival. En quelque sorte, la constitution de ce groupe relève d'une stratégie pour l'association. Le profil de ces bénévoles est beaucoup plus masculin et plus âgé que l'ensemble des bénévoles du festival. Les CSP+ sont également plus représentées, et les membres sont dispersés au sein du département du Nord.
- Les bénévoles réguliers sont présents tout au long de l'année, dès lors qu'il est nécessaire de donner un coup de main pour des missions ponctuelles ou pour des temps forts distincts des festivals. Il s'agit de bénévoles locaux, également très impliqués pendant les festivals, en amont et en aval. On y retrouve également une proportion plus masculine et plus âgée que la moyenne des bénévoles du festival.
- Les bénévoles de festival, comme leur nom l'indique, sont présents pendant le festival. Ils ne viennent pas durant le courant de l'année, mais peuvent être engagés de longue date. Ils représentent l'immense majorité des bénévoles des Nuits Secrètes. Ils arrivent entre trois semaines et trois jours avant l'événement, et repartent jusqu'à une semaine après sa clôture. On y trouve une légère majorité de femmes, plus de la moitié ont moins de 25 ans. Entre 30 % et 40 % habitent Lille ou ses alentours, et entre 20 % et 30 % vivent dans l'Avesnois. La proportion de classes populaires au sein des bénévoles des Nuits Secrètes est supérieure à la moyenne nationale des festivals (entre 30 % et 40 % contre 21 %) (Djakouane, Négrier, 2021).

Source : construit par l'auteure, à partir des données de l'enquête de terrain.

Si l'activation du consommateur est particulièrement claire dans le cas du bénévolat, elle est également de mise lorsque l'on aborde la question du public. L'activation du public est partiellement due au caractère festif de la manifestation, qui rend chaque personne actrice de la fête.

Ce discours inspiré, mettant en avant la création, l'enthousiasme, l'émotion et l'expérience rappelle que la fête est devenue un actif culturel. Si le festival met en place le cadre de la fête, il entend laisser au public une place d'expression et de façonnage de l'événement. Une telle considération de la place du public est un moyen pour le festival de ne pas stagner dans une unique logique marchande transformant ses festivaliers en « clients ».

La sortie d'un rapport purement marchand entre producteurs et consommateurs permet également l'adoption pour les consommateurs d'un registre de réflexion partagé avec les producteurs. Ceci prend sens lorsque le festival politise son action. En écartant ce rapport vendeur-client, l'association est plus à même de partager un autre langage avec son public, et a donc la capacité de défendre une vision de ses actions.

« Au-delà d'organiser des concerts, c'est de défendre ce qu'il y a sur scène. Ce que je disais tout à l'heure, la musique actuelle, c'est mouvant, ça ne s'arrête jamais. Je prends un réel plaisir à découvrir les artistes au fur et à mesure que les nuits secrètes sont programmées. Donc clairement, c'est la défense de ça. Puis c'est ça la culture. Pourquoi la culture est importante ? J'ai envie de dire : parce que c'est bien que les êtres humains soient chamboulés, soient confrontés à de l'art en permanence. Du coup, on contribue à cet individu qui se confronte à l'art. »

Clément Louvet, coordinateur général et chargé de billetterie et d'accueil des publics de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 20/11/2023

« Je pense qu'il y a quand même un truc avec Les Nuits Secrètes qui est profondément du Nord et qu'on ne retrouvera pas forcément dans d'autres festivals, dans la façon dont on est organisé, dans la façon dont on veut transmettre les choses. Je pense qu'il y a vraiment un truc du Nord. Cette fameuse réputation d'être des gens accueillants et chaleureux dans le Nord. On peut être copain avec n'importe qui parce qu'on vient de se bousculer et là, on va se parler. Ce qui ne se produit pas forcément dans d'autres endroits. J'ai l'impression que c'est sans le faire exprès, mais parce que c'est que des gens du Nord qui ont monté ce projet et qu'ils voulaient défendre leur territoire et qu'ils venaient de l'Avesnois principalement. Il y a ce truc-là qui reste dans le projet et peut-être que c'est ça qui fait que ça plaît aussi dans le Nord. »

Gayanti Ramdul, administratrice et assistante de direction de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 06/12/2023

« Le projet, quand tu le prends dans sa globalité, ça fait 20 ans. Mais l'asso date de 2009, elle est jeune. On a un capital professionnel et sympathie important, l'évènement est apprécié et c'est tout le travail qu'on fait. Parce que c'est aussi une certaine manière d'accueillir, de défendre, c'est dans nos valeurs. Donc oui, les gens sont toujours contents quand ils viennent chez nous, à commencer par la ministre l'an dernier, parce qu'il y a des caractéristiques particulières, une manière, une simplicité, une authenticité, très nordiste mais encore plus aulnésienne, peut-être, qui nous caractérise. »

Olivier Connan, directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/04/2024

La « défense de ce qu'il y a sur scène » est facilitée par le partage d'un langage et d'une relation prenant place en dehors du spectre marchand et de la dichotomie entre producteur et consommateur.

II. Les discours implicites autour de la valeur du festival

Après avoir observé les discours déclarés des parties prenantes du festival, je m'interroge à présent sur leurs discours suggérés relatifs au jugement des raisons d'être du festival. Cette section s'appuie sur une analyse de l'ensemble des entretiens effectués dans le cadre de l'enquête de terrain. J'observe trois orientations dans les discours des parties prenantes des Nuits Secrètes. Une première orientation des discours tendant vers le recours à la norme évaluative standard présentée en chapitre 3. Un deuxième type de discours porte sur le lien aux politiques culturelles permettant de favoriser l'ancrage territorial. Et une troisième thématique ressort dans les discours en se rapprochant davantage de l'expérience collective vécue à travers cet événement et de la relation affective entretenue avec celui-ci.

1. Le recours à la norme évaluative standard : le compromis entre les cités marchande, industrielle et d'opinion

Dans une proportion moindre, relativement à la forme de discours précédente, on constate chez les acteurs interrogés des références récurrentes à l'accessibilité avant tout financière de l'événement. Ces discours renvoient à la dimension économique concrète de l'achat et des prix. De fait, on y mentionne les coûts, qu'ils soient attribués à l'organisation du festival, ou aux festivaliers.

Du côté des organisateurs, ce discours fait donc référence aux impératifs économiques et financiers auxquels le festival fait face. On parle d'une valeur monétaire, une valeur d'échange, une valeur marchande. L'opposition entre la recherche d'un festival accessible et sa valeur marchande introduit une tension avec la cité civique. Comme fréquemment lorsque l'on traite du sujet de la démocratisation culturelle, on se trouve face à un conflit entre la cité marchande et la cité civique.

D'autant plus que le festival des Nuits Secrètes reste particulièrement lié aux acteurs politiques locaux, au-delà d'une question financière. Pour rappel, l'ancêtre des Nuits Secrètes, les Estivales en Avesnois, était voulu par le maire de la ville et organisé par la municipalité d'Aulnoye-Aymeries. Ce plateau artistique a par la suite été repris et retravaillé pour donner vie aux Nuits Secrètes. Les Nuits Secrètes ont ensuite été portées jusqu'en 2009 par la Communauté

d'agglomération Maubeuge Val de Sambre, avant que les rênes ne soient confiées à l'association. Ceci laisse des traces sur l'organisation de l'événement, qui recherche l'ancrage territorial et continue de mener une forme de service public en quelque sorte. D'ailleurs, il n'est pas anodin que Bernard Baudoux, maire de la ville depuis 1995, soit également depuis cette passation, le président de l'association.

La tension entre le marchand et le civique se fait régulièrement sentir dans les discussions internes quant aux choix à faire relatifs à l'événement. S'il a été incontournable par le passé de transformer le festival ouvert à tous en un festival payant dans une enceinte close, il a également été nécessaire au fil des années d'appliquer des augmentations tarifaires au sein de l'événement, qu'il s'agisse des billets ou des ventes à l'intérieur du site, à l'instar des bars. Les coûts d'organisation augmentant, il faut trouver un équilibre en répercutant une partie de ces augmentations dans les prix, les fonds publics n'étant pas illimités et ne pouvant pas absorber durablement l'ensemble de ces changements. Mais l'augmentation des coûts, notamment les prix des pass, éloigne le festival de son objectif d'accessibilité. De fait, il éloigne le festival d'un rôle de démocratisation culturelle qu'il a par ailleurs la volonté d'avoir. C'est ici que la tension se crée.

Ceci fait tout à fait écho aux problématiques sectorielles abordées précédemment, concernant l'industrie des musiques actuelles, qui transforme les usages, les règles, les habitudes et les comportements. La question de la manière dont il est possible de porter un rôle de défenseur des droits culturels tout en maintenant en vie les événements, s'intensifie. Car la première manière d'agir pour les festivals, c'est d'exister et d'avoir une activité. Mais cette activité est de plus en plus soumise à une augmentation des coûts qui éloigne des publics qui pourraient justement en être des bénéficiaires prioritaires.

Du côté des publics, ce discours sur l'accessibilité financière de l'événement peut refléter une vision des freins potentiels d'accès à l'événement, dus justement au prix. Toutefois, et c'est là que le discours est à nuancer et à considérer dans un contexte plus global, dans de nombreux discours, il fait référence au contraire à l'accessibilité notable des Nuits Secrètes. Les acteurs concèdent qu'il n'est pas bon marché, mais relativement accessible en comparaison d'autres

événements auxquels ils pourraient se rendre. On observe également ce discours sur l'accessibilité dans les propos relatifs aux concerts gratuits proposés dans la rue Piétonne¹⁸⁷.

« C'est pas très cher au sens que c'est moins cher que d'autres festivals, c'est quand même maintenant un vrai prix. »

Romain, festivalier des Nuits Secrètes, entretien du 31/10/2022

« Je trouve qu'il y a quand même un travail qui est fait pour que ça puisse être accessible un maximum aux gens. Après c'est mon avis hein. Et puis, bon bah il y a quand même la rue piétonne encore »

Dorothée, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 11/07/2023

« Et je trouve qu'aujourd'hui, d'avoir gardé, d'ailleurs, cette identité de mini-concert dans la rue piétonne, dans la ville accessible à tous, je trouve ça super. Il faut surtout pas le perdre. Il faut donner à tout le monde le droit de bénéficier de ce moment, de ces trois jours, d'une façon comme d'une autre. »

Dany Farhi, trésorier et partenaire prospection des sponsors de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 07/02/2024

Les discours relatifs aux prix et à la nécessité de maintenir un prix raisonnable au vu du contexte socio-économique territorial poussent les organisateurs du festival dans des recherches constantes de diversification de leurs sources de financement permettant de ne pas répercuter les coûts supplémentaires sur les publics, ou tout du moins de les minimiser.

2. Le lien aux politiques culturelles pour favoriser l'ancrage territorial : le compromis entre les cités domestique et par projets

Certains acteurs portent un discours orienté vers la place politique qu'occupe Les Nuits Secrètes. Cette place politique va se traduire par le rôle des structures et infrastructures (festivals, théâtres, pôle, projet) sur les différents niveaux de territoires qui l'accueillent (territoire, local,

187 Le festival monte également une scène à l'extérieur de l'enceinte du site, dans la rue Piétonne d'Aulnoye-Aymeries. Une partie du public (autour de 10 % selon l'enquête par questionnaires), en flânant dans la ville, s'arrête et profite des concerts qui y sont proposés, mais cette scène reste principalement appropriée par des personnes ne se rendant pas dans l'enceinte du festival. Il s'agit d'un autre public, qui profite de l'ambiance créée par l'événement dans l'ensemble de la ville, sans vouloir participer au festival en lui-même.

région, national), avec une attention accrue sur l'ancrage territorial au niveau de la Sambre-Avesnois.

Ceci renvoie à un discours institutionnel, qui sera généralement porté par des acteurs publics, à l'instar des collectivités territoriales. Le festival entre dans une stratégie culturelle d'acteurs politiques et est pensé par rapport à un contexte économique et politique.

Le vocabulaire récurrent (politique, région, développement, structure, acteur) dans le contexte des entretiens traduit une justification qui se fonde sur l'intérêt général, le rapport à la collectivité et aux acteurs publics. Le fait de porter un projet culturel ancré dans un territoire fait référence à une logique de bien commun, avec la recherche d'accessibilité accrue, notamment pour les habitants du territoire. Ces notions sont employées pour traduire une forme de priorisation du territoire. Ce rapport de proximité fait écho à la cité domestique.

Ce type de discours est principalement porté par les acteurs politiques, qu'il s'agisse d'acteurs locaux ou plus éloignés, et par les acteurs locaux non politiques. On le retrouve également de manière très importante chez les acteurs culturels, qu'ils soient locaux ou non.

Les acteurs politiques partagent avec l'ensemble des parties prenantes de l'événement une forme de discours reposant sur du vécu et de l'affectif relatif aux Nuits Secrètes. Ils vivent eux aussi le festival, parfois à titre professionnel, mais également à titre privé, entourés de leurs familles et amis¹⁸⁸. Toutefois, ils gardent un discours institutionnel reconnaissable. On y observe un appui sur la présence des différentes strates politiques et leurs rôles respectifs dans la tenue et la réussite de cet événement. Ceci à juste titre étant donné la place des financements publics dans le budget global de l'association. Selon les acteurs, et leur portée territoriale plus ou moins élargie¹⁸⁹, on observe une focale différente vis-à-vis du festival. Il peut être présenté comme un outil, ou comme un résultat. Il est parfois les deux à la fois. Il n'en reste pas moins, dans le discours commun, un acteur structurant, gage d'un rayonnement important.

188 Chaque année, j'ai aperçu dans l'enceinte du festival des acteurs publics passant des moments avec leurs partenaires, leurs enfants et leurs amis. Ceci a été appuyé par Benjamin Saint-Huile, alors député de la 3^e circonscription du Nord : « *Ce qui m'intéresse, c'est de voir les gens, de voir les artistes. Je redeviens un festivalier comme n'importe qui. Sauf que j'ai un bracelet d'une couleur qui me permet de passer d'une scène à l'autre sans qu'on m'embête toutes les cinq minutes. Mais au fond, j'y viens en famille, avec les amis, on va écouter les gens qu'on a envie d'écouter, découvrir ou retrouver.* » (entretien du 07/06/2024).

189 Les discours d'acteurs politiques ultra-locaux diffèrent du discours d'acteurs régionaux, qui eux-mêmes diffèrent de discours ministériels par exemple.

« Déjà, en termes de crédibilité, de quel droit on aurait pu imaginer ou en tout cas, sur la base de quel argument on aurait pu imaginer faire atterrir un pôle à rayonnement régional sur les questions culturelles ici ? C'est le festival des Nuits Secrètes et ses résultats qui ont permis, justement, de mettre en balance Aulnoye-Aymeries dans les discussions. Plus encore, je pense que c'est l'état d'esprit du festival aussi, qui a fait que la DRAC et les acteurs culturels régionaux se sont penchés sur la question. »

Fabien Thurette, directeur général des services de la commune d'Aulnoye-Aymeries,
entretien du 20/03/2024

« C'est un outil économique, un festival, faut pas croire, c'est pas simplement une fête. C'est un outil économique, c'est un outil de développement des territoires. C'est un tout. Quand tu imagines qu'on ait des articles de presse dans la presse nationale, t'en aurais pas, sinon. T'aurais pas d'articles de presse dans la presse nationale, sauf s'il se passe un drame. Non, mais je veux dire, sinon, entre guillemets, pourquoi on parlerait d'Aulnoye-Aymeries ? Et là, on en parle. Et en plus, on en parle positivement. »

Dany Farhi, trésorier et partenaire prospection des sponsors de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 07/02/2024

Le territoire de la Sambre-Avesnois et Aulnoye-Aymeries en particulier, est d'ailleurs particulièrement bien connu et appréhendé par l'ensemble des acteurs politiques interrogés, qu'ils en soient ou non familiers. La volonté de transformation de ce territoire semble partagée par tous. Ce constat est en partie confirmé par la signature du Pacte pour la Réussite de la Sambre-Avesnois Thiérache en 2018, suivi de ses deux autres volets ayant renforcé la dynamique et l'engagement des signataires.

Les acteurs économiques et sociaux¹⁹⁰ qui entourent le festival font entendre ce que peuvent être les apports de l'existence de ce festival à travers un récit de leur quotidien et ce qu'ils vivent du festival. De ce fait, on retrouve d'une part un discours intense sur les difficultés du territoire, sur les difficultés d'intégration de publics spécifiques, qui constitue à la fin le contexte socio-économique de l'événement. Ceci n'est pas sans rappeler que le territoire de la Sambre-Avesnois est marqué par l'illettrisme, par une forte précarité économique, par un chômage persistant, qui peuvent également aboutir à une fragilité en termes de droits culturels. Ce contexte laisse entendre une certaine attente sociale vis-à-vis de l'événement. On attend sa tenue, mais on attend également

¹⁹⁰ Dans ce groupe d'acteurs, j'exclus les salariés, festivaliers, bénévoles, acteurs politiques et acteurs culturels qui pourraient également être considérés comme des acteurs économiques et sociaux. Je n'y garde volontairement que des acteurs ayant une place plus distanciée du festival, bien qu'ils n'en restent pas moins des parties prenantes.

qu'il corresponde à nos attentes en termes artistiques et budgétaires. Les acteurs de proximité entendent être d'une certaine manière intégrés à l'événement. C'est par exemple le cas à travers la mise en place d'un concours de vitrines pour les commerçants, qui sont invités à décorer leurs vitrines aux couleurs du festival, avec une possibilité de gagner des pass. Avec ou sans gain, la participation à ce concours constitue une forme de participation à la vie du festival dans la ville sans être à proprement parler un partenariat.

D'autre part, ces acteurs appuient sur une manière de vivre le festival en rappelant qu'ils font également partie des publics de cet événement. On aborde les questions de « billetterie », d'« achat », de « vente », de « pass », mais également la question des publics visés, notamment les populations « jeunes ».

Ce groupe d'acteurs valorise fortement le territoire à travers l'événement, en tenant un discours presque stratégique. Le festival participe à la création d'une identité territoriale (« image », « notoriété », « identité ») qui lui donne un rôle et une dynamique à porter. Ce discours rejoint sans mal celui des acteurs politiques abordé précédemment.

Les acteurs culturels¹⁹¹ mettent en exergue la domination économique du secteur. On parle énormément de prix, d'argent, de chiffres, de déficits et de tensions budgétaires. Des décisions doivent être prises¹⁹², dans un contexte bien particulier, que j'ai eu l'occasion d'évoquer à plusieurs reprises dans les précédents chapitres. Les discours en partie gestionnaires se transforment également en discours défensifs, justifiant les actions des festivals par la pression économique qui s'intensifie (augmentation, cher, tension), entraînant des difficultés à atteindre un équilibre budgétaire et une sécurité financière pour de nombreux festivals, qui n'ont que très peu de marge de manœuvre.

On constate une parole sectorielle et généralement très structurée, notamment lorsque l'on centre le regard sur les acteurs des musiques actuelles. Il y a un discours porté par les professionnels des musiques actuelles, qui connaissent très bien leur secteur et ses problématiques. La parole est partagée par les acteurs locaux, comme par les acteurs qui structurent et représentent le secteur,

191 Les acteurs culturels, dans ce cadre, ne comprennent pas les salariés des Nuits Secrètes. Il ne s'agit que des acteurs culturels extérieurs à l'association. Il peut s'agir d'acteurs de structures culturelles plus institutionnelles, d'autres festivals, ou de diverses structures du spectacle vivant.

192 Les Nuits Secrètes, à l'instar de nombreux autres festivals et structures culturelles, ont dû prendre, et continueront à prendre, des décisions contraintes par un contexte budgétaire et financier global.

formant parfois des têtes de réseaux incontournables. Les réseaux semblent d'ailleurs être un élément favorisant l'avancée des projets individuels comme collectifs¹⁹³.

« Ça permet parfois d'avoir des bonnes initiatives collectives pour avancer sur certains trucs, genre sur les conditions de travail. Parfois de développer des outils ou des coopérations qui peuvent aussi nous faire faire des économies. Financièrement, ce n'est pas inintéressant d'être en réseau et de mutualiser des choses, que ce soit des ressources physiques, du matériel, des compétences, des choses comme ça... Si on continue à construire des réseaux, c'est que ça a prouvé son efficacité à un certain niveau, je présume. Et ça nous offre aussi une visibilité, une reconnaissance. »

Gayanti Ramdul, administratrice et assistante de direction de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 06/12/2023

« La coopération oblige d'être dans un système de non-concurrence, à se dire qu'on a chacun nos qualités, nos spécificités. De toute façon, c'est pas sur notre programme développement durable que le festivalier va se baser pour venir au festival ou pas. C'est pas ce qui fait ton élément de démarcation. Donc autant le jouer open source et mettre à profit ton expérience au profit de tout le secteur pour qu'on avance plus vite. Là on a plus le temps de se poser des questions, le principal c'est que tout le monde soit en mode logiciel libre, accès open source. Pour qu'un petit festival qui n'aurait ni les moyens financiers, ni les moyens humains, ni les moyens techniques, puisse avoir quelques petits tips pour s'accaparer un petit peu d'initiatives et puisse développer des choses mêmes s'il n'en a pas les moyens. Et c'est ça la force d'un réseau, c'est que les gros, ceux qui ont les moyens et qui développent des actions, partagent ces bonnes pratiques, pour que les petits qui ont moins le temps, moins de salariés, puissent passer à travers tous ces écueils et aillent directement à l'essentiel. (...) Je pense que la coopération nécessite d'être en non-concurrence mais que la tension économique fait en sorte que les festivals coopèrent moins. Et c'est vrai qu'il faut alerter les directions à cette nécessité de faire réseau pour porter un message unique et fort. Au lieu que chacun, à gauche à droite, parle aux institutionnels ou politiques individuellement, on peut tous accorder notre message et porter plus haut et plus fort ce message pour essayer de faire bouger les choses. C'est vraiment des questions de lobby, de mutualisation, de se constituer en collectif pour être plus fort. »

Maeva Justice, ancienne chargée RSO de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 02/11/2023

193 Sébastien Coupez, chargé de mission au service culture de la CAMVS, en atteste également : *« On échange sur des trucs, sur la lecture, sur les musées, sur les festivals, sur les salles, enfin il y a des échanges. Pour l'instant ça ne mène pas à des actions concrètes à mon sens. Mais les gens se croisent. Et quand il y a une bonne idée, il peut y avoir des passerelles intéressantes. Donc oui, on est tourné vers la Belgique. Au moins juste se parler, se croiser. Enfin je pense que des réseaux d'acteurs comme ça, c'est intéressant. Au moins tu perds pas le fil, tu vois un peu comment ça bosse à côté. Et puis ça te permet de réorienter ta réflexion. »* (entretien du 29/01/2024).

Bien entendu, ces acteurs présentent aussi Les Nuits Secrètes, de même que leur propre travail, avec un discours empreint de sens et d'émotions en présentant une expérience permise par la culture, que s'approprient des gens qui viennent se rencontrer et découvrir.

3. De l'expérience collective à la relation affective au festival : le compromis entre les cités inspirée et civique

Le discours le plus présent chez les parties prenantes des Nuits Secrètes concerne l'expérience, individuelle et collective, qu'offre le festival. On constate un lexique tourné vers les émotions, le vécu, les moments forts, et l'engagement personnel que représente la participation au festival, qui se rapporte à la cité inspirée. Ce discours relève d'un registre émotionnel, spontané, valorisant la créativité, la création, et fait systématiquement référence à l'expérience qui l'accompagne. Ce discours traduit la perception d'un événement offrant une expérience particulière. En outre, on y recense de nombreuses fois la mention des mots « bénévoles », « gens », « connaître », ce qui sous-entend la proximité favorisée par la présence de cet événement. On y constate presque un cadre familial, de confiance, marqué par les réseaux informels qui prennent place au sein du festival. Ceci constitue donc une forme de compromis entre la cité inspirée et la cité domestique, où la participation au festival est vécue par les acteurs comme un engagement personnel, affectif et détaché de la logique marchande.

« Et moi ça me permet de revoir beaucoup de copains et tout de l'Avesnois qui vont au festival. Donc c'est un moment convivial aussi, où je revois des personnes et on boit un coup oui donc un rendez-vous annuel. Oui c'est un rendez-vous annuel où je revois énormément de copains que je vois peu sur l'année et on se donne rendez-vous là-bas »

Ludovic Van Oost, directeur du pôle formation et vie étudiante de l'UPHF,
entretien du 23/01/2025

« Bien sûr, j'ai la nostalgie du festival à ses débuts, avec des petits espaces, le jardin, mais j'adore parce qu'il y a un esprit bon enfant, on y voit des familles, enfin je sais pas, il y a une bienveillance dans ce festival entre les festivaliers. Je sais pas comment dire, c'est presque fort ce que je vais dire, il a presque des moments de communion avec le public. »

Jocelyne Mamelin, directrice adjointe du service artistique et pratiques culturelles de la
Région Hauts-de-France, entretien du 26/03/2024

Les acteurs portant ce discours sont avant tout les personnes salariées de l'association, les bénévoles ainsi que les festivaliers. Si l'on regarde de plus près les discours de chaque groupe d'acteur, on peut comprendre avec plus de précision la manière dont ceux-ci valorisent le festival. L'analyse limitée au groupe d'acteurs appartenant à la catégorie des « salariés » montre que ceux-ci mettent avant tout en avant l'expérience souhaitée pour les publics, et les moyens mis en œuvre pour y parvenir. On y évoque les attentes, les ressentis, les envies et l'engagement. On y cherche et y exprime le sens d'un travail. Ceci est également exprimé par la propre expérience des équipes salariées, qui vivent elles-mêmes des moments partagés, des émotions et se créent des souvenirs.

« J'ai des tas d'amis qui viennent de là. Mon meilleur pote, je l'ai rencontré là. J'ai créé des amitiés. Et heureusement. Tu rencontres beaucoup de monde parce qu'au final tout le monde est là pour la même passion, ça va vite à devenir pote. »

Clément Louvet, coordinateur général et chargé de billetterie et d'accueil des publics de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 20/11/2023

« Mais oui, les parcours ont scellé des amitiés artistiques, ils ont fabriqué des souvenirs très forts auprès de l'équipe, auprès du public, sans commune mesure avec les autres shows. »

Olivier Connan, directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/04/2024

« Après dans mes souvenirs, y a des souvenirs de nos rencontres, tu vois ? Avec des bénévoles que tu revoies chaque année, des amitiés qui se sont créées. De voir aussi l'impact que ça a sur leur vie. »

Victor Connan, chargé de production de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 28/02/2024

En parallèle, on voit émerger un discours portant sur une structure organisée, en parlant des postes, des missions, des structures, des réseaux, de la coopération, et en adoptant un langage parfois technique, parfois institutionnel. Il y a d'une certaine manière, un rappel des rôles et des responsabilités du festival. La justification de son existence passe dans ces discours également par la conscience d'appartenir à un territoire, et de participer à le faire vivre. On aborde les sujets du territoire, des difficultés qu'il entraîne, de l'ancrage souhaité de l'événement et du rôle qu'il joue dans l'accessibilité de la culture sur le territoire, ce qui renvoie à la justification civique.

Je me concentre sur les discours d'un autre groupe d'acteurs œuvrant à la production du festival : les bénévoles. Dans les paroles des bénévoles locaux, qu'ils soient partis de la Sambre-

Avesnois ou qu'ils y vivent, on constate une référence systématique directe ou détournée au territoire. Il y a, de manière récurrente, une volonté de participer à l'animation d'un territoire auquel ils sont attachés. Une partie d'entre eux souhaite participer à forger une partie de l'identité culturelle du territoire à travers un événement local dont ils sont fiers. Une autre partie souhaite participer à un événement qui comble un manque, selon eux.

« On a fait de la musique aussi. Donc on a fait pas mal de concerts. On a fait pas mal de classes de théâtre. Avec le lycée aussi. Mais la plupart du temps c'était jamais dans l'Avesnois quoi. T'étais obligé de bouger sur Valenciennes. »

Chloé, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 29/10/2024

« Comme je disais, je pense qu'à l'année on manque vraiment d'événements/lieux culturels et typiquement Les Nuits Secrètes c'est important pour ça, pour faire venir à la fois des bénévoles et des festivaliers. »

Simon, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 10/07/2023

Leur parole est située, fait un rappel à des lieux qui leur sont familiers. Et le festival entre dans la catégorie des lieux qui leur sont familiers. Et c'est une des raisons pour lesquelles ils s'engagent dans ce projet, parfois de manière très soutenue. Leur engagement se traduit à la fois de manière personnelle, et de manière collective. Personnellement, ils prennent la responsabilité de s'engager (par exemple, en posant des congés¹⁹⁴, ou en faisant la route jusqu'à Aulnoye-Aymeries, parfois de loin¹⁹⁵). Ils peuvent donc engager un certain coût en étant bénévoles. Ce coût se traduit également en temps investi puisque de nombreux bénévoles ne comptent pas leurs heures, particulièrement ceux que l'on retrouve dans les périodes de montage et de démontage de l'événement. Mais cet engagement personnel se transforme en un engagement collectif. En effet, c'est également pour se retrouver chaque année que ceux-ci reviennent :

194 C'est par exemple le cas de Simon, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes : *« Oui, je prends des congés. J'ai pas mal de congés à l'année mais oui je prends des congés pour venir aux Nuits Secrètes parce que, comme je disais, c'est un peu aussi des vacances pour moi. »* (entretien du 10/07/2023) et d'Emeline : *« Ma pote Emeline a posé 4 jours de congés juste pour pouvoir être bénévole sur les Nuits. »* (Benjamin, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 05/06/2024). Pierre Hivert, directeur du festival Décibulles, confirme cela : *« Les gens continuent des fois à prendre trois semaines de congés payés pour en chier, parce que c'est quand même compliqué, mais ils continuent à les prendre parce qu'en fait ils retrouvent des valeurs et des sensations qu'ils ne retrouvent pas forcément ailleurs. »* (entretien du 03/04/2024).

195 Selon les années, entre 15 et 20 % des bénévoles des Nuits Secrètes n'habitent pas la Région Hauts-de-France. Parmi ces bénévoles extérieurs à la Région, moins de 10 % en sont originaires.

« Je sais qu'on est une bonne équipe de bénévoles et de salariés ici. Donc c'est vrai que je suis content de les revoir. C'est un truc que, si je pouvais pas le faire, je le vivrais mal. »

Jean-Louis, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 27/07/2023

« Je vais retrouver des personnes que je retrouve seulement à cette période-là parce qu'il y a la distance et qu'ils viennent qu'à ce moment-là et aussi parce que psychologiquement ça fait vraiment du bien 2 semaines comme ça, s'aérer l'esprit, discuter avec plein de gens, faire des rencontres. »

Simon, bénévole de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 10/07/2023

Cette transformation de l'engagement individuel en engagement collectif se traduit aussi par le fait de se sentir être une part pleine et entière des Nuits Secrètes, transformant un « je participe aux Nuits Secrètes » en un « je fais partie des Nuits Secrètes ».

Leur rôle et leur engagement au sein de l'événement leur font tenir un discours plus inscrit dans la logique opérationnelle que l'équipe salariée. En effet, contrairement aux membres salariés qui travaillent de nombreux mois dans l'année à la préparation du festival, les bénévoles ne sont pour la plupart présents qu'au moment où ces préparatifs aboutissent à l'opérationnel. L'une des missions de l'équipe salariée tout au long de l'année, et d'une année sur l'autre, est de réfléchir au sens, à la philosophie et à la direction des Nuits Secrètes. De ce fait, ils ont effectivement des discours qui peuvent être davantage réflexifs et parfois théoriques. Les bénévoles quant à eux abordent très rapidement les tâches concrètes et les relations concrètes au sein du festival (montage, démontage, régie, technique, mission, référent).

Ils ont également une facilité à aborder la question de la reconnaissance. Celle-ci semble être une forme de récompense au travail effectué, aux responsabilités prises, et est mise en avant dans leurs discours. Cette reconnaissance vient à la fois de l'équipe salariée, qui souligne le travail et l'importance de la communauté bénévole, mais également des équipes bénévoles entre elles, avec la mise en avant d'un sentiment collectif de travail d'équipe mené à bien à l'intérieur même de ce groupe.

Tableau 11 : Récapitulatif des discours implicites des acteurs autour de la valeur du festival

Compromis entre les cités :	Acteurs principaux	Essence des discours
Marchande, industrielle et de l'opinion	Organisateurs des Nuits Secrètes	Mise en avant d'impératifs économiques
		Tension entre un festival accessible et une valeur marchande
	Public des Nuits Secrètes	Festival accessible mais pas bon marché
Domestique et par projets	Acteurs publics et acteurs locaux non politiques	Place politique des Nuits Secrètes dans son contexte territorial : logique de bien commun, rôle de service public
	Autres acteurs économiques et sociaux	Le festival doit intégrer à sa stratégie le contexte socio-économique de son territoire
		Les Nuits Secrètes font partie de l'identité territoriale
	Acteurs culturels	Le festival dépend du contexte économique du secteur
		Discours de défense des intérêts du secteur
Inspirée et civique	Salariés des Nuits Secrètes	Expériences et émotions souhaitées pour les publics
	Bénévoles des Nuits Secrètes	Participation à animer un territoire et à son identité
	Public des Nuits Secrètes	Vivre l'expérience du festival et les émotions qu'il suscite

Source : Tableau construit par l'auteure.

Le tableau ci-dessus synthétise cette section en reprenant les principaux éléments du recours à la norme évaluative standard (compromis marchand, industriel, opinion), du lien aux politiques culturelles et à l'ancrage territorial (compromis domestique, par projets) et de l'expérience collective mêlée à la relation affective au festival (compromis inspiré, civique).

III. Des retombées alternatives des Nuits Secrètes : des droits culturels à La Bonne Aventure

Au-delà d'une valorisation à travers la norme touristico-marchande, le festival Les Nuits Secrètes est à la source de retombées majeures, difficilement évaluées comme telles. Ces retombées concernent de la Sambre-Avesnois, avec la création du PCA et une participation significative aux droits culturels, au nord du département avec la création du festival La Bonne Aventure.

1. La place des politiques publiques dans l'action des Nuits Secrètes

L'action des Nuits Secrètes sur les droits culturels des habitants de la Sambre-Avesnois tient en partie à la place qu'occupent les politiques publiques dans cette action. Association financièrement soutenue par les différentes strates publiques, le festival revêt une forme de propension à être un service public de la culture.

1.1. Les politiques culturelles des collectivités mises en exergue dans cette enquête

La politique culturelle territorialisée qui se solidifiait dans les années 60 s'est maintenue pour aboutir aujourd'hui à une compétence partagée par les collectivités territoriales. Les objets culturels sont devenus une composante importante des stratégies politiques des collectivités.

L'essentiel des directions de la Région Hauts-de-France liées à la culture sont réunies dans un pôle regroupant les affaires « proximité, rayonnement, culture et sport » au sein duquel on retrouve les trois directions suivantes¹⁹⁶ : direction de la création artistique et des pratiques culturelles ; direction des sports, de la jeunesse et de la vie associative ; direction des antennes régionales et de la relation aux usagers. Il n'est pas anodin que les prérogatives culturelles soient regroupées à des problématiques de rayonnement.

Au sein de la direction de la création artistique et des pratiques culturelles, on trouve plusieurs services, dont celui rassemblant le cinéma, la musique, les livres et le numérique. La musique *live* est de ce fait séparée des autres composantes du spectacle vivant et rassemblée dans un bloc Industries Culturelles et Créatives. Du fait des liens ténus entre musiques enregistrées et musiques *live*, l'ensemble se trouve au sein d'un bloc orienté vers les Industries Culturelles et Créatives¹⁹⁷, séparé du bloc rassemblant le spectacle vivant. Dans ce bloc construit autour des ICC, « *on retrouve une dimension plus économique* » (Pierre Durteste, directeur adjoint de la création artistique et des pratiques culturelles à la Région, entretien du 08/03/2024), notamment parce qu'on y est confronté à la question de l'édition et de la production de supports.

Le Département du Nord revêt un rôle de soutien, notamment financier, auprès de certains acteurs culturels. Il apporte un soutien financier à environ 150 acteurs chaque année, au titre du

¹⁹⁶ Actualisation du mois de septembre 2024, toujours en vigueur au mois de mai 2025.

¹⁹⁷ Les Régions adoptent généralement ce découpage.

soutien à la vie culturelle¹⁹⁸. Une attention particulière est portée sur la lecture publique, à travers les bibliothèques et médiathèques, et aux zones rurales. La politique est plutôt orientée vers les collèges et populations seniors, ainsi que vers les musées, qui peuvent ou non être labellisés « Musées de France ». Ceci lui confère un rôle différent de celui de la Région, qui contraste avec son soutien aux Nuits Secrètes. Celui-ci est d'ailleurs une exception, le festival n'étant normalement pas soutenu financièrement par le département.

« Il faut quand même insister sur le fait que, normalement, à la base, dans la politique culturelle départementale, il n'y a pas de financement de festivals. Donc là, c'est vraiment une exception en raison de l'espace géographique sur lequel il se trouve. On est sur un bassin où il y avait une nécessité d'aller vers et donc, il y a cette présence du département. »

Martine Arlabosse, Vice-présidente en charge de la culture au Département du Nord,
entretien du 11/06/2024

A un échelon plus local, la Communauté d'agglomération Maubeuge Val de Sambre entend mener « *une culture partout, pour tous* ». Elle entretient sa propre programmation. On y trouve par exemple les spectacles de la Gare Numérique de Jeumont, spécialisée dans les spectacles d'humoristes, mais également une forme de programmation possiblement plus itinérante, car sur « catalogue ». « Les petits détours », financés par la communauté d'agglomération permet aux communes d'accueillir sur leur territoire des spectacles ou ateliers. Au-delà de ça, elle fournit des aides financières à certains acteurs culturels du territoire, dont le festival Les Nuits Secrètes, qu'elle a porté jusqu'en 2009.

Enfin, la commune d'Aulnoye-Aymeries constitue l'échelon le plus proche des Nuits Secrètes. La mairie défend une politique culturelle très importante, relativement à sa taille, depuis les années 1970. J'ai déjà abordé la question du PCA, et l'existence du théâtre Léo Ferré, comme deux infrastructures importantes d'accueil pour le spectacle vivant, à Aulnoye-Aymeries.

« La culture, elle est historique. Ça remonte aux années 70. Il y a toujours eu vraiment cette volonté de pouvoir considérer la culture comme vecteur d'émancipation de l'humain. Preuve en est, le théâtre Léo Ferré, le seul théâtre éponyme, à l'époque, inauguré par Léo Ferré lui-même. Donc là aussi, je veux dire, en termes de symbole, c'est quelque chose de fort. Et

198 Cf. Entretien du 11/06/2024 avec Martine Arlabosse, Vice-présidente en charge de la culture au département du Nord.

les Aulnésiens sont attachés à leur théâtre, qui a d'ailleurs bénéficié d'un beau programme de rénovation. Avec les moyens qui sont les nôtres, on met en place une saison culturelle qui, moi, me satisfait. On peut toujours faire mieux, mais je trouve qu'en termes de diversité et d'accès à la culture, c'est quand même intéressant. »

Fabien Thurette, directeur général des services de la commune d'Aulnoye-Aymeries,
entretien du 20/03/2024

La ville accompagne des acteurs culturels ultra-locaux, à l'instar des Nuits Secrètes, mais entretient également des partenariats externes, notamment avec la Scène Nationale du Manège de Maubeuge dans le but de maintenir une proposition culturelle de proximité sur l'année complète. Les dépenses culturelles de la ville ne sont pas négligeables et sont représentatives d'une ambition pour ses habitants.

« C'est une dépense culturelle forte. On a fait l'effort, déjà, de doter la direction de la culture d'un vrai budget pour tenir sa programmation. Sachant qu'on travaille, comme je l'ai dit, avec tout le possible, notamment la production des Aulnes, pour travailler à des coproductions qui nous permettent de prendre des risques sur certains spectacles qu'on ne pourrait pas mener seul. (...) Pour les équipements, théâtre, médiathèque, école de musique, je suis à 52 000 €, hors charge RH, en prestations diverses. Pour l'action culturelle, 70 000 €, approximativement. C'est plutôt pas mal. Et, effectivement, il y a des acteurs culturels extérieurs, parce qu'ils s'inscrivent pleinement dans la philosophie de ce que la ville attend. Alors, on a le théâtre de chambre 232U, la scène nationale du Manège, Les Nuits Secrètes, L'harmonie municipale, la tri-fanfare. (...) Après, c'est subventions d'associations. Là, je parle vraiment de programmation, du fonctionnement des équipements. C'est 10% du budget de fonctionnement. La culture d'Aulnoye-Aymeries, c'est 10% du budget de fonctionnement. »

Fabien Thurette, directeur général des services de la commune d'Aulnoye-Aymeries,
entretien du 20/03/2024

Au-delà de l'aide financière octroyée par la mairie d'Aulnoye-Aymeries, l'association Les Nuits Secrètes bénéficie d'un soutien moral et institutionnel non négligeable, étant donné le rôle de son président, Bernard Baudoux, également maire de la ville.

1.2. Les Nuits Secrètes, acteur des droits culturels

On a vu dans les années 80 se transformer les formats de diffusion de la culture, donnant davantage de place à des événements de grande envergure, plaçant l'aspect festif en concomitance

de l'art. Les festivals ont depuis pris un créneau en portant une responsabilité dans la décentralisation culturelle. D'un événement festif valorisant les arts, ils sont devenus un outil de décentralisation.

Au cours des entretiens, je suis fréquemment confrontée à une référence aux grandes villes, notamment Lille. Parfois, cette référence a pour objectif d'établir une comparaison ou une absence de comparaison :

« Je pense que des villes équivalentes à Aulnoye-Aymeries en termes de taille, t'as pas cette offre culturelle là. Donc faut pas non plus cracher sur ce qui se passe en prenant Lille comme point de référence. Faut pas oublier où il est. »

Victor Connan, chargé de production de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 28/02/2024

D'autres fois, elles sont citées avec le sous-entendu que ce sont à ces endroits que les artistes que les gens attendent, sont visibles. Ceci est d'ailleurs justifiable par le fait que de nombreux artistes se produisent dans des salles à fortes jauges, à l'instar des Zéniths, voire des stades pour les plus populaires. De ce fait, on se déplace la plupart du temps jusqu'à Lille pour aller voir les artistes en concert, lorsque l'on a des pratiques de concerts. Ceci pose des questions liées à la mobilité. Les festivals ont la capacité d'inverser cette mécanique en amenant les artistes à se produire dans des endroits pouvant être dépourvus d'infrastructures le reste de l'année, ce qui devient parfois une forme de revendication. C'est par exemple « *revendiquer le fait qu'on a le droit d'avoir Orelsan autant qu'à Lille* »¹⁹⁹.

Les festivals ont en effet l'atout de pouvoir moduler leur capacité d'accueil, autant pour les publics que pour les artistes, étant donné l'absence de structure fixe la plupart du temps. Dans le contexte actuel de valorisation des initiatives en milieu rural²⁰⁰, les festivals s'avèrent être l'actif idéal. Le contexte de crise des dernières années a permis la mise en exergue de leur adaptabilité. Cette plasticité participe à faire des festivals des acteurs forts dans la décentralisation culturelle.

Le format de festival mêlant musiques populaires et musiques émergentes, moins connues, est une manière efficace d'offrir une superposition de dimensions artistiques à des publics qui

199 Pierre-Antoine Cristante, journaliste à la Voix du Nord, entretien du 04/12/2024.

200 On peut citer le Printemps de la Ruralité lancé par Rachida Dati en janvier 2024.

n'auraient d'accès facilité à aucune de ces deux formes musicales. En outre, Les Nuits Secrètes a pris le parti d'élargir sa proposition, dans une moindre mesure, à d'autres formes d'arts depuis 2021 et son format C'est Extra. Cette édition réduite des Nuits Secrètes avait donné lieu à une exposition de photographies étendue dans la ville d'Aulnoye-Aymeries. Les années suivantes, sur le site même du festival, le public a pu découvrir la Lune de Luke Jerram (2022) et The Eye de Coolshit (2023), deux œuvres plastiques présentes comme un totem au sein de l'événement.

Figure 18 : La Lune (2022) et The Eyes (2023)



Crédits : Rémi Debreu, 2022, 2023

Tout ceci reste intimement lié au rôle du festival relatif à la démocratisation culturelle. Ce rôle à jouer se lit en sous-texte de nombreux entretiens, particulièrement ceux des organisateurs des Nuits Secrètes, et ceux des élus. Grâce aux Nuits Secrètes, on permet au plus grand nombre de personnes possibles, notamment sur le territoire de la Sambre-Avesnois, d'accéder à une culture qui se veut une culture de qualité²⁰¹. La présence des Nuits Secrètes sur ce territoire, décentralisant une offre culturelle, étend les droits culturels en dépassant les problématiques de mobilité.

Je l'avais déjà évoqué plus haut, l'accès à la culture est également renforcé par le prétexte de la fête, du rendez-vous, du rassemblement. En outre, il est également renforcé par le jeu sur les prix permis, toute mesure gardée, par le soutien financier des collectivités.

²⁰¹ On peut revenir au débat entre culture et divertissement. D'aucuns diront que le festival est davantage du ressort du divertissement que de la culture et des arts, quand d'autres y verront une suite de performances artistiques méritant de porter ce nom.

Cette accessibilité est d'autant plus importante que le public principal des Nuits Secrètes est un public jeune. Le discours autour de la jeunesse est récurrent dans les entretiens menés auprès des parties prenantes²⁰².

« C'est l'image que ça donne à notre jeunesse. C'est un truc de malade de se dire à un moment donné, s'ils partent, on revient à ce que je disais tout à l'heure, c'est qu'à un moment donné, c'est que c'est mieux ailleurs et qu'ici, il n'y a pas forcément d'attrait. »

Hugo Vancauwenberge, secrétaire de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 10/01/2024

« En termes de Région, en fait je pense que c'est plutôt une retombée sur la jeunesse et sur proposer une offre culturelle à la jeunesse. Au niveau des Hauts-de-France. Si la Région elle soutient, c'est aussi pour ça je pense. »

Luc Foutry, conseiller régional et membre du CA de l'association Les Nuits Secrètes,
entretien du 12/03/2024

« Et puis ça donne des perspectives aussi à notre jeunesse. Moi je mets au défi quiconque de me dire que l'été à Aulnoye-Aymeries, il ne se passe rien. Ça va au-delà du festival. Il y en a quand même de cet événement-là qui fait qu'on peut garder captifs nos gens. »

Fabien Thurette, directeur général des services de la commune d'Aulnoye-Aymeries,
entretien du 20/03/2024

Les acteurs locaux sont particulièrement sensibles à la question, car ils sont avertis du fait que les difficultés de la Sambre-Avesnois entraînent une fuite de la jeunesse, qui part faire ses études, souvent à Lille, et ne revient pas nécessairement par la suite.

Le festival, mêlé aux actions des autres acteurs du territoire, participe à agir sur les esprits en formation, à modifier leur vision de ce territoire. Un changement de vision durable grâce à un actif culturel constitue une forme d'action culturelle pérenne d'un événement concentré sur 3 jours.

202 D'autres morceaux d'entretiens en attestent : *« Le rôle que peut jouer Les Nuits Secrètes sur le territoire régional, c'est offrir une manifestation à la programmation artistique généraliste, ouverte à une jeunesse qui peut se retrouver dans un moment festif, convivial, voire touristique. »* (Nicolas Guinet, chargé musique à la DRAC des Hauts-de-France, entretien du 05/04/2024).

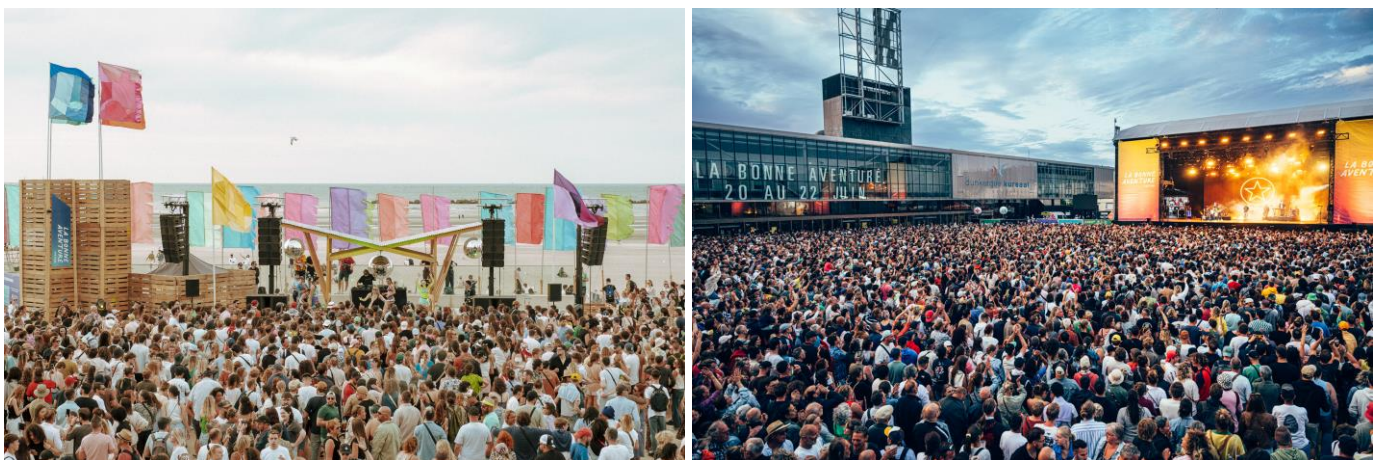
« Et heureusement que le festival est arrivé. Cette nouvelle fête ciblée plus vers la jeunesse, etc. Mais heureusement ! Ça a donné quand même ce coup de pouce et ça a remis le territoire dans la lumière. » (Dany Farhi, trésorier et partenaire prospection des sponsors de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 07/02/2024).

La pérennisation des effets d'un festival est un élément de justification important. Il est important pour les organisateurs de faire entendre que le résultat de ce qu'ils produisent ne se résume pas en quelques jours de retombées. Il est toutefois difficile de mesurer les effets de long terme de leurs actions, certaines étant qualifiables mais difficilement mesurables. Pour les publics, l'action du festival sur un temps long passe par la découverte de nouveaux artistes, de nouvelles esthétiques, de nouveaux lieux, de nouvelles personnes et par des changements de visions. Pour les bénévoles, cette action passe par la découverte de nouvelles compétences, de nouvelles personnes, voire de nouvelles vocations. Pour les salariés, l'action du festival sur un temps long se traduit par des prises de contact, une découverte de nouvelles manières de travailler ou une prise de confiance en soi. La pérennisation de l'action du festival se fait également à cet endroit-là.

2. La Bonne Aventure : impact majeur des Nuits Secrètes

S'il y a un impact visible des Nuits Secrètes, c'est bien La Bonne Aventure. Le festival hérite d'ailleurs du nom jadis donné au club des Nuits Secrètes : la bonaventure. Prenant place sur les abords de la plage de Malo-les-Bains, ce festival est le résultat d'une certaine appréciation du travail de l'association et du rayonnement régional des Nuits Secrètes.

Figure 19 : La Bonne Aventure



Crédits : Sarah Bastin, 2025 et Olivier Hoffschir, 2025

2.1. La réception d'une intention politique

Après ses prises de poste à la mairie de Dunkerque et à la présidence de la CUD, Patrice Vergriete ambitionne la création d'un festival sur le sol dunkerquois avec pour caractéristique première : la gratuité.

« C'est aussi une volonté politique, sur le territoire, qui est très présente, pas uniquement sur le festival, mais aussi sur les équipements culturels. Donc une volonté politique forte de rendre accessible la culture à toutes et à tous. Voilà. Et donc la gratuité fait partie aussi, bah, de ces leviers pour permettre, pour rendre accessible au plus grand nombre l'offre culturelle du territoire qui est quand même très importante. »

Stéphanie Verbeke, cheffe du service projets et événements structurants à la CUD,
entretien du 28/03/2024

Le territoire dunkerquois se relève de la crise industrielle. Il a, pendant des années, connu une perte d'activité, une perte d'attractivité, et une perte de population. Franck Dhersin, sénateur du Nord, souligne d'ailleurs lors de notre entretien (16/05/2024) la disparition d'au moins 25000 emplois liés à la chute industrielle, dont 18000 emplois directs. Aujourd'hui, de nouvelles industries sont implantées, le territoire gagne en population et de nouveaux projets émergent de ce fait. Le développement actuel de nombreux projets sur le territoire dunkerquois accroît la nécessité de s'accompagner d'une politique culturelle attrayante, particulièrement pour les populations les plus jeunes.

« On est vraiment sur tous les enjeux de transition écologique, transition industrielle. Et on a perdu pendant longtemps des habitants, parce que le territoire n'était plus attractif. Le phénomène s'inverse, là, ces dernières années. Et ça va monter en puissance avec toutes les implantations des grosses industries, notamment Verkor et Prologium. Nous aussi, on a un vrai enjeu, en termes de politique culturelle, pour tous les gens qui vont arriver. Le territoire se transforme, et va encore plus se transformer dans les années à venir. »

Stéphanie Verbeke, cheffe du service projets et événements structurants à la CUD,
entretien du 28/03/2024

La CUD met en place une stratégie événementielle en répartissant des grands événements au fil de l'année. Dans le cas de La Bonne Aventure, la volonté est celle de mettre en place un événement festif de grande ampleur, à l'instar du Carnaval, pour ouvrir la saison estivale. Celui-ci

sera construit autour des musiques actuelles, bien qu'au fil de son développement, des arts plastiques viendront se mêler aux concerts.

« De créer vraiment un grand événement dédié aux musiques actuelles, pour les jeunes, plus particulièrement, et qui lance aussi la saison estivale. »

Stéphanie Verbeke, cheffe du service projets et événements structurants à la CUD,
entretien du 28/03/2024

N'ayant pas une volonté particulière de porter ce projet en interne, en régie directe, la CUD fait appel à un acteur qui lui est extérieur en se tournant vers Olivier Connan, alors simultanément engagé aux Nuits Secrètes et à la Région Hauts-de-France.

L'une des critiques auxquelles ont pu s'exposer les élus de la CUD est celle d'avoir fait appel à un acteur situé à l'autre bout du département, plutôt que de mandater une structure dunkerquoise ou avoisinante. La justification de la CUD vis-à-vis de ce choix se décompose en deux principaux éléments. D'une part, le manque de structures locales en capacité de porter ce projet, et d'autre part, la solide réputation du festival Les Nuits Secrètes.

« D'autres structures de ce type-là sur le territoire dunkerquois, il n'y en avait pas (...) la commande politique, c'était quand même un grand festival gratuit à destination des jeunes, mais pas que, parce qu'en fait, c'est multigénérationnel... Donc, oui, très peu d'opérateurs peuvent le faire. »

Stéphanie Verbeke, cheffe du service projets et événements structurants à la CUD,
entretien du 28/03/2024

Après avoir effectué un état des lieux, Olivier Connan propose plusieurs scénarios envisageables pour la création de ce nouveau festival : un scénario très urbain, proche de la Citadelle, un scénario proche du port et un scénario à Malo-les-Bains²⁰³. C'est ce dernier scénario qui sera finalement retenu, ayant une portée touristique plus importante que les deux premiers grâce à la présence de la digue.

203 Malo-les-Bains compte 15000 habitants. Lors de la saison estivale, sa plage accueille entre 600 et 700 animations, à plus ou moins grande échelle, dont le festival La Bonne Aventure (cf. entretien avec Martine Arlabosse, maire adjointe de Malo-les-Bains, entretien du 11/06/2024).

Une fois la projection faite sur un festival en bord de mer, s'est posée la question du portage de cet événement. Il n'était pas d'emblée convenu que Les Nuits Secrètes porteraient ce projet. En effet, l'intervention initiale d'Olivier Connan ne prenait la forme que de conseil, avec un état des lieux et une étude technique d'impact. L'intention de la CUD de travailler avec Les Nuits Secrètes sur ce projet est ensuite annoncée, et l'idée est discutée au sein de l'association.

L'organisation d'un deuxième festival n'a à ce moment-là pas fait l'unanimité, certains craignant que cette décision puisse être le début d'une multiplication des événements portés par l'association.

« Ma grande crainte, parce que j'avais des sollicitations dans d'autres villes, c'est le jour où on fera 4 ou 5 festivals par an. »

Bernard Baudoux, maire d'Aulnoye-Aymeries et président de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 30/05/2024

Une autre inquiétude portait sur l'idée que le festival Les Nuits Secrètes finisse par échapper à la ville d'Aulnoye-Aymeries et au territoire de l'Avesnois.

« Et au début des échanges, le CA est réticent. Donc là j'explique tout l'intérêt : les équipes, l'assise, le rayonnement régional et puis la qualité du projet de Dunkerque qui est totalement différent de celui d'Aulnoye, même s'il y a les ingrédients principaux et la manière dont c'est fait (...) Ça se complique pour Les Nuits Secrètes en 2016. On sent qu'il faut changer de modèle. Nous sommes aidés de manière exceptionnelle par l'agglo, la Région et l'Etat. Et les négociations aboutissent. On change de focale. Après Bernard Baudoux et le CA, au début, ont peur de perdre le festival alors que moi je ne suis pas là-dedans. La maison-mère reste à Aulnoye et après tu crées des choses. »

Olivier Connan, directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/04/2024

Le projet finit par être accepté par les membres de l'association qui très vite perçoivent les différents intérêts culturels, politiques, financiers et symboliques de porter La Bonne Aventure. En effet, ceci constitue une reconnaissance du travail et du savoir-faire de l'association²⁰⁴. Une

204 D'autres morceaux d'entretiens évoquent cette reconnaissance : *« C'est une vraie reconnaissance du travail de l'équipe, du travail d'Olivier, sur la capacité à avoir un programme qui reste culturel, qui est capable de prendre en compte les modes, les phénomènes nouveaux, de prendre en compte les artistes qui arrivent, qui percent, et en*

convention est alors établie avec la CUD, permettant de justifier le choix du recours à cette association pour organiser le festival La Bonne Aventure, reposant notamment sur la marque de fabrique des parcours secrets.

« Je pense que c'est bien pour l'association les Nuits Secrètes parce qu'il y a la reconnaissance, on va dire, d'un savoir-faire, de la reconnaissance d'un projet artistique et culturel qui est spécifique aux Nuits Secrètes et qui a été voulu par le territoire et par le maire de Dunkerque. »

Jocelyne Mamelin, directrice adjointe du service artistique et pratiques culturelles de la Région Hauts-de-France, entretien du 26/03/2024

« Cette marque de fabrique qui est celle du festival, elle est très enviée par d'autres territoires. Dunkerque est venu la chercher parce qu'il en a les moyens financiers. Plutôt que de nous le piquer, il s'associe et il développe un concept qui est proche mais qui n'est pas tout à fait la même chose. Je pense que c'est complémentaire et que ça va dans le bon sens. Ça conforte qu'on a des gens ici qui ont une compétence qui doit s'exporter. »

Benjamin Saint-Huile, ancien député de la 3^e circonscription du Nord, entretien du 07/06/2024

Si des inquiétudes au sein de l'association se sont fait entendre avant la mise en place du projet, La Bonne Aventure fait finalement office de fierté pour ses membres, qui voient ce travail reconnu par des acteurs tiers, qui sont prêts à investir dans l'ingénierie des Nuits Secrètes.

Cette marque de fabrique des parcours secrets, ainsi que l'ingénierie générale des Nuits Secrètes, a longtemps été l'exclusivité de la ville d'Aulnoye-Aymeries. Avec l'organisation de ce nouvel événement, les compétences de l'équipe organisatrice, la direction artistique et les fondamentaux du projet d'Aulnoye-Aymeries s'exportent en quelque sorte à Dunkerque. Avec l'élargissement de la zone géographique d'action de l'association, la question se pose de la

même temps de donner toujours un contenu culturel aux choses. » (Bernard Baudoux, maire d'Aulnoye-Aymeries et président de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 30/05/2024)

« C'est vraiment, je pense, quelque chose où il y a un supplément d'âme qui correspond bien, à mon sens, à l'idée qu'on se fait des gens des Hauts-de-France, en plus. Et quand, d'ailleurs, Dunkerque s'intéresse à faire quelque chose, ils vont pas voir forcément les grosses boîtes de production internationales qui ont pignon sur rue par exemple à Arras, ils vont chercher les Nuits Secrètes. C'est peut-être parce qu'il y a un savoir-faire avec un état d'esprit qui compte. » (Luc Foutry, conseiller régional et membre du CA de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 12/03/2024).

considération du territoire de Dunkerque pour celui-ci. Et cette question est récurrente dans le travail et les réflexions de l'association au long-court.

Durant la période d'observation, entre 2022 et 2025, j'ai vu ce sujet revenir à plusieurs reprises lors de groupes de travail, de réunions d'équipes, ou de conversations informelles. Il peut par exemple être amené lors de discussions sur la manière de mobiliser une communauté bénévole locale autour de l'événement, sur le travail commun à mener avec des structures de la CUD, ou sur une éventuelle présence parcellaire à l'année de l'association sur le territoire. Le fait que Dunkerque constitue le territoire du festival La Bonne Aventure en fait-il pour autant le territoire de l'association Les Nuits Secrètes ?

L'appel à une structure extérieure au territoire dunkerquois a pu amener des critiques à destination des élus du territoire au démarrage du projet, qui se sont estompées au fil des éditions.

« Non, je pense qu'au début, c'était le fait que ce soit un opérateur qui n'était pas du territoire, en fait, qui posait problème. Maintenant, je pense que c'est plus un souci, en fait. Je pense que comme c'est un succès, il y a beaucoup moins d'attaques. »

Valérie Sans, cheffe de projets partenariats et événementiels à la direction de la culture de la CUD, entretien du 28/03/2024

Si la réussite du projet a très sûrement joué un rôle dans l'acceptation de l'organisation de cet événement par Les Nuits Secrètes, la récurrence de leur présence sur le territoire avec la gestion de ce rendez-vous annuel est peut-être également une forme d'intégration au territoire. En effet, l'association cherche à travailler en coopération avec des acteurs territoriaux, à différents niveaux, en essayant d'éviter de calquer un modèle venant de l'extérieur qui n'aurait aucune cohérence avec le territoire d'accueil qu'est Dunkerque.

L'intention mise dans le projet de La Bonne Aventure et ses résultats sur le territoire dunkerquois en font un acteur territorial à part entière, bien que non originaire du territoire dans la mesure où « le territoire témoigne d'une appropriation à la fois économique, idéologique et politique de l'espace par des groupes qui se donnent une représentation particulière d'eux-mêmes, de leur histoire, de leur singularité » (Di Méo, 1998).

2.2. De la création d'un nouveau festival à la rétroaction sur Les Nuits Secrètes

2.2.1. Les Nuits Secrètes et La Bonne Aventure : la distinction des deux festivals

Les deux festivals de l'association Les Nuits Secrètes ont des différences notables, qui influencent leurs retombées sur leurs territoires respectifs. Le territoire est d'ailleurs la première différence à considérer. Situé en bord de mer, le Dunkerquois a pu développer une activité portuaire et un patrimoine maritime. La Sambre-Avesnois est quant à elle plus caractérisée par ses bocages et espaces naturels, à l'image de la forêt de Mormal ou du Parc naturel régional de l'Avesnois. Certaines ressemblances existent, outre l'organisation par une seule et même association, rendant les deux territoires intéressants à comparer dans le cadre des festivals.

Ils sont tous deux proches de la frontière belge, élargissant les publics potentiels aux populations belges environnantes. Historiquement, tous deux étaient centrés sur une importante activité industrielle. Cette activité industrielle a su se maintenir à Dunkerque, notamment grâce à la présence de l'un des plus grands ports français. La Sambre-Avesnois a, elle, connu un important déclin industriel, transformant un territoire porté par la métallurgie et l'industrie textile en territoire tourné vers une forte production agricole.

Les deux territoires n'ont, de ce fait, pas connu la même trajectoire. Le territoire dunkerquois a connu un développement plus dynamique que la Sambre-Avesnois au cours des dernières années. La démographie des deux territoires diffère également. Centré autour de la ville de Dunkerque, le Dunkerquois est plus dense et urbain que la Sambre-Avesnois, davantage considérée comme un territoire semi-rural. La zone est également plus pauvre, avec des indicateurs économiques plus critiques.

La deuxième différence, fondamentale, est celle de la gratuité de La Bonne Aventure. En effet, comme dit précédemment, la volonté politique de la Communauté Urbaine de Dunkerque est de maintenir un festival gratuit, à l'exception des parcours secrets, ce qui n'est pas sans rappeler Les Nuits Secrètes à ses débuts. C'est d'ailleurs un point qui peut être mentionné lorsque le sujet de La Bonne Aventure est abordé.

« La Bonne Aventure, la gratuité, ça me fait penser au début du festival, puis au centre-ville. »

Max Depret, chargé de production de l'association Les Nuits Secrètes, entretien
du 21/03/2024

« A Dunkerque c'est gratuit. Donc c'est peut-être aussi, je ne vais pas m'exprimer à la place de... Mais ça renoue peut-être d'une certaine manière avec l'idée qu'ils avaient eue à l'origine de leur festival, donc ça leur allait bien. »

Luc Foutry, conseiller régional et membre du CA de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 12/03/2024

On n'observe de fait pas les mêmes publics au sein des Nuits Secrètes et de La Bonne Aventure. A la fois du fait des différences territoriales, et du fait de la gratuité de l'un des deux. Le public dunkerquois sera pour partie constitué de festivaliers presque vacanciers, étant donné le cadre de l'événement.

Dunkerque offre un cadre bien spécifique à La Bonne Aventure. Situé aux abords de la plage de Malo-les-Bains, une partie des concerts a directement lieu sur la digue. L'ouverture et la gratuité du festival transforment régulièrement des badauds venus profiter du bord de mer, en festivaliers. Il y a donc un rapport différent de la part d'une partie du public, qui se retrouve ici presque par hasard, parfois sans même avoir la conscience de se trouver au sein du festival La Bonne Aventure. Ceci est également dû au fait que de nombreuses installations sont présentes sur la digue et sur la plage, sans qu'elles ne soient identifiées comme appartenant au festival. La différence de public transforme l'ambiance de l'événement, comme le souligne Franck Dhersin :

« C'est pas le même public. Je suis pas sûr que l'un profite à l'autre ou l'un attire vers l'autre. Non, c'est totalement différent. Je suis pas rentré assez dans le détail de qui fréquente Dunkerque, qui fréquente les Nuits Secrètes. Mais moi qui fais les deux, c'est pas la même ambiance. »

Franck Dhersin, sénateur du Nord, entretien du 16/05/2024

Les deux festivals maintiennent tout de même les points communs de proposer une fête, des concerts avec une esthétique proche, et d'être des événements très orientés vers la population locale, et particulièrement la jeunesse.

2.2.2. D'impact à source de réflexion : La Bonne Aventure comme outil au service des Nuits Secrètes

« L'air de vacances » insufflé par La Bonne Aventure concerne autant les publics que les équipes, qui s'exportent pendant quelques jours tout au Nord du département. Contrairement au festival d'Aulnoye-Aymeries, La Bonne Aventure donne une forme de statut de prestataire à l'association Les Nuits Secrètes, qui rend des comptes à la Communauté Urbaine de Dunkerque. Ce statut de prestataire extérieur au territoire peut entraîner des difficultés pour l'association, qui peine à y maintenir une présence tout au long de l'année. Ceci peut entraîner des complications dès lors qu'il s'agit de fédérer une communauté bénévole dunkerquoise autour de l'événement. En effet, au moment de l'écriture de cette thèse, la plupart des bénévoles sont lillois et le noyau dur sur lequel l'association s'appuie pour le renfort au montage de l'événement est principalement constitué d'aulnésiens (ou proches).

Bien que de nombreux festivaliers soient communs aux deux festivals, l'association n'est pas clairement identifiée par le public de La Bonne Aventure, qui n'établit généralement pas de lien entre ce festival et Les Nuits Secrètes.

La Bonne Aventure constitue pour certaines personnes qui y travaillent, un tremplin pour Les Nuits Secrètes comme une manière de faire ses preuves.

« Je voulais qu'on me propose un jour. Je faisais ça avec ma petite idée, en me disant que c'est dans le même périmètre d'action, dans la même zone géographique. Je me disais, « un jour peut-être, on me proposera les Nuits ». Et je suis trop content qu'on me l'ait proposé. (...) Après ouais, j'ai pas travaillé à Dunkerque pour aller aux Nuits Secrètes, c'est pas ça. Mais en allant à Dunkerque je savais très bien que les équipes au-dessus géraient aussi Les Nuits Secrètes et je me suis dit « ça serait trop bien d'avoir ma place ». »

Louis, staff bar aux Nuits Secrètes et à La Bonne Aventure, entretien du 27/03/2023

Le choix de s'adresser aux Nuits Secrètes pour l'organisation de La Bonne Aventure témoigne d'une « expertise qui n'est plus contestée »²⁰⁵ et conforte d'une certaine manière, l'idée que l'Avesnois façonne des individus qui ont « des compétences à exporter » (ibid.), même sur un territoire mieux doté à la fois en termes financiers et en termes d'attractivité.

205 Benjamin Saint-Huile, ancien député de la 3^e circonscription du Nord, entretien du 07/06/2024.

La demande d'un partage de savoir-faire est un élément de fierté et de reconnaissance, pour l'équipe et pour les élus aulnésiens. L'intérêt pour le festival Les Nuits Secrètes ne se trouve pas dans le gain de nouveaux publics qui auraient découvert l'existence du festival. Outre le gain financier pour l'association dû à la subvention de la CUD, La Bonne Aventure est également un moyen pour l'équipe des Nuits Secrètes de repenser son festival aulnésien. Le fait de ne pas se concentrer sur un seul grand projet, qui plus est avec un format différent, est une source de remise en question et de questionnement permanent. En effet, tout en maintenant une cohérence artistique entre les deux événements, l'équipe travaille avec de nouveaux acteurs et est moins happée par les impératifs de remplissage. Elle peut donc se permettre davantage de tests sur La Bonne Aventure que sur Les Nuits Secrètes²⁰⁶. Ces essais et les apprentissages qui en découlent, profitent également au festival aulnésien et permettent d'en « *repenser les fondations, repenser les méthodes* »²⁰⁷.

Si du côté des publics, l'effet n'est pas notable, il peut néanmoins le devenir dès lors que l'on se penche sur les élus. En effet, cette double localisation de l'association²⁰⁸ permet une double visibilité.

« D'un point de vue de la région, je parle du Conseil Régional, je pense que c'est important, parce que ça montre qu'un acteur est en capacité de rayonner sur deux territoires d'une région. Pour la structure, je pense que c'est un argument supplémentaire, c'est-à-dire démontrer une capacité à pouvoir gérer deux festivals. »

Représentant de la fédération France Festivals, entretien anonyme du 03/04/2024

« Ça lui permet (ndlr. A l'association Les Nuits Secrètes) aussi d'avoir une double visibilité à l'échelle régionale. »

Benoît Courtin, vice-président en charge de la culture de la CAMVS,
entretien du 16/04/2024

La Bonne Aventure est un élément supplémentaire permettant de montrer aux élus la capacité de gestion de l'association ainsi que le fait que son travail se déploie sur deux territoires, qui en seront de fait impactés.

206 Cf. Ambre-Charlotte Grattepanche, responsable de communication de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 26/10/2023.

207 Martial Hufford, administrateur de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 13/03/2024.

208 On pourrait même dire « triple localisation » si l'on prend en compte les bureaux lillois de l'association, qui traite d'énormément de sujets à cet endroit.

Les Nuits Secrètes me permettent de montrer que le processus de valorisation peut dépasser la norme touristico-marchande. Les impacts de ce festival sont multiples et il est nécessaire de les observer sous un autre prisme étant donné les répercussions que cette norme peut avoir sur les événements (cf. chapitre 3). Au-delà de l'organisation de concerts, quel est le rôle des Nuits Secrètes ? Les réponses des parties prenantes à cette question laissent entrevoir six rôles principaux déclarés : la création et le renforcement de liens, l'accessibilité culturelle, l'image et le rayonnement du territoire, l'ouverture culturelle, et les retombées associées au développement territorial. Si les parties prenantes s'approprient différemment les justifications du rôle du festival, elles s'accordent dans l'ensemble à donner une importance particulière à une justification associée à la cité civique.

Si la cité civique revêt une telle importance, c'est notamment parce que l'acteur principal de cette cité est le collectif. De ce fait, la dichotomie entretenue par la norme marchande entre les consommateurs et les producteurs mérite d'être requestionnée. Dans le cadre des festivals, leurs rôles sont conjoints dans la co-production. Les acteurs producteurs produisent volontairement tandis que les acteurs consommateurs participent involontairement à la production. La reconnaissance du caractère actif de cette participation nuance l'opposition entre producteurs et consommateurs et contribue à dépasser la norme marchande.

L'analyse de l'implicite présent dans les discours des parties prenantes révèle une justification différente de la valeur du festival, sans pour autant que celle-ci soit opposée à ce qui a été observé dans les discours explicites sur les rôles du festival. On observe trois formes de valeur attachées au festival. Premièrement, une valeur reposant sur un compromis entre les cités marchande, industrielle et de l'opinion qui traduit le recours à la norme évaluative standard. Deuxièmement, une valeur reposant sur un compromis entre les cités domestique et par projets, qui traduit l'ancrage territorial et le lien aux politiques culturelles. Troisièmement, une valeur reposant sur un compromis entre les cités inspirée et civique, qui traduit l'expérience collective et la relation affective portée au festival. Les acteurs reconnaissent, explicitement ou implicitement, la pluralité des valeurs du festival à travers ses multiples retombées. Si les retombées économiques et sociales occupent une place prééminente dans les discours, mon interprétation au bout de ces trois années de Cifre au cœur du terrain me font identifier trois impacts majeurs des Nuits Secrètes : l'impact sur les droits culturels, l'existence du PCA et la création de La Bonne Aventure.

Conclusion générale

La création du ministère de la culture a donné une légitimité aux politiques culturelles.²⁰⁹ André Malraux a, pendant dix ans, amorcé une démocratisation culturelle tout en gardant en vue le rayonnement international permis par les actifs culturels. Il a détaché la culture de la logique éducative qui lui était précédemment attribuée par la tutelle de l'Education Nationale, et a mis en valeur ce qu'il nommait alors les « œuvres capitales de l'humanité ». La politique culturelle d'André Malraux sera critiquée pour son caractère élitiste, particulièrement en mai 68 où ses détracteurs mettront l'accent sur une unique mise en valeur d'une culture savante et bourgeoise. Lui était alors contesté l'accessibilité des productions culturelles, qui restaient un patrimoine d'excellence réservé à une partie de la population. D'une construction presque domestique de la culture, reposant sur un système éducatif et de la transmission, André Malraux a défendu une vision inspirée de la culture. Celle-ci se passe donc de toute action de médiation, car sa compréhension passe uniquement par les émotions qu'elle suscite à celui qui se laisse porter par l'art (Saez, 2008).

La construction d'une norme touristique-marchande

L'évolution de ces orientations a progressivement laissé voir l'importance grandissante donnée aux considérations économiques dans le cadre des politiques culturelles menées. Le ministère a vu se transformer l'initiale culture inspirée d'André Malraux, existant pour l'élévation des âmes, en une culture outil de l'économie. Il n'est plus question de démocratiser les œuvres capitales de l'humanité, il est désormais question d'en constituer un outil économique puissant.

Les industries culturelles ont pris une place centrale dans la démocratisation et la décentralisation des différents actifs culturels, tout en transformant le rapport des publics à ceux-ci. La culture devient une marchandise. Un secteur économique à part entière se met en place, et la professionnalisation s'accroît.

La culture devient également un levier de développement territorial, quelle que soit l'échelle du territoire. Et les festivals sont fréquemment ramenés à cette position d'outil de

²⁰⁹ Le détour historique portant sur l'évolution de l'orientation des politiques culturelles fait l'objet du deuxième chapitre de cette thèse.

développement territorial, à travers les retombées économiques générées par leur présence²¹⁰. Ils participent à l'attractivité du territoire.

« J'aime beaucoup ton sujet de thèse parce que c'est une chose sur laquelle je me suis toujours posée plein de questions. Ces fameuses retombées. Pourquoi on le fait ? Quelle est la plus-value ? Est-ce qu'on propose du pur divertissement et ça ne sert qu'à ça ? Ou tout ce que tu peux apporter aux humains, à la société, aux organisations... »

Maeva Justice, ancienne chargée RSO de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 02/11/2023

Cette considération de la valeur n'est pas sans conséquence sur la manière de mener leurs actions. En effet, le recours à l'impact économique constitue une aide à la décision pour les acteurs financeurs, particulièrement pour les pouvoirs publics qui attribuent des subventions (Négrier, Vidal, 2009). Il leur faut de ce fait adapter leurs stratégies d'action et leurs objectifs pour correspondre aux attentes de leurs financeurs. Ceci entraîne une invisibilisation d'autres dimensions constitutives de leur valeur et de leurs retombées²¹¹. Cette invisibilisation est accentuée par le fait que l'économie standard ne s'avère pas adaptée à traiter cet objet. C'est pourquoi l'usage de l'économie des conventions²¹² pour travailler sur celui-ci semblait un choix pertinent. Dans le cadre de cette recherche, l'économie des conventions était idéale en ce qu'elle constitue un outil puissant pour rendre compte de la variété des pouvoirs de valorisation. En outre, elle m'a permis de prendre au sérieux les acteurs et de mettre en valeur leurs arguments, en évitant de parler à leur place. L'intérêt pour les questions de valeur ne s'est pas réduit à la valeur économique et à la rationalité instrumentale grâce à une prise au sérieux du discours des acteurs. Ceci leur donne une dimension politique que l'on ne trouve pas dans d'autres registres d'analyse économique. En m'équipant de l'économie des conventions et en m'appuyant sur le cas des Nuits Secrètes, j'ai souhaité mettre en exergue l'existence d'autres chemins de valorisation, en prenant l'exemple d'un festival partageant une histoire locale comparable à d'autres événements.

210 Le chapitre 3 développe ce sujet plus en détail.

211 Ce travail entend être une contribution à la socio-économie de la quantification, apportant un regard critique centré sur l'objet des festivals. Ceci fait écho aux travaux de Florence Jany-Catrice mentionnés au cours de cet écrit (2012a, 2012b, 2013 ; Bardet, Jany-Catrice, 2010 ; Gadrey, Jany-Catrice, 2016).

212 Je rappelle que l'économie des conventions (Favereau, 1989 ; Batifoulie et al., 2001, 2003, 2016 ; Batifoulie, de Larquier, 2001 ; Orléan, 2004 ; Eymard-Duvernay, 2006) et plus spécifiquement le modèle des économies de la grandeur (Boltanski, Thévenot, 1991 ; Boltanski, Chiapello, 1999) sont présentés avec plus de précision dans le premier chapitre.

« On voulait « ramener la discothèque dans le champ ». C'est un peu fantasmé mais finalement, cette histoire-là devient en quelque sorte un exemple de ce qu'il est possible de faire avec une certaine originalité. Et en même temps une certaine banalité parce qu'il y a des expériences telles que les nôtres dans différents territoires de France, avec des bénévoles, des professionnels, une asso, une ambition artistique, des gens, une fréquentation certaine, une situation liée à une ville, ou un village, etc. Qui sont des émanations d'habitants. Et avec plus ou moins de puissance dans la manière dont c'est monté. »

Olivier Connan, directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/04/2024

Le travail mené sur la valeur des festivals dans le cadre de cette thèse est passé par l'analyse du rôle de facteurs influençant les processus de valorisation, à savoir le statut et le type de territoire. Avec plus de 80 % de festivals français constitués en association (Dujardin, Millery, 2025), la question du statut se posait d'elle-même. Le statut d'un festival joue-t-il un rôle sur son processus de valorisation ? Change-t-il son rapport au territoire ?²¹³

Les festivals associatifs : acteurs volontaires du développement des territoires

Si l'on peut d'ores et déjà établir des spécificités propres à l'ensemble des festivals, il est également possible de constituer une sous-catégorie d'événements par le statut, partageant des particularités qui leur sont propres. Ces particularités reposent sur une intensification de facteurs attribuables à l'ensemble de la filière festivalière. En formant un secteur mésoéconomique²¹⁴ à part entière, les festivals associatifs semblent être plus sensibles à la défense de l'émergence et de la diversité, à une finalité d'intérêt commun, mais semblent également plus fragiles du fait de leur propension plus forte à la dépendance aux subventions. Il y a également une difficulté de plus en plus forte à concilier leur engagement militant et la réalité économique qui s'impose à eux.

Ils ont une place toute particulière dans les milieux ruraux ou peu denses, qui manquent d'infrastructures culturelles. En effet, leur plasticité et leur adaptabilité leur permet de s'introduire facilement dans ces territoires. La forme associative y est fondamentale du fait de la difficulté

213 Les paragraphes suivants font référence aux résultats de recherche présentés dans le chapitre 4.

214 Je rappelle la référence aux travaux portant sur la mésoéconomie institutionnaliste (Lamarche, 2011 ; Lamarche et al., 2015 ; Bastien, Lamarche, 2023).

socio-économique qui peut régner au sein de ces territoires, et la difficile adaptabilité du modèle économique privé lucratif.

De plus, ces territoires ont besoin d'acteurs jouant un rôle volontaire dans le développement des droits culturels. Or les festivals associatifs ont tendance à être des acteurs volontaires des droits culturels, et maintiennent un caractère social fort dans leur production. On observe, chez les festivals associatifs, un rôle civique très marqué.

« Et on a voulu, peut-être, mettre en avant tout ce qu'on a l'habitude de faire et montrer notre impact social, ce que vous êtes en train de faire, de montrer en fait qu'il y a un impact quand même social, humain très important dans ce cadre de festivals, qui sont notamment à but non lucratif. »

Pierre Hivert, directeur du festival Décibulles, entretien du 03/04/2024

Ce recours à la justification civique est particulièrement clair dans les discours des parties prenantes des Nuits Secrètes²¹⁵, interrogées dans le cadre de ce travail, ce qui marque une importante coupure avec la norme dominante. Ce recours à la cité civique est motivé par le statut associatif, par le territoire « en besoin » sur lequel il se trouve, et par la critique de l'individualisme marchand.

La réflexion d'un festival sur lui-même

En questionnant le bien-fondé de la sur-présence du caractère économique dans les processus de valorisation des festivals, ce travail de thèse a mis en exergue d'autres dimensions constitutives de leur valeur, en s'appuyant sur l'économie des conventions. Le recours récurrent à des retombées économiques et monétaires, et donc à une justification marchande de l'activité des festivals, réduit leur rôle. Les intérêts croisés entre le secteur culturel et les économistes ont amené à un développement des travaux d'expertises sur différents objets culturels (Benghozi, Sagot-Duvaurox, 1994). On retrouve parmi les expertises, celle de l'impact économique des événements culturels. Les travaux de Yann Nicolas (2007, 2010, 2017) en synthétisent très bien la méthodologie²¹⁶.

215 Ceci fait référence à la section I du chapitre 5.

216 Cette méthodologie est présentée plus en profondeur dans le chapitre 3.

Toutefois, les organisateurs de festivals sont conscients de produire plus que des retombées économiques. Les Nuits Secrètes en sont un bon exemple. Pour ce festival présent depuis plus de 20 ans dans la commune d'Aulnoye-Aymeries, cette recherche s'inscrit dans un processus global de réflexion sur les raisons d'être et les manières d'agir de cet événement.

« C'est l'expérience artistique et sociale, pour moi, le meilleur résumé de ce que sont les Nuits. Si on veut aller vite. Les artistes ne sont pas forcément là où on le croit. En tout cas, les têtes d'affiche ou les choses importantes ne se jouent pas uniquement sur scène, c'est ça ce qu'on a découvert, et ce qui fait aussi la matière de ta recherche. Finalement c'est tout ce qui se trame dans les interstices et dans la richesse de l'organisation, et de ce qui en découle derrière. Ce qu'on garde comme rencontres, comme souvenirs... Souvent les gens me parlent de l'artistique, des potes qu'ils se sont faits. Ils ont vu tel ou tel show, ça les a marqués et ils ont dit « c'est génial ». »

Olivier Connan, directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/04/2024

La réalisation et l'existence de cette thèse sont avant tout une preuve de la curiosité et d'une réflexion du festival sur lui-même. L'intérêt immédiat porté par l'association à ce projet de recherche en 2021 s'est accompagné d'une totale liberté dans la gestion de ce projet. L'association m'a ouvert les portes d'un terrain qui m'aurait été inaccessible en l'absence de cette Cifre et m'a donné les moyens de mener à bien cette recherche en termes matériels.

Ce travail est une occasion pour l'association de se confronter à une analyse universitaire de ses actions. Le cadre de la Cifre entraîne la conséquence assumée d'un point de vue qui n'est pas extérieur aux actions de l'association. En effet, l'observation se fait sous forme d'une observation participante. Cette observation participante donne aussi une forme de légitimité au travail effectué, notamment au sein des équipes qui ont pu m'identifier grâce à cela, et à la confiance réciproque qui s'est créée.

Cette enquête de terrain²¹⁷, outre l'analyse dans le cadre de cette thèse, est déjà un matériau utile au festival pour développer et affiner la connaissance de ses publics et de ses bénévoles, directement assimilable et utilisable. Ceci peut être une aide, notamment dans le cadre de la recherche de renforcement d'une communauté bénévole dunkerquoise pour le développement du projet de La Bonne Aventure.

217 L'enquête de terrain est présentée de façon plus précise dans le chapitre 1.

Les Nuits Secrètes gagnent à s’interroger sur leurs raisons d’être et de perdurer, ce qui anime l’équipe organisatrice, autant que ce qui anime les divers soutiens dont ils bénéficient, sous toutes leurs formes. Ces interrogations et ce travail sur eux-même leur évitent de tomber dans le piège de perdurer dans leur propre existence. Ces interrogations sont d’autant plus importantes qu’elles prennent place dans un flot de questionnements relatifs à l’avenir des festivals en général, et du modèle associatif en particulier.

« Je pense qu'on est bientôt à la fin d'un modèle. Donc c'est là qu'on doit être bon, pour savoir rebondir et continuer d'exister de manière différente. (...) En tout cas, à l'échelle à laquelle on est. Je pense qu'on se frotte à beaucoup plus gros que nous. Et je pense que du coup, c'est pas très engageant, selon moi. »

Martial Hufford, administrateur de l’association Les Nuits Secrètes, entretien du 13/03/2024

« La période qu'on vit actuellement est pas très rassurante. J'espère qu'on va continuer à tenir notre tissu de festivals, et qu'on va pas tomber uniquement dans le festival purement privé à but lucratif. »

Thierry Langlois, directeur de la société de production Uni-T, entretien du 04/04/2024

« Est-ce que demain, les gens auront encore envie d'aller à un festival ? Est-ce qu'il n'y a pas d'autres choses qui vont les éblouir, qui vont les intéresser ? Je ne sais pas le dire aujourd'hui. Je sens bien qu'il y a un débat. »

Bernard Baudoux, maire d’Aulnoye-Aymeries et président de l’association Les Nuits Secrètes, entretien du 30/05/2024

Ce travail met en avant trois retombées majeures des Nuits Secrètes, qu’il est important de considérer d’ores et déjà comme des accomplissements : un accroissement des droits culturels sur son territoire, l’existence du PCA à Aulnoye-Aymeries, et la création de La Bonne Aventure à Dunkerque²¹⁸.

218 Je renvoie le lecteur au chapitre 5 pour un développement plus précis de ces retombées du festival Les Nuits Secrètes.

Les retombées majeures du festival Les Nuits Secrètes

En prenant divers chemins, les Nuits Secrètes ont participé, parfois involontairement, à l'accroissement des droits culturels en Sambre-Avesnois. D'une part par la création et le maintien du festival, et par la recherche constante d'accessibilité. Cette accessibilité est financière, avec le maintien d'une politique tarifaire permettant au plus grand nombre possible de s'y rendre, mais elle est également morale et physique et passe par une défense de la diversité des propositions culturelles.

« Un bon festival, ces dernières années, se doit d'avoir une politique RSO. Tout ce qui est accessibilité financière, handicap, qu'est-ce que tu défends comme valeurs, l'égalité hommes/femmes, etc. Tous ces trucs qui sont finalement des pré-requis si tu veux monter un événement digne de ce nom aujourd'hui. Tu ne peux pas arriver en disant « je programme que des mecs et je vous emmerde et c'est pas accessible aux handicapés ». Dans les festivals associatifs, ça fait partie des pré-requis. »

Olivier Connan, directeur du festival Les Nuits Secrètes, entretien du 29/04/2024

D'autre part, certaines actions du festival ont involontairement joué sur les droits culturels, à commencer par le bénévolat. Permettre et encadrer l'engagement bénévole est une aide au développement des droits culturels des personnes qui s'engagent. De plus, il s'agit également d'une belle participation à une forme de médiation culturelle en faisant se rencontrer, par le prétexte de l'engagement bénévole, un public et une proposition culturelle qu'ils ne seraient pas forcément venus chercher autrement. En outre, la participation bénévole peut leur donner des clés de compréhension du secteur des musiques actuelles qu'ils n'auraient pas nécessairement s'ils ne participaient que comme public, ce qui conduit également à une forme de médiation culturelle, généralement moins évidente à effectuer dans le cadre des musiques actuelles.

La mise en place du PCA n'est pas extérieure à cet accroissement des droits culturels. Si la création de cet équipement n'est pas directement le fait de l'association, à la différence de La Bonne Aventure, elle en a tout de même été dépendante. La réussite observée du festival a donné des arguments permettant de croire en la réussite de ce projet et de le défendre publiquement.

De l'autre côté de la région Hauts-de-France, Les Nuits Secrètes ont exporté un savoir-faire et une identité en créant La Bonne Aventure. Sans l'existence préalable des Nuits Secrètes, La

Bonne Aventure n'aurait jamais vu le jour. Sans aucun doute un festival sous une autre forme, avec une autre identité aurait pris la place, étant donné la commande initiale de la CUD, mais sans certitude sur la réalisation de l'événement et la réception des publics. Si l'existence du festival dunkerquois est un impact des Nuits Secrètes, il est également une part de ce qui le nourrit.

« Ça a fait prendre une ampleur différente à l'asso. Aussi, un virage sur l'orga, sur la constitution des équipes, tu vois, sur la manière dont on organise l'événement. C'est plutôt ce virage-là que ça nous a fait prendre. Ça a certainement aussi donné un peu d'air à tout ça. De ne pas tourner toujours autour des Nuits Secrètes. D'avoir une autre target dans l'année. »

Martial Hufford, administrateur de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 13/03/2024

Et ce retour de La Bonne Aventure sur Les Nuits Secrètes est également un retour sur le territoire qui le porte. En effet, c'est une source de fierté pour Aulnoye-Aymeries et la Sambre-Avesnois.

« Quand t'as un territoire qui a plus de fric, qui a plus d'attractivité naturelle, et qui se tourne vers un territoire qui est loin, à deux heures et qui te dit « S'il vous plaît, on veut développer un truc et on sait que c'est vous qu'il faut », c'est qu'ils reconnaissent nos compétences, nos capacités à faire. Ça doit être pour nous, un élément de fierté. »

Benjamin Saint-Huile, ancien député de la 3^e circonscription du Nord, entretien du 07/06/2024

Si les Nuits Secrètes n'est pas formellement un outil de service public, il le devient de fait. Le fait d'être un festival subventionné par les différentes strates des collectivités territoriales crée des attentes quant à l'utilisation de l'argent public qui lui est confié. Ces attentes se traduisent par une volonté que le festival serve les intérêts de la population locale, des commerçants et des acteurs politiques.

« C'est un rôle de service public de la culture. Ça c'est assez sûr. Quand on est financé par la puissance publique, on a des obligations. Les obligations qu'on a c'est d'être un service public de la culture. »

Bernard Baudoux, maire d'Aulnoye-Aymeries et président de l'association Les Nuits Secrètes, entretien du 30/05/2024

« Alors ce qui peut protéger les festivals, puisque c'est de ça dont on parle, c'est qu'en effet, souvent elles sont sous la forme juridique associative. Je pense aussi que nombre d'élus sont très attachés à une forme de service public de la culture et fort heureusement. Ils sont attachés à ce que les festivals soient abordables financièrement et accessibles à tout un chacun. Ils sont attachés également à tous le travail de médiation et d'actions en direction des publiques, cela protège encore les festivals. »

Représentant de la fédération France Festivals, entretien anonyme du 03/04/2024

L'histoire du festival est mêlée à celle des collectivités locales, au-delà même de questions de financements, par le portage des premières années par la CAMVS, la présence de plusieurs élus dans le conseil d'administration et l'implication de Bernard Baudoux dans la vie de l'association. Cette proximité avec les acteurs des politiques publiques a pu être utiles pour le développement des projets de l'association, mais ils sont également source d'une demande. Les Nuits Secrètes rendent un service assimilable à un service public, sans en porter le nom.

Bibliographie

Abbasian, S. (2023). Festival participation for integration and inclusion? A critical reflection. *World Leisure Journal*, 65(4), 464-483. <https://doi.org/10.1080/16078055.2023.2197410>

Andersson, T. D., & Lundberg, E. (2013). Commensurability and sustainability : Triple impact assessments of a tourism event. *Tourism Management*, 37, 99-109. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2012.12.015>

Arnaud, L. (2012). *De l'action culturelle au développement par la culture. Enjeux et limites des nouvelles politiques culturelles urbaines* (p. 133). La Découverte. <https://shs.hal.science/halshs-00776379>

Auclair, E. (2006). Comment les arts et la culture peuvent-ils participer à la lutte contre les phénomènes de ségrégation dans les quartiers en crise ? *Hérodote*, 122(3), 212-220. <https://doi.org/10.3917/her.122.0212>

Audemard, J., Djakouane, A., Millery, E., & Négrier, E. (2024). Ruralités. *SoFEST!, France Festivals*. https://www.francefestivals.com/media/francefestival/189240-ff_sofest__ruralite_s-4.pdf

Bailoni, M. (2014). La reconversion des territoires industriels par la culture dans les villes britanniques : Un modèle en crise ? *Belgeo. Revue belge de géographie*, 1, Article 1. <https://doi.org/10.4000/belgeo.12753>

Barbérís, I., & Poirson, M. (2016). *L'économie du spectacle vivant* (2e éd. mise à jour). PUF.

Bardet, F., & Jany-Catrice, F. (2010). Les politiques de quantification: Introduction au dossier. *Revue Française de Socio-Économie*, 5(1), 9-17. <https://doi.org/10.3917/rfse.005.0009>

Barreira, M., & Négrier, E. (2022). Main basse sur les festivals en Europe ? *NECTART*, 15(2), 100-115. <https://doi.org/10.3917/nect.015.0100>

Barthon, C., Garat, I., Gravari-Barbas, M., & Veschambre, V. (2007). L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : Des villes, des festivals, des pouvoirs. *Géocarrefour*, 82(3), 111-121. <https://doi.org/10.4000/geocarrefour.2155>

- Bastien, J., & Lamarche, T. (2023). Chapitre 4. La mésoéconomie institutionnaliste. In *Grand manuel d'économie politique* (p. 101-110). Dunod.
<https://doi.org/10.3917/dunod.franc.2023.01.0101>
- Batifoulier, P., Bessis, F., Ghirardello, A., de Larquier, G., & Remillon, D. (2016). *Dictionnaire des conventions : Autour des travaux d'Olivier Favereau*. Presses universitaires du Septentrion.
- Batifoulier, P., Chavance, B., Favereau, O., Jallais, S., Labrousse, A., Lamarche, T., Orléan, A., & Tinel, B. (2015). *À quoi servent les économistes s'ils disent tous la même chose ?* Les liens qui libèrent. <https://hal.science/hal-01471379>
- Batifoulier, P., & De Larquier, G. (2001). *De la convention et de ses usages*, Théorie des conventions.
- Batifoulier, P., De Larquier, G., & Biencourt, O. (2003). *L'Economie des conventions et les théories des conventions*. Document de travail, Université Paris 10-Nanterre.
- Batifoulier, P., Eymard-Duvernay, F., & Favereau, O. (avec Centre national de la recherche scientifique). (2001). *Théorie des conventions*. Economica.
- Baumol, W. J., & Bowen, W. G. (1966). *Performing arts, the economic dilemma : A study of problems common to theater, opera, music and dance* (MIT Press).
- Baumol, W. J., & Bowen, W. G. (1984). *The Mass Media and Cost Disease* », in : *The Economics of Cultural Industries*, WS. Hendon.
- Becker, H. S., Menger, P.-M., & Bouniort, J. (2024). *Les mondes de l'art* (Nouvelle éd.). Flammarion.
- Bellon, C. (2020). La valeur au croisement du rapport salarial et de l'ordre monétaire. Propositions à partir du cas allemand (1974-1999). *Revue Francaise de Socio-Economie*, n° 24(1), 21-39.
- Benghozi, P.-J., & Sagot-Duvaurox, D. (1994). Les économies de la culture. *Réseaux*, 12(68), 107-130. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2624>
- Benhamou, F. (2002). *L'économie du star-system*. Odile Jacob.
<https://doi.org/10.3917/oj.benha.2002.01>
- Benhamou, F. (2017). *L'économie de la culture* (8e éd). La Découverte.
- Benquet, M., & Sobel, R. (2019). Entretien avec André Orléan : Monnaie, valeur et capitalisme. *Revue Francaise de Socio-Economie*, n° 23(2), 21-32.

Berthelot, P. (2015). Chapitre 6. Combats et contributions des acteurs artistiques : Des musiques actuelles à l'Union fédérale d'intervention des structures culturelles. In *Associations et Action publique* (p. 263-287). Desclée De Brouwer. <https://doi.org/10.3917/ddb.lavil.2015.01.0264>

Besnard, J. (2024). *La démocratisation culturelle, une ambition inachevée ?*, mémoire de master.

Beust, M. (2021). *Les stratégies d'adaptation du spectacle vivant en temps de crise sanitaire. Usages et expérimentations de contenus et de dispositifs numériques*. Sciences de l'information et de la communication. <https://policycommons.net/artifacts/15580220/les-strategies-dadaptation-du-spectacle-vivant-en-temps-de-crise-sanitaire/16472553/>

Boltanski, L., & Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard.

Boltanski, L., & Esquerre, A. (2017). *Enrichissement : Une critique de la marchandise*. Gallimard.

Boltanski, L., & Thévenot, L. (1991). *De la justification : Les économies de la grandeur* (Nachdr.). Gallimard.

Bonet, L., & Négrier, E. (2008). La fin des cultures nationales ? In *La fin des cultures nationales ?* (p. 185-210). La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.bonet.2008.01.0185>

Bord, C. (2018). Introduction : Pourquoi aujourd'hui, la politique de la ville se mobilise-t-elle en faveur de la notion de droits culturels ? *Cahiers de la LCD, I(HS1)*, 14-20. <https://doi.org/10.3917/clcd.hs01.0014>

Boswijk, A., Thijssen, T., & Peelen, E. (Éds.). (2007). *The experience economy : A new perspective*. Pearson Prentice Hall.

BOWEN, H. E., & DANIELS, M. J. (2005). DOES THE MUSIC MATTER? MOTIVATIONS FOR ATTENDING A MUSIC FESTIVAL. *Event Management*, 9(3), 155-164. <https://doi.org/10.3727/152599505774791149>

Carré, D., & Levratto, N. (2011). Dynamique des territoires, agglomération et localisation des firmes. *Innovations*, 35(2), 183-206. <https://doi.org/10.3917/inno.035.0183>

Cartellier, D. (2007). *Gérer la culture en région. Les pratiques des collectivités territoriales en France*. L'Harmattan.

Carù, A., & Cova, B. (Éds.). (2007). *Consuming experience* (1. publ). Routledge.

Caves, R. E. (2002). *Creative industries : Contracts between art and commerce* (First paperback edition). Harvard University Press.

- Cayol, C. (2023). *Transformer l'État social par l'action municipale ? : L'expérimentation du Minimum social garanti à Grande-Synthe (Hauts-de-France)* [These de doctorat, Université de Lille (2022-....)]. <https://theses.fr/2023ULILA019>
- Cettolo, H. (2000). *Action culturelle et développement local en milieu rural. Le cas de trois projets culturels en Midi-Pyrénées*. Thèse de doctorat.
- Chamard, C. (2014). *Le marketing territorial : Comment développer l'attractivité et l'hospitalité des territoires ?* De Boeck Supérieur.
- Chamard, C., & Schlenker, L. (2017). La place du marketing territorial dans le processus de transformation territoriale. *Gestion et management public*, 61(3), 41-57.
<https://doi.org/10.3917/gmp.061.0041>
- Chateau, D. (2000a). *La philosophie de l'art, fondation et fondements*. L'Harmattan.
- Chateau, D. (2000b). *Qu'est-ce que l'art ?* l'Harmattan.
- Chung, K. H., & Cox, R. A. K. (1994). A Stochastic Model of Superstardom : An Application of the Yule Distribution. *The Review of Economics and Statistics*, 76(4), 771-775.
<https://doi.org/10.2307/2109778>
- Citton, Y., & Querrien, A. (2014). Art et valuation. Fabrication, diffusion et mesure de la valeur. *Multitudes*, 57(3), 7-19. <https://doi.org/10.3917/mult.057.0007>
- Colin, B., & Gautier, A. (2008). *Pour une autre économie de l'art et de la culture*. ERES.
- Cras, S. (2022). *Écrits d'artistes sur l'économie : Une anthologie de modestes propositions*. Éditions B42.
- Crompton, J. L., & McKay, S. L. (1997). Motives of visitors attending festival events. *Annals of Tourism Research*, 24(2), 425-439. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(97\)80010-2](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(97)80010-2)
- Cusin, J., & Ducros-Passebois, J. (2021). *L'équipement culturel amiral pour (re)positionner l'image d'une ville : Quoi de neuf depuis Bilbao ? Etude des cas de Lens et de Bordeaux*. Revue Française du Marketing. 255, pp. 71-86.
- Danto, A. C., Hary-Schaeffer, C., & Schaeffer, J.-M. (1989). *La Transfiguration du banal : Une philosophie de l'art*. Ed. du Seuil.
- Dapporto, E. (2004). Les arts de la rue : Excursion dans un paysage artistique en pleine mutation. In N. Barbe & S. Latouche (Éds.), *Économies choisies ? : Échanges, circulations et débrouille*

(p. 175-184). Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
<https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.3341>

Dardy-Cretin, M. (2007). *Michel Guy, secrétaire d'État à la culture, 1974-1976 : Un innovateur méconnu*. Comité d'histoire du Ministère de la culture.

De Larquier, G., Bessis, F., & Batifoulier, P. (2006). *La dimension conventionnelle de la coordination*. EconomiX, Université de Paris X – Nanterre. Colloque pluridisciplinaire « Coordination et Sciences Sociales ».

Demeyère, C., Havet-Laurent, S., & Richard, D. (2021). Gestion publique de la crise de la Covid-19 dans le secteur culturel : Perception des dispositifs publics et bien-être au travail dans les associations du spectacle vivant. *Gestion et management public*, 94(4), 111-117.
<https://doi.org/10.3917/gmp.094.0111>

Demoustier, D. (2006). 3. L'économie sociale et solidaire et le développement local. In *Les dynamiques de l'économie sociale et solidaire* (p. 115-132). La Découverte.
<https://doi.org/10.3917/dec.neyre.2006.01.0115>

Demoustier, D., & Beley, B. (1984). *Les coopératives ouvrières de production*. Editions La Découverte.

Derkenne, M., & Lecat, D. (2024). *Culture territoriale 2025-2026*. Editions Ellipses.

Desrosières, A. (2008). Chapitre 1. La statistique, outil de gouvernement et outil de preuve. Introduction. In *Pour une sociologie historique de la quantification : L'Argument statistique I* (p. 7-20). Presses des Mines. <https://doi.org/10.4000/books.pressesmines.909>

DGE. (2014). *La mesure de l'impact économique d'un événement touristique—Guide méthodologique*. Eric Maurence Consultants pour le ministère de l'Économie, de l'Industrie et du Numérique, DGE.

Di Méo, G. (1998). De l'espace aux territoires : Éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie. *L'Information Géographique*, 62(3), 99-110.
<https://doi.org/10.3406/ingeo.1998.2586>

Diaz-Bone, R., & Larquier, G. de. (2020). Handbook of Economics and Sociology of Conventions. *Post-Print*, Article hal-03932799. <https://ideas.repec.org/p/hal/journal/hal-03932799.html>

- Didry, N. (2021). Festivals et concerts en temps de Covid-19 : Une expérience émotionnelle appauvrie ? *Post-Print*, Article halshs-03234789. <https://ideas.repec.org/p/hal/journal/halshs-03234789.html>
- Djakouane, A., & Négrier, E. (2018). La fête en festival : Fête en soi ou fête pour soi ? *Socio-anthropologie*, 38, Article 38. <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.3597>
- Djakouane, A., & Négrier, E. (2020). Publics. Sociologie, fréquentation, motivations. *SoFEST!, France Festivals*.
- Djakouane, A., & Négrier, E. (2021a). Coopérations et partenariats. *SoFEST!, France Festivals*.
- Djakouane, A., & Négrier, E. (2021b). *Festivals, territoire et société*. Ministère de la Culture - DEPS. <https://doi.org/10.3917/deps.djako.2021.01>
- Donnat, O. (2011). Pratiques culturelles, 1973-2008: Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales. *Culture études*, 7(7), 1-36. <https://doi.org/10.3917/cule.117.0001>
- Dubois, V. (2012). *La politique culturelle : Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Belin.
- Dujardin, B., & Millery, E. (2025). Baromètre des festivals 2024. *Culture études*, 4, 1-32. <https://doi.org/10.3917/cule.254.0001>
- Durkheim, É. (1895). *Les règles de la méthode sociologique* (J.-M. Berthelot & L. Mucchielli, Éd.; Nouvelle édition). Éditions Flammarion.
- Esclatine, C. (2013). Exception culturelle française : Étatisme ou chance historique ? *Géoéconomie*, 65(2), 183-193. <https://doi.org/10.3917/geoec.065.0183>
- Eymard-Duvernay, F. (2006). *L'économie des conventions, méthodes et résultats* (La Découverte).
- Farchy, J. (2019). *Visibilité des femmes dans les festivals de musique. Une étude de la programmation de 100 festivals emblématiques en 2019*. École des médias et du numérique de la Sorbonne.
- Farchy, J., & Sagot-Duvauroux, D. (1994). *Économie des politiques culturelles*. FeniXX.
- Finkelkraut, A. (1987). *La Défaite de la pensée*. Gallimard.

- Fléchet, A., Goetschel, P., Hidirolou, P., Jacotot, S., Moine, C., & Verlaine, J. (2013). *Une Histoire des festivals XXe -XXIe siècles*. Publications de la Sorbonne. <https://hal.science/hal-04393105>
- Florida, R. (2017). *The New Urban Crisis : Gentrification, Housing Bubbles, Growing Inequality, and What We Can Do About It*. Simon and Schuster.
- Florida, R. L. (2005). *Cities and the Creative Class*. Psychology Press.
- Fol, S., Labrue, L., & Salin, M. (2021). Quelles stratégies de revitalisation pour les « villes en décroissance » ? *Regards croisés sur l'économie*, 28(1), 143-153. <https://doi.org/10.3917/rce.028.0143>
- Fondu, Q., & Vermerie, M. (2016). Les politiques culturelles : Évolution et enjeux actuels: *Informations sociales*, n° 190(4), 57-63. <https://doi.org/10.3917/inso.190.0057>
- Fournier, L. (2010). Mise en tourisme des produits du terroir, événements festifs et mutations du patrimoine ethnologique en Provence (France). *Ethnologies*, 32(2), 103-144. <https://doi.org/10.7202/1006307ar>
- Fourreau, É., & Hardy, C. (2023). La transition des politiques culturelles territoriales. *NECTART, HSI*, 3-5. <https://doi.org/10.3917/nect.hs1.0003>
- Frey, B. S. (1994). The economics of music festivals. *Journal of Cultural Economics*, 18(1), 29-39. <https://doi.org/10.1007/BF01207151>
- Froissart, R. (2016). *L'art utile au temps du Front populaire*. In *Aux confins des arts et de la culture*, Presses universitaires de Rennes, pp. 287-297.
- Fumaroli, M. (1991). *L'Etat culturel : Une religion moderne*. Editions de Fallois.
- Gadrey, J. (2003). *Socio-économie des services*. La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.gadre.2003.01>
- Gadrey, J., & Jany-Catrice, F. (2016). *Les nouveaux indicateurs de richesse* (4e éd). la Découverte.
- Garcia, L., Jonchery, A., & Thoumelin, C. (2024). Les sorties culturelles des Français et leurs pratiques en ligne en 2023 : Cinéma, concert et théâtre | Ministère de la Culture. *Culture études*. <https://www.culture.gouv.fr/espace-documentation/statistiques-ministerielles-de-la-culture2/publications/collections-de-synthese/culture-etudes-2007-2025/les-sorties-culturelles-des-francais-et-leurs-pratiques-en-ligne-en-2023-cinema-concert-et-theatre-ce-2024-2>

- Gardin, L. (2008). L'approche socio-économique des associations. In *La gouvernance des associations* (p. 95-110). érès. <https://doi.org/10.3917/eres.lavil.2008.01.0095>
- Gautier, A. (2008). Les lieux associatifs de musiques actuelles : Régulation hybride et changement institutionnel. In *La gouvernance des associations* (p. 173-201). Érès. <https://doi.org/10.3917/eres.lavil.2008.01.0173>
- Gay, P. du, & Pryke, M. (2002). *Cultural Economy : Cultural Analysis and Commercial Life*. SAGE.
- Gayet, J. (2017). *Le nouveau marketing territorial* (Corps&Ame Editions). <https://www.editions-pantheon.fr/catalogue/le-nouveau-marketing-territorial/>
- Getz, D. (2002). Why Festivals Fail. *Event Management*, 7(4), 209-219. <https://doi.org/10.3727/152599502108751604>
- Getz, D., & Andersson, T. D. (2008). Stakeholder Management Strategies of Festivals. *Journal of Convention & Event Tourism*, 9(3), 199-220. <https://doi.org/10.1080/15470140802323801>
- Giorgi, J., & Scott, S. (2022). Crise sanitaire dans le secteur culturel: Impact de la pandémie de Covid-19 et des mesures de soutien sur l'activité et la situation financière des entreprises culturelles en 2020. *Culture études*, 1(1), 1-36. <https://doi.org/10.3917/cule.221.0001>
- Girard, H. (2018). Les politiques culturelles, entre gel et réchauffement budgétaires. *NECTART*, 7(2), 130-138. <https://doi.org/10.3917/nect.007.0130>
- Girault, M. (2018, avril 20). De la France périphérique à la France des marges : Comment rendre leur juste place aux territoires urbains marginalisés ? [Billet]. *Carnet des études urbaines*. <https://doi.org/10.58079/v3hv>
- Gravari-Barbas, M., & Fagnoni, E. (2015). *Nouveaux musées, nouvelles ères urbaines, nouvelles...* Presses de l'Université Laval.
- Grefte, X. (2010). Introduction : L'économie de la culture est-elle particulière ? *Revue d'économie politique*, 120(1), 1-34. <https://doi.org/10.3917/redp.201.0001>
- Grossetti, M. (2021). Le réseau plus que la concentration géographique. *Regards croisés sur l'économie*, 28(1), 46-54. <https://doi.org/10.3917/rce.028.0046>
- Guibert, G. (2009). Les musiques actuelles, une culture commune en voie de reconnaissance. *Les guides de l'orca*.

Guibert, G. (2020). Le tournant numérique du spectacle vivant. Le cas des festivals de musiques actuelles. *Hermès, La Revue*, 86(1), 59-61. <https://doi.org/10.3917/herm.086.0059>

Guibert, G., & Sagot-Duvaurox, D. (2013). *Musiques actuelles, ça part en live : Mutations économiques d'une filière culturelle*. IRMA, Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques.

Guibert, G., & Spanu, M. (2023). Le live et après. Sociologie d'une filière de la production audiovisuelle de concerts de musiques actuelles en France. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.21438>

Guilhaumon, J.-L., & Dizambourg, B. (2017). Évolution d'un territoire autour d'un festival de jazz. *Administration & Éducation*, 156(4), 79-82. <https://doi.org/10.3917/admed.156.0079>

Gursoy, D., Kim, K., & Uysal, M. (2004). Perceived impacts of festivals and special events by organizers : An extension and validation. *Tourism Management*, 25(2), 171-181. [https://doi.org/10.1016/S0261-5177\(03\)00092-X](https://doi.org/10.1016/S0261-5177(03)00092-X)

Harribey, J.-M. (2011). André Orléan, L'empire de la valeur, Refonder l'économie, Paris, Seuil, 2011.. La valeur, ni en surplomb, ni hors-sol. *Revue de la régulation. Capitalisme, institutions, pouvoirs*, 10, Article 10. <http://journals.openedition.org/regulation/9483>

Heilbrun, J., & Gray, C. M. (2001). *The Economics of Art and Culture*. Cambridge University Press.

Hély, M. (2009). *Les métamorphoses du monde associatif*. Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.hely.2009.01>

Hély, M. (2010). Le travail « d'utilité sociale » dans le monde associatif. *Management & Avenir*, 40(10), 206-217. <https://doi.org/10.3917/mav.040.0206>

Hély, M. (2019). Genèse de « l'entreprise de l'ESS » et désétatisation de l'intérêt général. *Informations sociales*, 199(1), 88-94. <https://doi.org/10.3917/inso.199.0086>

Horvath, I., & Datry, F. (2013). Point de vue méthodologique pour le développement des entreprises de spectacle vivant. *Recherches en Sciences de Gestion*, 94(1), 111-127. <https://doi.org/10.3917/resg.094.0111>

INSEE. (2022). *La Sambre-Avesnois-Thiérache : Un territoire naturel fragile—Flash Hauts-de-France*. <https://www.insee.fr/fr/statistiques/6656459>

INSEE Première. (2017). *La culture : Une activité capitale*.

- Jany-Catrice, F. (2012a). *La performance totale : Nouvel esprit du capitalisme ?* Presses universitaires du Septentrion.
- Jany-Catrice, F. (2012b). Quand mesurer devient maladif. *Revue Projet*, 331(6), 6-13. <https://doi.org/10.3917/pro.331.0006>
- Jany-Catrice, F. (2013). De l'évaluation des politiques publiques à la « performance totale ». *Economie et institutions*, 18-19(1et et 2eme semestres), 17. <https://doi.org/10.4000/ei.485>
- Jany-Catrice, F. (2016). La mesure du bien-être territorial:Travailler sur ou avec les territoires ? *Revue de l'OFCE*, 145(1), 63-90. <https://doi.org/10.3917/reof.145.0063>
- Jany-Catrice, F. (2019). Transformations de long terme dans l'évaluation des politiques publiques. D'une planification politique à une légitimation scientifique. *Actuel Marx*, 65(1), 67-80. <https://doi.org/10.3917/amx.065.0067>
- Jany-Catrice, F., Béague, A., Gardin, L., & Sobel, R. (2021). *L'impact socio-économique des bibliothèques municipales. Genèse, méthodes, conflits* [Report, Université de Lille]. <https://hal.univ-lille.fr/hal-04140784>
- Jany-Catrice, F., & Méda, D. (2013). Les nouvelles mesures des performances économiques et du progrès social. Le risque de l'économicisme. *Revue du MAUSS*, n° 41(1), 371-397.
- Jauneau, Y. (2013). Le poids économique direct de la culture. *Culture chiffres*, 3(3), 1-12. <https://doi.org/10.3917/culc.133.0001>
- Jauneau, Y., & Niel, X. (2014). Le poids économique direct de la culture en 2013. *Culture chiffres*, 5(5), 1-18. <https://doi.org/10.3917/culc.145.0001>
- Jumel, F. (2003). *Scènes de musiques actuelles et amplifiées : Entre institutionnalisation et professionnalisation, quelle place pour le militantisme ?* mémoire.
- Klein, J.-L., Laville, J.-L., & Moulaert, F. (2014). *L'innovation sociale* (Eres).
- Lafortune, J.-M. (2013). *De la démocratisation à la démocratie culturelle : Dynamique contemporaine de la médiation culturelle au Québec*. In *Démocratiser la culture. Une histoire comparée des politiques culturelles*, sous la direction de Laurent Martin et Philippe Poirrier, Territoires contemporains.
- Laing, J., & Mair, J. (2015). Music Festivals and Social Inclusion – The Festival Organizers' Perspective. *Leisure Sciences*, 37(3), 252-268. <https://doi.org/10.1080/01490400.2014.991009>

- Lamarche, T. (2003). Le territoire entre politique de développement et attractivité. *Études de communication*, 26(1), 9-9. <https://doi.org/10.4000/edc.122>
- Lamarche, T. (2011). Changements institutionnels sectoriels et territoriaux. Éléments d'analyse mésoéconomique. *Géographie. Université Paris-Diderot - Paris VII*.
- Lamarche, T., Nieddu, M., Grouiez, P., Chanteau, J.-P., Labrousse, A., Michel, S., & Vercueil, J. (2015). Les régulations mésoéconomiques : Saisir la variété des espaces de régulation. *La théorie de la régulation à l'épreuve des crises Paris*, 1-23. <https://hal.science/hal-01163875>
- Lamarche, T., & Richez-Battesti, N. (2023). Produire est politique : Les coopératives, levier de transformation. *Revue de la régulation. Capitalisme, institutions, pouvoirs*, 34 | 1er semestre. <https://doi.org/10.4000/regulation.22341>
- Landel, P.-A., & Pecqueur, B. (2009). *La culture comme ressource territoriale spécifique* (p. 181). Presses Universitaires de Grenoble. <https://shs.hal.science/halshs-00407527>
- Laurent, J. (1955). *La République et les Beaux-Arts*. Julliard.
- Laville, J.-L. (1994). *L'économie solidaire : Une perspective internationale*. Desclée De Brouwer.
- Laville, J.-L. (2001). Vers une économie sociale et solidaire ? *Revue internationale de l'économie sociale : recma*, 281, 39-53. <https://doi.org/10.7202/1024020ar>
- LAVILLE, J.-L., ANDREIA, A. L., & Nyssens, M. (2006). Public policies and social enterprises in Europe : The challenge of institutionalization. In *Social Enterprise*. Routledge.
- LAVILLE, J.-L., & Sainsaulieu, R. (1997). Les fonctionnements associatifs. *RECMA*, 268, 65-70.
- Laville, J.-L., & Salmon, A. (2015). *Associations et Action publique*. Desclée De Brouwer.
- Lee, C., Yang, S., & Lo, H. Y. (2008). Customer satisfaction and customer characteristic in festival activity : A case of 2006 Kenting Wind Chime Festival. *International Journal of Culture Tourism and Hospitality Research*, 2(3), 234-249. <https://doi.org/10.1108/17506180810891609>
- Lefèvre, B. (2017). Industries culturelles et identités territoriales. Les clusters, espaces de tensions entre action économique et objet de distinction. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 181(1), 5-20. <https://doi.org/10.3917/enic.022.0005>
- Lepage, F. (2009, mai 1). *De l'éducation populaire à la domestication par la « culture »*. Le Monde diplomatique. <https://www.monde-diplomatique.fr/2009/05/LEPAGE/17113>

Levratto, N., & Carré, D. (2020). II. Interactions locales et interrelations spatiales aux sources de la diversité des territoires. In *Prospective et co-construction des territoires au XXI^e siècle* (p. 41-51). Hermann. <https://doi.org/10.3917/herm.laudi.2020.01.0043>

L'Observatoire 2023/2 (N° 61). (s. d.). Consulté 2 octobre 2025, à l'adresse <https://shs.cairn.info/revue-l-observatoire-2023-2>

Lombard, A. (2024). *Le ministère de la Culture* (2^e éd. mise à jour). Que sais-je ?

Lorentzen, A., & Hansen, C. J. (2013). *The City in the Experience Economy : Role and Transformation*. Taylor and Francis.

Loyer, E. (2008). *Les Maisons de la culture, entre sanctuarisation culturelle et messianisme politique*. Éditions La Découverte. <https://sciencespo.hal.science/hal-03473681>

Lusso, B. (2009). Les musées, un outil efficace de régénération urbaine ? Les exemples de Mons (Belgique), Essen (Allemagne) et Manchester (Royaume-Uni). *European Journal of Geography*.

Maignant, A. (2024). *L'expérience spectatrice : Penser les effets politiques du théâtre contemporain*. Presses universitaires de Rennes.

Marcotte, P., & Bourdeau, L. (2010). La promotion des sites du Patrimoine mondial de l'UNESCO : Compatible avec le développement durable ? *Management & Avenir*, 34(4), 270-288. <https://doi.org/10.3917/mav.034.0270>

Marquet, J., Van Campenhoudt, L., & Quivy, R. (2022). *Manuel de recherche en sciences sociales* (6^e éd). Armand Colin.

Martigny, V., Martin, L., & Wallon, E. (2021). *Les années Lang : Une histoire des politiques culturelles, 1981-1993 dictionnaire critique*. la Documentation française Comité d'histoire du Ministère de la culture.

Mazars-Chapelon, A., & Villesèque-Dubus, F. (2022). Chapitre 1. Se réinventer pour survivre : Quand la crise Covid-19 bouscule les frontières et les pratiques des organisations de l'art et de la culture. In *Reporting et pilotage des organisations pour une société résiliente* (p. 27-48). EMS Éditions. <https://doi.org/10.3917/ems.giord.2022.01.0027>

Meier, W. A. (2005). MEDIA CONCENTRATION GOVERNANCE : UNE NOUVELLE PLATE-FORME POUR DÉBATTRE DES RISQUES ? *Réseaux*, 131.

Menger, P.-M. (2011). *Les intermittents du spectacle : Sociologie du travail flexible* (Nouvelle éd). Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

- Menger, P.-M., Rannou, J., Blondel, A., Cicé, C., & Zavadski, C. (2001). *Les métiers du spectacle vivant et leurs classifications*, (p. 348). CPNEFSV. <https://shs.hal.science/halshs-00261390>
- Meyronin, B. (2015). Introduction. Du marketing au marketing territorial. *Référence Management*, 3, 5-20.
- Michel, B., & Claire, J. L. (2019). Chapitre 10. Secteurs culturels et ESS : Quelles formes collectives d'organisation ? In *Culture & économie sociale et solidaire* (p. 97-105). Presses universitaires de Grenoble. <https://doi.org/10.3917/pug.delfa.2019.01.0097>
- Millery, E., Négrier, E., & Coursière, S. (2023). Cartographie nationale des festivals : Entre l'éphémère et le permanent, une dynamique culturelle territoriale: *Culture études*, n° 2(2), 1-32. <https://doi.org/10.3917/cule.232.0001>
- Molinié-Andlauer, M.-A. (2017). Quand les musées participent au développement territorial. *Géographie et cultures*, 103, Article 103. <https://doi.org/10.4000/gc.5998>
- Mortelette, C. (2020). La Patrimonialisation de l'héritage minier dans le Nord-Pas-de-Calais : Un outil efficace de réconciliation de la population locale avec son passé ? *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, 7, Article 7. <https://doi.org/10.4000/craup.3828>
- Mouron, P. (2021). Covid-19 : Les mesures de soutien aux artistes-auteurs octroyées par les organismes de gestion collective. *Les cahiers des rencontres Droit et Arts*, n° 7, 143.
- Müller, J., & Schreiber, A. (2022). Les sorties culturelles des Français après deux années de Covid-19. *Culture études*, 6(6), 1-20. <https://doi.org/10.3917/cule.226.0001>
- Naef, P., & Birchler, B. (2022). Impact du Covid-19 sur les mondes de l'art. *TSANTSA – Journal of the Swiss Anthropological Association*, 27, 40-57. <https://doi.org/10.36950/tsantsa.2022.27.7777>
- Négrier, E. (2018). La culture est-elle soluble dans la concentration économique ? *NECTART*, 6(1), 34-43. <https://doi.org/10.3917/nect.006.0034>
- Négrier, E. (2019). La diversification contre la diversité ? La culture à l'heure des concentrations diagonales. *Marché et organisations*, 35(2), 91-117. <https://doi.org/10.3917/maorg.035.0091>
- Négrier, E., & Djakouane, A. (2020). Bénévoles. Profils et trajectoires. *SoFEST!, France Festivals*.
- Négrier, E., Djakouane, A., & Jourda, M.-T. (2010). *Les publics des festivals*. Michel de Maule. <https://hal.science/hal-01439297>

- Négrier, E., Djakouane, A., Potier, D., & Vidal, M. (2020). Festivals annulés. Estimer la perte économique et sociale. *SoFEST!, France Festivals*.
- Négrier, E., Jourda, M.-T., & Négrier, P. (avec France festivals). (2007). *Les nouveaux territoires des festivals*. M. de Maule France festivals.
- Négrier, E., Collin, J.-D., & Djakouane, A. (2012). *Un territoire de rock : Les publics des Eurockéennes de Belfort*. L'Harmattan.
- Négrier, E., & Teillet, P. (2014). Le tournant instrumental des politiques culturelles. *Pôle Sud*, 41(2), 83-100.
- Négrier, E., & Teillet, P. (2019). *Les projets culturels de territoire*. Presses universitaires de Grenoble. <https://doi.org/10.3917/pug.teill.2019.01>
- Négrier, E., & Vidal, M. (2009a). Les retombées économiques et sociales du patrimoine dans une région française : Le Languedoc-Roussillon. *Economia della cultura : rivista trimestrale dell'Associazione per l'economia della cultura*, 4, pp.551-556.
- Négrier, E., & Vidal, M. (2009b). L'impact économique de la culture : Réels défis et fausses pistes. *Economia della cultura : rivista trimestrale dell'Associazione per l'economia della cultura*, 4, pp.487-498.
- Nicolas, Y. (2007). Les premiers principes de l'analyse d'impact économique local d'une activité culturelle. *Culture methodes*, n°1(1), 1-8.
- Nicolas, Y. (2010). L'impact économique d'une activité culturelle comme motif au soutien public : Définition et conditions de validité. *Revue d'economie politique*, Vol. 120(1), 87-116.
- Nicolas, Y. (2017). *L'impact économique d'une bibliothèque : Définition et méthodes d'estimation*. Éditions du Cercle de la Librairie. <https://www.cairn.info/la-valeur-societale-des-bibliotheques--9782765415343-page-53.htm>
- Nicolas, Y., & Gergaud, O. (2016). Évaluer les politiques publiques de la culture : Éclairages économiques et méthodologiques. In *Évaluer les politiques publiques de la culture* (p. 7-16). Ministère de la Culture - DEPS. <https://doi.org/10.3917/deps.nicol.2016.01.0007>
- Orléan, A. (2004). *Analyse économique des conventions* (2e éd.). Presses universitaires de France.
- Orléan, A. (2011). *L'empire de la valeur : Refonder l'économie*. Éd. du Seuil.

Orléan, A., & Diaz-Bone, R. (2013). Entretien avec André Orléan. *Revue de la régulation. Capitalisme, institutions, pouvoirs*, 14, Article 14. <https://doi.org/10.4000/regulation.10305>

Ouvrage collectif. (2022). *Droits culturels : Les comprendre, les mettre en oeuvre*. Éditions de l'Attribut Auvergne-Rhône-Alpes spectacle vivant UFISC, union fédérale d'intervention des structures culturelles.

Packer, J., & Ballantyne, J. (2011). The impact of music festival attendance on young people's psychological and social well-being. *Psychology of Music*, 39(2), 164-181. <https://doi.org/10.1177/0305735610372611>

Panerai, P. (2014). L'effet Bilbao. *Tous urbains*, 8(4), 20-21. <https://doi.org/10.3917/tu.008.0020>

Peacock, A. T. et al. (1983). *Inflation and the Performed Arts*, Arts Council of Great Britain, London. Peacock.

Pflieger, S., & Andonova, Y. (2021). Le spectacle vivant à l'aune de la privation culturelle. *L'Observatoire*, 58(2), 21-24. <https://doi.org/10.3917/lobs.058.0021>

Pine, B. J., & Gilmore, J. H. (1999). *The experience economy : Work is theatre & every business a stage* (19. [print.]). Harvard Business School Press.

Pine, B. J., & Gilmore, J. H. (2011). *The experience economy* (Updated edition). Harvard Business Review Press.

Plaza, B. (2006). The Return on Investment of the Guggenheim Museum Bilbao. *International Journal of Urban and Regional Research*, 30(2), 452-467. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2006.00672.x>

Poirrier, P. (2005). De l'éducation populaire à la politique culturelle : Un demi-siècle d'action culturelle en région. *Association bourguignonne culturelle. 60 ans... déjà !*, 2.

Poirrier, P. (2006). *L'empreinte du Front populaire sur les politiques culturelles (1955-2006)*. Le pain, la paix, la liberté. Expériences et territoires du Front populaire, Editions sociales, pp. 349-360.

Poirrier, P. (2008). *Culture populaire et politique culturelle en France : Un rendez-vous manqué ?* (p. 176). Verlag für Kultur und Geschichte. <https://shs.hal.science/halshs-00565226>

Poirrier, P. (2010). *La construction historique de l'État culturel* (p. 9). EUD. <https://shs.hal.science/halshs-00589799>

- Poirrier, P. (2017). *Politiques et pratiques de la culture : 2ème édition*. La Documentation française.
- Postel, N., & Sobel, R. (2006). 8. *Quelle théorie hétérodoxe de l'acteur économique ?* La Découverte. <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/l-economie-des-conventions-methodes-et-resultats-1--9782707144874-page-131.htm>
- Prentice, R., & Andersen, V. (2003). Festival as creative destination. *Annals of Tourism Research*, 30(1), 7-30. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(02\)00034-8](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(02)00034-8)
- Prouteau, L., & Tchernonog, V. (2023). *Le paysage associatif français : Mesures et évolutions économie, sociologie* (4e éd). Lefebvre Dalloz.
- Prouteau, L., & Wolff, F.-C. (2004). Donner son temps : Les bénévoles dans la vie associative. *Economie et Statistique*, 372(1), 3-39. <https://doi.org/10.3406/estat.2004.7264>
- Prouteau, L., & Wolff, F.-C. (2010). La participation associative en France : Une analyse longitudinale. *Économie & prévision*, 192(1), 45-63. <https://doi.org/10.3917/ecop.192.0045>
- Pulh, M., Bourgeon-Renault, D., & Bouchet, P. (2005). Spectacles vivants, logiques de consommation et construction d'expériences : Le paradoxe d'une offre à la fois unique et plurielle. *Décisions Marketing*, 37(1), 57-66. <https://doi.org/10.3917/dm.037.0057>
- Rathle, J.-P. (2019). Les associations culturelles : État des lieux et typologie. *Culture chiffres*, 2(2), 1-20. <https://doi.org/10.3917/culc.192.0001>
- Revue économique*, volume 40, n°2, 1989. (1989). 40(2). https://www.persee.fr/issue/reco_0035-2764_1989_num_40_2
- Rowley, J., Slack, F., & Coles, S. (2008). Consumer behaviour in multi-channel contexts : The case of a theatre festival. *Internet Research*, 18(1), 46-59. <https://doi.org/10.1108/10662240810849586>
- Saez, G. (2008). Politiques culturelles et éducation populaire: Interaction constante, constant malentendu. *L'Observatoire*, 33(1), 22-28. <https://doi.org/10.3917/lobs.033.0022>
- Saez, G. (2015). Quels liens entre musique et territoire ?, *L'Observatoire*, n°46.
- Saez, G. (2024, octobre 17). Les années 70, le développement culturel et l'esprit de Mai 68. *Observatoire des politiques culturelles*. <https://www.observatoire-culture.net/annees-70-developpement-culturel-esprit-mai-68/>

- Saez, J.-P. (2017). Les dessous des droits culturels. *L'Observatoire*, 49(1), 4-8. <https://doi.org/10.3917/lobs.049.0004>
- Salais, R., Boyer, R., Silvestre, J.-J., & Thévenot, L. (avec Centre national de la recherche scientifique & Institut national de la statistique et des études économiques). (1986). *Le travail : Marchés, règles, conventions [table-ronde, 22-23 novembre 1984]*. INSEE Économica.
- Salazar-Martin, F. (2017). Les droits culturels : Un outil d'interrogation et non une réponse. *L'Observatoire*, 49(1), 17-19. <https://doi.org/10.3917/lobs.049.0017>
- Saoudi, M. (2018). Le mécénat culturel: Vers la fin de l'« exception culturelle française » ? *Gestion & Finances Publiques*, 2(2), 87-91. <https://doi.org/10.3166/gfp.2018.00014>
- Scott, A. J. (2014). Beyond the Creative City : Cognitive–Cultural Capitalism and the New Urbanism. *Regional Studies*, 48(4), 565-578. <https://doi.org/10.1080/00343404.2014.891010>
- Serre, S., Prévost-Thomas, C., Robène, L., Trottier-Pistien, F., Brachet, M., Roux, M., & Pilo, B. (2023, juin 1). *Le sens du travail au sein des musiques actuelles à l'épreuve de la crise du Covid-19 : Le cas de la filière du live*. Changer de travail, changer le travail. <https://shs.hal.science/halshs-04475052>
- Simon, H. A. (1976). From substantive to procedural rationality. In T. J. Kastelein, S. K. Kuipers, W. A. Nijenhuis, & G. R. Wagenaar (Éds.), *25 Years of Economic Theory* (p. 65-86). Springer US. https://doi.org/10.1007/978-1-4613-4367-7_6
- Simonet, M. (2010). *Le travail bénévole*. La Dispute. <https://shs.cairn.info/le-travail-benevole--9782843032042>
- Simonet, M. (2018). *Travail gratuit : La nouvelle exploitation ?* Éditions Textuel. <https://shs.cairn.info/travail-gratuit-la-nouvelle-exploitation--9782845976818>
- Spash, C. (2008). *How Much is that Ecosystem in the Window ? The One with the Bio-diverse Trail*. Environment & Society Portal. <https://www.environmentandsociety.org/mml/how-much-ecosystem-window-one-bio-diverse-trail>
- Spindler, J. (2009). *L'évaluation de l'événementiel touristique*. L'Harmattan.
- Spinelli, C. (2018). Terrain festif contemporain : Une mise en perspective de fêtes et festivals. *Socio-anthropologie*, 38, Article 38. <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.3560>
- Stigler, G. J. (1968). Price and Non-Price Competition. *Journal of Political Economy*, 76(1), 149-154. <https://doi.org/10.1086/259391>

- Stigler, G. J., & Becker, G. S. (1977). De Gustibus Non Est Disputandum. *The American Economic Review*, 67(2), 76-90.
- Sundbo, J., & Darmer, P. (Éds.). (2008). *Creating experiences in the experience economy*. Edward Elgar.
- Sundbo, J., & Sørensen, F. (Éds.). (2013). *Handbook on the experience economy*. Edward Elgar Publishing. <https://doi.org/10.4337/9781781004227>
- Talon-Hugon, C. (2009). *Morales de l'art*. Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.talon.2009.01>
- Tchernonog, V. (2013). *Le paysage associatif français (2e édition)* (Juris Editions). Hachette. https://www.librairie-kleber.com/livre/9782247130566-le-paysage-associatif-francais-2e-edition-viviane-tchernonog/?provenance=wishlist_list
- Tchernonog, V., Noguès, H., & Tabariés, M. (avec Modélisations appliquées, transformations institutionnelles, stratégies socio-économiques). (2007). *Le paysage associatif français, 2007 : Mesures et évolutions profil, activités, budget, financement, dirigeants, gouvernance, emploi salarié, travail bénévole*. Dalloz « Juris-associations ».
- Tchernonog, V., & Prouteau, L. (2019). *Le paysage associatif français : Mesures et évolutions économie, sociologie* (3e éd). Dalloz.
- Teillet, P. (2002). Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des « musiques amplifiées ». In *In Ph Poirrier (dir.), Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Comité d'Histoire de Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2002, p. 361-393.
- Teillet, P. (2021). Les droits culturels : Continuité ou rupture ? *L'Observatoire*. N°58.
- Teillet, P. (2024). Les droits culturels. *Nectart*, 32.
- Thévenot, L. (1989). Équilibre et rationalité dans un univers complexe. *Revue économique*, 40(2), 147-198. <https://doi.org/10.2307/3502113>
- Thiellay, J. P. (2021). Après le COVID-19, le livestream et le métavers sont-ils l'avenir du spectacle vivant? *Economia della Cultura*, 4/2021. <https://doi.org/10.1446/104577>
- Throsby, D. (2010). *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge University Press.
- Tolstoï, L. N. (1897). *Qu'est-ce que l'art ?* Presses universitaires de France.

Ughetto, P. (2006). 9. *Action et interprétation, bases d'un rapprochement entre hétérodoxies ?* La Découverte. <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/l-economie-des-conventions-methodes-et-resultats-1--9782707144874-page-151.htm>

Urfalino, P. (avec Frankreich & Frankreich). (1996). *L'invention de la politique culturelle*. Documentation Française.

Urrutiaguer, D. (2008). Politiques du spectacle vivant en France et désenchantement des mondes de l'art. *Communications*, 83(2), 13-23. <https://doi.org/10.3917/commu.083.0013>

Urrutiaguer, D. (2009). *Economie et droit du spectacle vivant en France* (P. de la S. Nouvelle, Éd.). <https://hal.science/hal-04097047>

Urrutiaguer, D. (2013). Reprises de spectacles et valorisation de la production artistique. *Agôn*, 6, Article 6. <https://doi.org/10.4000/agon.2738>

Vales, M., Ouazzani, Y., & Pulh, M. (2023). Appréhender l'impact du digital sur le spectacle vivant : Proposition d'une revue de littérature systématique. *3rd International Workshop on Innovation, Culture, and Tourism, Toulouse, France*, pp. 18-27.

Virely, S. (2018). L'articulation entre valeur et monnaie et le passage du subjectif à l'objectif : La confiance apporte-t-elle la solution ? *Revue Interventions économiques. Papers in Political Economy*, 59, Article 59. <https://doi.org/10.4000/interventionseconomiques.3939>

Vivant, E. (2006). *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines* [Phdthesis, Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis]. <https://theses.hal.science/tel-00257227>

Waresquiel, E. de, Le Bon, L., Centre national de la recherche scientifique, & Frankreich (Éds.). (2001). *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Larousse [u.a.].

Yolal, M., Gursoy, D., Uysal, M., Kim, H. (Lina), & Karacaoğlu, S. (2016). Impacts of festivals and events on residents' well-being. *Annals of Tourism Research*, 61, 1-18. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2016.07.008>

Younès, C. (2008). La culture, matière de la ville et de la citoyenneté. *L'Observatoire*, 34(2), 25-27. <https://doi.org/10.3917/lobs.034.0025>

Zask, J. (2016). De la démocratisation à la démocratie culturelle. *NECTART*, 3(2), 40-47. <https://doi.org/10.3917/nect.003.0040>

Zukin, S. (2009). Changing Landscapes of Power : Opulence and the Urge for Authenticity. *International Journal of Urban and Regional Research*, 33(2), 543-553. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2009.00867.x>

Articles de presse

Actualités / agenda - Budget 2025 : Alerte sur la diversité culturelle - Ufisc. (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse <https://www.ufisc.org/item/486-budget25-alerte-sur-la-diversite-culturelle.html>

En 2023, l'Insane Festival a généré plus de 6,5 millions d'euros de retombées économiques—Economie. (2024, avril 11). <https://www.echodumardi.com/economie/en-2023-linsane-festival-a-genere-plus-de-65-millions-deuros-de-retombees-economiques/>

Eurockéennes : Les retombées économiques doublent en dix ans. (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse <https://letrois.info/culture/eurockeennes-les-retombees-economiques-doublent-en-dix-ans/>

Festival de Cannes : La ville table sur des retombées de plus de 200 millions d'euros. (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse https://www.lemonde.fr/economie/article/2024/05/20/festival-de-cannes-la-ville-table-sur-des-retombees-de-plus-de-200-millions-d-euros_6234464_3234.html

Festival du cinéma américain : Des « millions d'euros » de retombées économiques attendus par Deauville. (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse <https://france3-regions.franceinfo.fr/normandie/calvados/deauville/festival-du-cinema-americain-des-millions-d-euros-de-retombees-economiques-attendus-par-deauville-3027905.html>

Garorock, ODP : pourquoi le groupe Vivendi met en vente ses festivals ? (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse <https://www.sudouest.fr/culture/garorock/garorock-odp-pourquoi-le-groupe-vivendi-met-en-vente-ses-festivals-16858310.php>

Indochine remporte sa bataille contre le RN : Les Déferlantes ne se déplaceront pas à Perpignan. (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse <https://www.telerama.fr/musique/indochine-remporte-sa-bataille-contre-le-rn-les-deferlantes-ne-se-deplaceront-pas-a-perpignan-7013776.php>

Le Festival d'Avignon génère 60 M€ de retombées économiques—Vaucluse Hebdo. (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse <https://mesinfos.fr/84000-avignon/le-festival-d-avignon-genere-60-m-euro-de-retombees-economiques-197009.html>

Le Louvre-Lens n'aura pas « l'effet Bilbao » escompté. (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/08/21/le-louvre-lens-a-t-il-echoue_4985662_3232.html

Main Square : Quelles retombées économiques pour Arras ? - La Voix du Nord. (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse <https://www.lavoixdunord.fr/1201154/article/2022-07-02/main-square-queelles-retombees-economiques-pour-arras>

Metz, le Bilbao français. (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/03/09/metz-le-bilbao-francais_1655771_3246.html

« *Pour les responsables de festival, les “études d’impact” pour cerner les retombées économiques indirectes, c’était un gros mot. Ça ne l’est plus* ». (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse https://www.lemonde.fr/idees/article/2023/06/30/pour-les-responsables-de-festival-les-etudes-d-impact-pour-cerner-les-retombees-economiques-indirectes-c-etait-un-gros-mot-ca-ne-l-est-plus_6179882_3232.html

Printemps de Bourges 2024 : Au moins 70.000 visiteurs et des millions d’euros de retombées. (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse <https://www.lanouvellerepublique.fr/cher/printemps-de-bourges-2024-au-moins-70-000-visiteurs-et-des-millions-d-euros-de-retombees>

Savoie : Le festival Musilac génère près de trois millions d’euros de retombées économiques— ICI. (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse <https://www.francebleu.fr/infos/culture-loisirs/savoie-le-festival-musilac-genere-pres-de-3-millions-d-euros-de-retombees-economiques-3990660>

Toul. Terrain impraticable, grosse pluie : Le festival du Jardin du Michel totalement annulé, 14 000 fans déçus, Le Michel réagit. (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse <https://www.estrepublicain.fr/culture-loisirs/2024/05/31/le-jardin-du-michel-annule-ce-week-end>

Vieilles Charrues 2022. Un festival gigantesque, mais quelles retombées pour son territoire ? (2022, juillet 7). Ouest-France.fr. <https://www.ouest-france.fr/festivals/les-vieilles-charrues/vieilles-charrues-2022-un-festival-gigantesque-mais-quelles-retombees-pour-son-territoire-d71afc4e-fde0-11ec-a745-ac843c869275>

Vivendi envisage de céder ses festivals et son activité billetterie. (2023, septembre 26). Les Echos. <https://www.lesechos.fr/industrie-services/services-conseils/vivendi-envisage-de-ceder-ses-festivals-et-son-activite-billetterie-1981721>

Vivendi vend à CTS Eventim ses activités de festivals et de billetterie à l'international. (2024, avril 2). Le Figaro. <https://www.lefigaro.fr/flash-eco/vivendi-vend-ses-activites-de-festivals-et-de-billetterie-a-l-international-a-cts-eventim-20240402>

Vivendi veut vendre ses festivals et son activité de billetterie. (s. d.). Consulté 10 décembre 2025, à l'adresse https://www.lemonde.fr/economie/article/2023/09/27/vivendi-veut-vendre-ses-festivals-et-son-activite-de-billetterie_6191317_3234.html

Autres sources

Article 6 de l'ordonnance n°45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles

Article 40 de la loi n°92-1446 du 31 décembre 1992

Communiqué de presse des Vieilles Charrues datant du 22 avril 2022

Communiqué de l'UFISC datant du 21 janvier 2025 (La politique du gouvernement se fera-t-elle avec ou contre la culture dans les territoires ?)

Déclaration de Villeurbanne, 25 mai 1968

Décret n°59-212 du 3 février 1959, au journal officiel de la république française du 4 février 1959

Décret n°59-889 du 24 juillet 1959, au journal officiel de la république française du 26 juillet 1959

Décret n°du 10 mai 1982, au journal officiel de la république française du 11 mai 1982

Décret n°97-713 du 11 juin 1997 relatif aux attributions du ministère de la culture et de la communication, au journal officiel de la république française du 12 juin 1997

Discours d'André Malraux, le 25 août 1959

Discours d'André Malraux, le 17 novembre 1959, à l'occasion de la présentation du budget des affaires culturelles

Discours d'André Malraux, le 18 novembre 1959

Discours d'André Malraux, le 09 novembre 1963 à l'Assemblée nationale

Discours d'André Malraux, le 19 mars 1966, à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens

Discours de Jack Lang, le 27 juillet 1982 à Mexico, à l'occasion de la conférence mondiale sur les politiques culturelles

Le Pôle & Gece, *L'utilité sociale des festivals*, 2020

L'Observatoire, la revue des politiques culturelles, numéro de décembre 2023

Matthieu Barreira, Le poids de dix des plus importants opérateurs privés dans la chaîne de valeur des musiques actuelles en France (mise à jour du 1^{er} mai 2025)

Pacte International relatif aux droits économiques, sociaux et culturels (PIDESC) adopté par l'assemblée générale des Nations unies le 16 décembre 1966

Pacte pour la réussite de la Sambre-Avesnois-Thiérache, volet I, 2018

Pacte pour la réussite de la Sambre-Avesnois-Thiérache, volet II, 2021

Pacte pour la réussite de la Sambre-Avesnois-Thiérache, volet III, 2025

Plan culture et ruralité, Ministère de la culture, 2024

Rapport Latarjet, 1992

Rapport Chevassus-au-Louis, Approche économique de la biodiversité et des services liés aux écosystèmes, 2009

Tom Graffin, documentaire sur le festival Les Papillons de Nuits (Normandie) : « Festival, quand mon village résiste », 2020

Tsugi, numéro de novembre 2022

Annexes

L'annexe 1 est un tableau récapitulatif des descriptions des différentes cités présentées dans les ouvrages de Boltanski et Thévenot (1991) et Boltanski et Chiapello (1999), adaptées à l'objet de recherche.

L'annexe 2 est un tableau récapitulatif du découpage des corpus constitués à partir des entretiens semi-directifs menés dans le cadre de l'enquête de terrain.

Les annexes 3 et 4 sont complémentaires du travail présenté dans la thèse. Je les ai réalisées durant mes trois années de Cifre. Elles sont présentes pour donner une vision de ce que sont Les Nuits Secrètes et La Bonne Aventure. Elles ont été un matériau utile à mon travail de thèse, mais elles le sont également pour le travail de l'association de manière plus directe. Elles lui permettent en effet d'affiner sa connaissance de ses publics et de ses bénévoles, deux types d'acteurs fondamentaux dans son déroulement.

Annexe 1. Tableau : La traduction empirique des cités de justification

Dénomination de la cité	Constituantes de la cité adaptées au festival	Traduction empirique des constituantes
Cité inspirée	Le renoncement à soi pour les autres, non poussé par la recherche de reconnaissance. L'attache à la passion, aux émotions, à la création, à l'amour, à la spontanéité, à l'insolite et au bizarre. L'évasion en dehors des habitudes.	On constate chez les festivaliers, la faculté de créer un public, qui dépasse la somme des personnes venues individuellement au festival. Le festival est un lieu où se manifeste la passion des publics, des artistes, des organisateurs pour la musique. On cherche à y trouver ou à y donner à vivre des émotions, notamment à travers le travail créatif. Ce travail créatif est un travail de co-crédation entre les producteurs du festival, au sens large, et les festivaliers. Cette co-crédation est dépendante de la spontanéité de l'échange. Les Nuits Secrètes ont revendiqué le caractère insolite de certaines propositions artistiques, notamment dans le choix des lieux des parcours secrets. Dans le discours des acteurs interrogés, l'évasion dans un univers éloigné du quotidien revient régulièrement.
Cité domestique	Les relations personnelles entre	Il existe au sein du festival des

	les gens. L'importance de la tradition et l'aisance des habitudes qui amènent à reproduire. Le poids de la respectabilité et de la responsabilité, qui conduit à la recommandation et à la confiance.	places bien attribuées qui participent à fonder les relations entre les personnes qui s'y trouvent. Les publics sont attachés aux habitudes qui leur donnent le sentiment d'une « valeur sûre » au sein de l'événement et les rassurent. Les équipes sont également rassurées par les habitudes et la reproduction de ce qui fonctionne²¹⁹. Dans le contexte professionnel, la force de la respectabilité et de la recommandation joue un rôle crucial, puisque l'important des embauches de court-terme passent par ce mécanisme.
Cité de l'opinion	L'estime que les gens se portent les uns les autres. La portée de la célébrité, de la réputation, de la reconnaissance et de la visibilité. L'importance que l'on donne aux noms que l'on voit dans les médias et dans la presse.	La réputation du festival est nécessaire à sa tenue car elle joue le nombre de venues. Celle-ci repose sur l'estime que les publics portent au festival, mais également sur la visibilité donnée à l'événement, notamment par les stratégies de communication du festival. La visibilité et les opinions passent aussi par la place de l'événement dans les médias. La renommée des artistes présents est également un gage d'attraction des publics.
Cité civique	La place centrale des collectifs et le renoncement au particulier. L'aspiration à des droits civiques. La nécessité de la solidarité, des rassemblements et de l'information.	La place du collectif apparaît dans les logiques de réseaux et de partenariats mises en place par les acteurs, particulièrement dans le cadre d'actions politiques. C'est le cas de l'inscription du festival au sein du SMA, qui entend mener une action collective pour les droits des structures concernées. Cette logique est également présente dans la constitution d'un collectif construit par le haut, à l'instar du

219 Ceci peut avoir un effet négatif dès lors que la force des habitudes prend le pas sur, pour reprendre un vocabulaire industriel, l'efficacité de ces habitudes qui parfois mériteraient d'évoluer.

		CNM et de la SACEM. On perçoit également l'aspiration à une forme de solidarité collective dans ces événements, notamment par la responsabilisation socio-politique de l'ensemble des parties prenantes. Les forces organisatrices du festival souhaitent que le festival soit accessible au plus grand nombre et mettent en place des stratégies pour cela (tarifs progressifs, billetterie suspendue, partenariats).
Cité marchande	La place de la concurrence, des intérêts, du marché, des prix et de l'argent. La présence d'un vendeur et d'un acheteur. La nécessité de la désirabilité, de la valeur et du caractère vendable.	Prenant place sur un marché et étant soumis à une forte concurrence, les festivals adoptent une logique marchande où leur désirabilité en tant que marchandise va se mêler à leur valeur. Ils sont un produit, vendus à un prix résultant d'une multitude de confrontations implicites entre offres et demandes sur le marché des festivals, ainsi que sur les marchés desquels les organisateurs sont dépendants (à l'instar du marché artistique).
Cité industrielle	L'importance de l'objectivité, de l'efficacité, de la performance et du progrès. Le rôle donné à l'expertise et aux professionnels dans un monde où la technique, les méthodes, les moyens, les ressources et les outils permettent d'atteindre des objectifs, de réaliser des plans, de mesurer, d'optimiser et de standardiser.	L'efficacité et la performance des équipes sont recherchées dans le cadre d'un événement qui se joue en un seul coup. Chaque année, les organisateurs font leur possible pour « faire mieux » que l'année précédente, sans augmenter leurs coûts. Cette recherche de progrès et d'efficacité s'accompagne d'un appel fait à des professionnels aguerris, montrant parfois une forme d'expertise sur leur domaine. Malgré une volonté de se démarquer, de nombreux festivals se construisent autour d'un standard, la plupart du temps pour

		des raisons de coût.
Cité par projets	L'épreuve modèle consiste à finir un projet et à en commencer un autre. La portée des projets, des réseaux, des liens, des contacts et des partenariats. La nécessité d'être de communiquer, de faire confiance, de s'impliquer, de se coordonner, de s'adapter. Le fait d'être flexible et polyvalent.	Le propre d'un festival, en qualité d'objet reproductible chaque année, est de débiter un nouveau projet dès lors que celui de l'année en cours se termine, en s'adaptant au contexte mouvant, aux difficultés traversées et aux réussites remarquées. Pour réaliser ces projets, les festivals s'appuient sur leurs contacts, en nouent de nouveaux, concluent des partenariats et se fondent dans des réseaux. Liens professionnels et personnels préexistants, discussion avec des pairs, rencontres dans le cadre d'autres événements ou de rencontres professionnelles, mécénat, implication de structures locales dans l'organisation, l'implication dans des syndicats, ou dans des organisations dédiées : tout ceci constitue une manière de réaliser les projets en s'appuyant sur la confiance, la communication, la coordination.

Source : Auteure, à partir de données empiriques récoltées au cours de l'enquête de terrain et des ouvrages de Boltanski et Thévenot (1991) et Boltanski et Chiapello (1999).

Annexe 2. Tableau : Découpage des corpus pour l'analyse des entretiens semi-directifs

	Premier découpage	Deuxième découpage
Organisation du festival	Acteurs historiques Acteurs récents	Bureau de l'association Equipes rémunérées
Acteurs financeurs	Institutionnels Mécènes et sponsors Festivaliers	Financeurs conscients Financeurs inconscients
Bénévoles	Anciens Nouveaux	Locaux Extérieurs
Festivaliers	Anciens Nouveaux	Locaux Extérieurs
Acteurs institutionnels	Elus Techniciens	Aulnoye-Aymeries CAMVS Nord Hauts-de-France National Etat
Acteurs culturels	Locaux Extérieurs	Musique Autre
Acteurs économiques locaux	Ensemble des acteurs	
Acteurs sociaux	Ensemble des acteurs	

Source : construit par l'auteur.

Annexe 3. Enquête par questionnaires sur Les Nuits Secrètes

3.1. Les festivaliers des Nuits Secrètes

3.1.1. Les Nuits Secrètes 2022

1) Quel renouvellement du public ?

44 % du public a déjà participé au festival (dont 60 % étaient présents lors de l'édition de 2019, dernière édition comparable). Important renouvellement du public (55 % de nouveaux festivaliers). A noter que les nouveaux festivaliers ont majoritairement découvert les Nuits Secrètes grâce au bouche à oreille.

On peut faire le parallèle avec les données SOFEST! concernant les festivals de musiques actuelles (Djakouane, Négrier, 2021) : pour les festivals de cette étude, 46 % du public est constitué de nouveaux festivaliers (un peu moins que Les Nuits Secrètes).

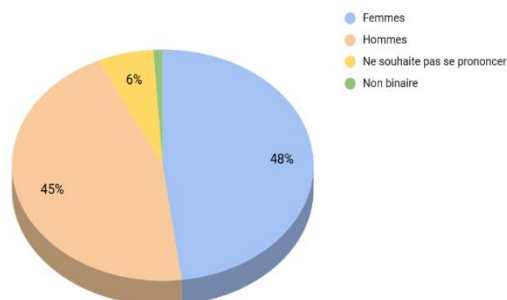
Sans compter cette édition 2022, parmi les festivaliers qui étaient déjà venus, 56.1% des festivaliers étaient venus aux Nuits Secrètes à moins de 3 éditions, 31.8 % entre 3 et 6 éditions, 8% entre 7 et 12 éditions, et 4.1% à plus de 12 éditions.

Parallèle avec les données SOFEST! concernant les festivals de musiques actuelles (Djakouane, Négrier, 2021) : 34% des festivaliers étaient venus aux Nuits Secrètes à moins de 3 éditions, 31% entre 3 et 6 éditions, 19% entre 7 et 12 éditions, et 15% à plus de 12 éditions.

96 % des festivaliers déclarent qu'ils pensent revenir aux Nuits Secrètes en 2023 (à mettre en perspective avec le renouvellement important du public : une grande partie ne reviendra pas en 2023 mais ce chiffre traduit la satisfaction générale du public quant à son expérience. Même s'ils ne reviennent pas en 2023, ils parleront positivement du festival et le bouche à oreille continuera de fonctionner).

2) Profil général des festivaliers

2.1. Le genre des festivaliers



Parallèle avec les données SOFEST! concernant les festivals de musiques actuelles (Djakouane, Négrier, 2021) : 58 % de femmes (peut-être qu'il y a un lien avec la démographie du département ?)

2.2. L'âge des festivaliers

50 % du public a moins de 25 ans
30 % du public a entre 25 et 35 ans

On peut faire le parallèle avec les données SOFEST! concernant les festivals de musiques actuelles (Djakouane, Négrier, 2021) :

59 % ont moins de 35 ans
22 % ont entre 35 et 49 ans
15 % ont entre 50 et 64 ans
5 % ont 65 ans ou plus

Commentaire par rapport à l'âge des festivaliers :

Public jeune : s'explique par la programmation en grande partie (c'est le lot les festivals de musiques actuelles en général) + 15 % des billets ont été vendus via le Pass Culture. Celui-ci a su capter une bonne partie du public. Ce sont aussi en majorité des jeunes locaux.

2.3. Les catégories socio-professionnelles des festivaliers

31 % du public est étudiant
29 % employés
19 % cadres
6 % lycéens

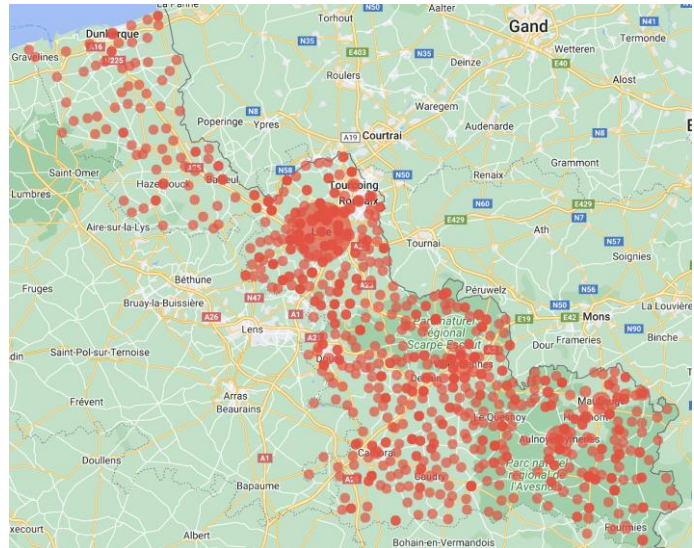
Les 15 % restants appartiennent aux autres catégories socioprofessionnelles, en sachant qu'il y a très peu d'agriculteurs et très peu de retraités.

On peut faire le parallèle avec les données SOFEST! concernant les festivals de musiques actuelles (Djakouane, Négrier, 2021) :

61 % sont actifs
26 % sont étudiants
7 % sont retraités
5 % sont en demande d'emploi
1 % sont inactifs

2.4. La provenance du public

89 % du public vit dans les Hauts-de-France, dont 75 % dans le département du Nord
4 % viennent d'Ile-de-France
759 billets ont été achetés en Belgique
Toutes les régions sont représentées



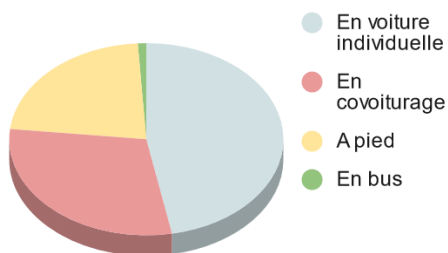
Plus précisément : 25 % sont originaires de la MEL (35 % en 2019)
 20 % de l'Avesnois (12 % en 2019)
 10 % du Valenciennois (8 % en 2019)

On peut faire le parallèle avec les données SOFEST! concernant les festivals de musiques actuelles (Djakouane, Négrier, 2021) : 50 % du public vient du département, 21 % de la région, 26 % du reste de la France et 3 % de l'étranger.

82 % du public a utilisé la voiture pour venir au festival (49 % en voiture individuelle et 33 % en covoiturage).
 12 % est venu en train

Si on entre dans le détail :

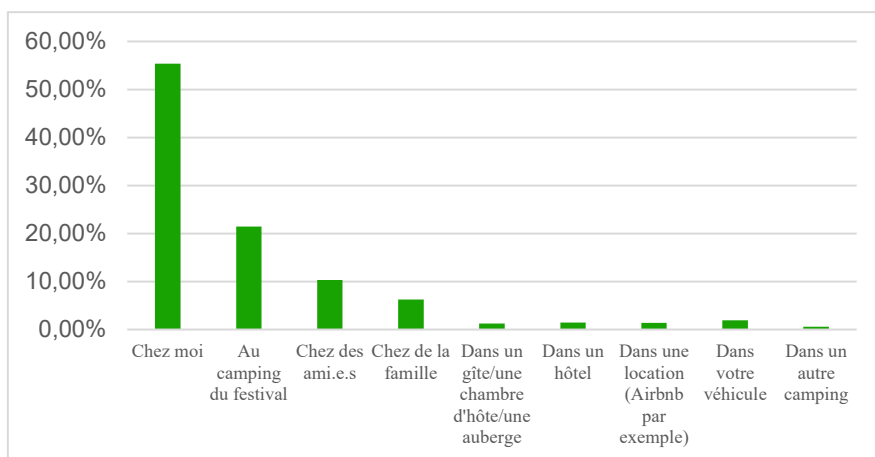
Le public de Sambre-Avesnois :



Le public hors Sambre-Avesnois :

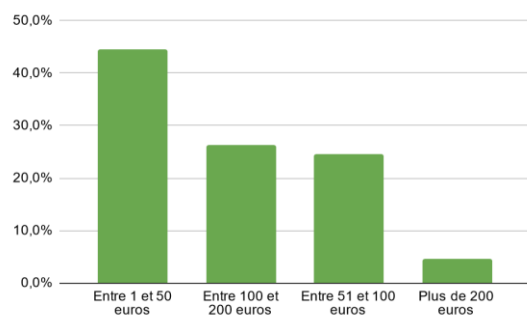


30 % des festivaliers ont intégré Les Nuits Secrètes dans un parcours estival (chemin de vacances, tournée d'événement)

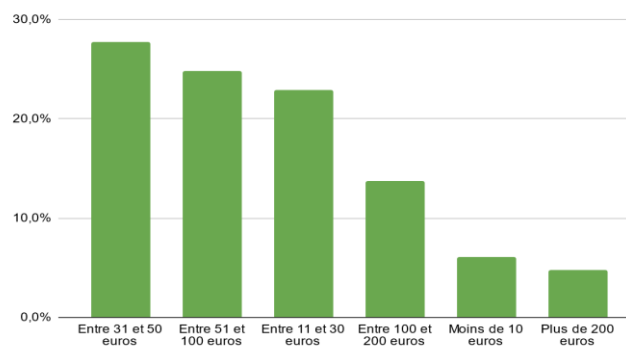
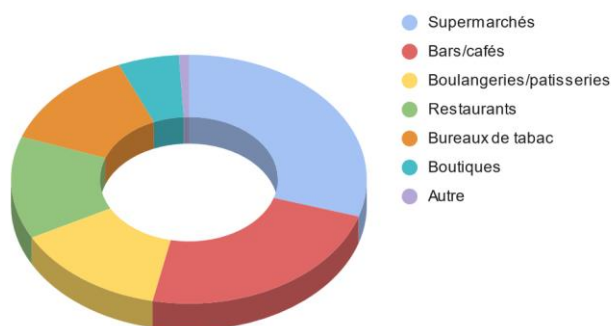


Étant donné que les festivaliers sont très locaux (département), beaucoup dorment chez eux. Peu de festivaliers ont opté pour des logements payants en dehors du camping du festival.

Pour ceux qui l'ont fait :

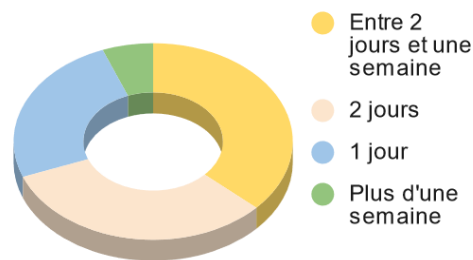


35.6 % des festivaliers ont effectué des dépenses dans les commerces locaux en dehors de l'enceinte du festival.



62.9 % des festivaliers régionaux n'étaient jamais venus en Sambre-Avesnois en dehors de la tenue du festival

- 25 % des festivaliers extérieurs à la région prolongent leur séjour dans la région ou en Belgique
- 8.2 % des festivaliers régionaux prolongent leur séjour dans l'Avesnois
- 33.8 % des personnes ayant prolongé leur séjour ont visité un site touristique de l'Avesnois



2.5. Les pratiques culturelles des festivaliers

- 57 % du public va participer ou a participé à un autre festival en 2022. Ces festivals ont majoritairement lieu en Hauts-de-France ou en Belgique (55.6 % ont répondu « oui », 26.5 % ont répondu « une partie d'entre eux »)
- 88.3 % des festivaliers vont à des concerts pendant l'année : 34.7 % y vont de temps en temps ; 29.1 % y vont souvent et 24.5 % y vont rarement
- 61.7 % des festivaliers ne pratiquent aucune activité artistique régulière

2.6. Sources de motivation des festivaliers

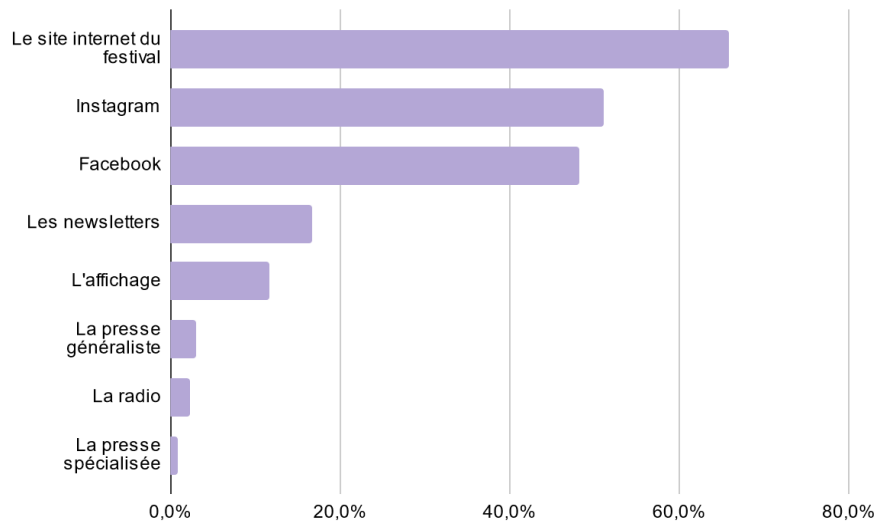
Les festivaliers déclarent venir aux Nuits Secrètes pour :

- La programmation à 55 %
- Passer un bon moment à 46 %
- L'ambiance et la fête à 37 %
- La proximité géographique à 20 %
- Les tarifs avantageux à 7 %

62.3 % des festivaliers commencent à se renseigner sur le festival à l'annonce de la programmation (février). 26 % commencent à se renseigner en mai/juin

- 74 % des festivaliers ont connaissance des engagements environnementaux du festival
- 49.9 % ont connaissance des démarches sociétales du festival

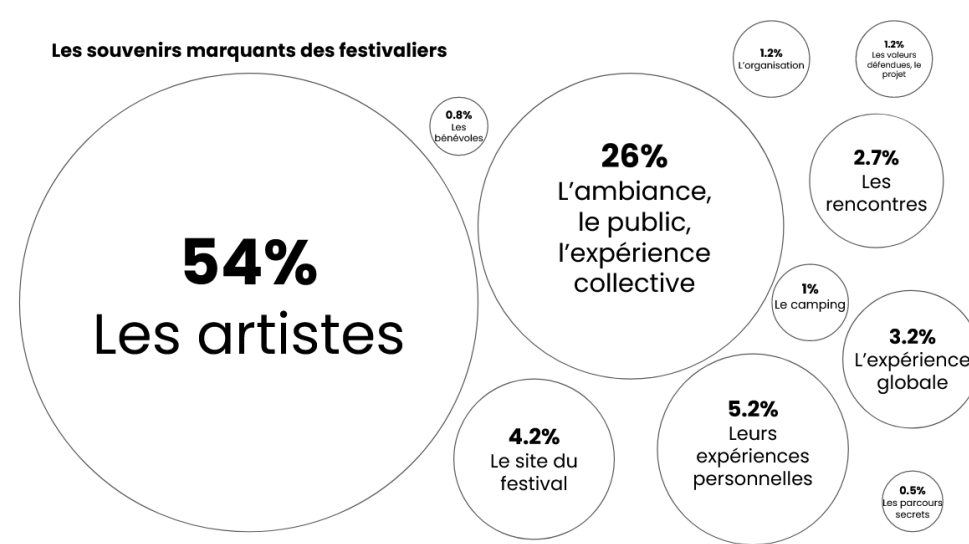
Les réseaux privilégiés pour s'informer sur le festival :



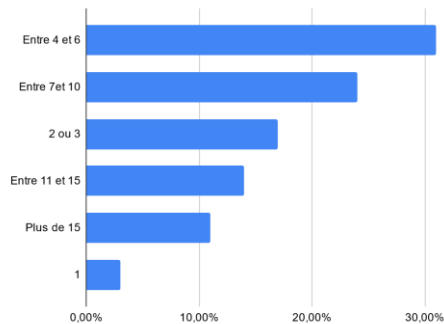
2.7. L'expérience du public

88 % du public estime que participer aux Nuits Secrètes a contribué à renforcer leur sentiment de partage et d'énergie collective

85.7 % du public déclarent que participer au festival a contribué à développer leur curiosité



Nombre de concerts vus par les festivaliers



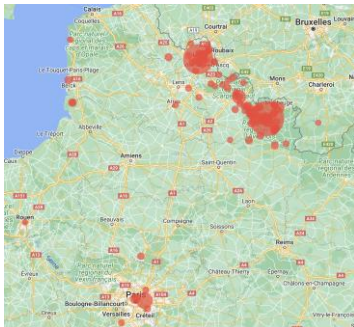
Parallèle avec les données SOFEST! concernant les festivals de musiques actuelles (Djakouane, Négrier, 2021) :

- 27 % des festivaliers n'assistent qu'à un seul spectacle
- 35 % entre 2 et 4 spectacles
- 28 % entre 5 et 12 spectacles
- 10 % plus de 12 spectacles

3) Les Parcours Secrets

L'âge moyen des spectateurs des parcours secrets est de 44 ans.

70 % des spectateurs avaient déjà participé à un parcours secret lors d'une autre édition et 57 % ont participé au festival.



45 % d'entre eux viennent de l'Avesnois
21 % de la MEL
8 % du valenciennois

La majorité des parcours a eu lieu le week-end précédent le festival, et le grand parcours a eu lieu le dimanche 24 juillet. Ce n'est donc pas étonnant que le public soit encore plus local que le public du festival même.

3.1.2. Les Nuits Secrètes 2023

1. Le profil sociodémographique des festivaliers

Les répondants au questionnaire sont en grande majorité des personnes qui ont pris des pass 3 jours. Ce n'est pas très étonnant : les questionnaires ont été diffusés sur les réseaux sociaux du festival, et ce n'est pas étonnant qu'on y retrouve une plus forte proportion de personnes qui prennent des pass 3 jours.

38.5% des répondants au questionnaire participent pour la première fois au festival. Toutefois, les réponses au questionnaire post-achat nous apprennent que 50% des festivaliers participent pour la première fois. Dans les deux cas, le renouvellement du public semble avoir été plus faible cette année, et la fidélisation plus forte.

En ce qui concerne les 61.5% de répondants qui déclarent avoir déjà participé, la répartition est la suivante :
A combien d'éditions sont-ils venus ?

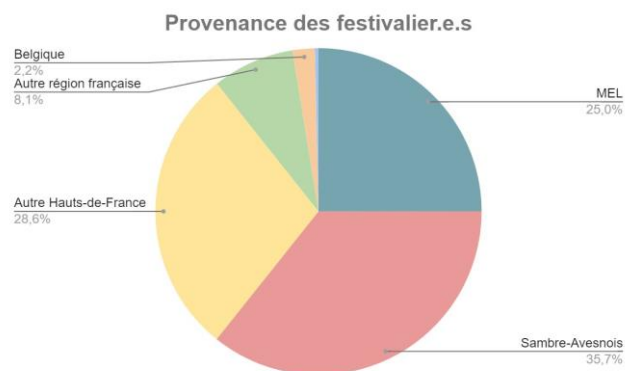
1	10,70%
2	35,50%
3	18,40%
4	11,40%
5	6,00%
Plus de 5	8,30%
Plus de 10	7,80%
Toutes les éditions	1,90%

Ces chiffres montrent également que les festivaliers ayant répondu à cette enquête sont plus habitués à l'événement étant donné que les chiffres du questionnaire post-achat sont les suivants :

1	42.4%
2	18.7%
3	14.5%
4	7.1%
5	4%
Plus de 5	8.4%
Plus de 10	4.3%
Toutes les éditions	0.6%

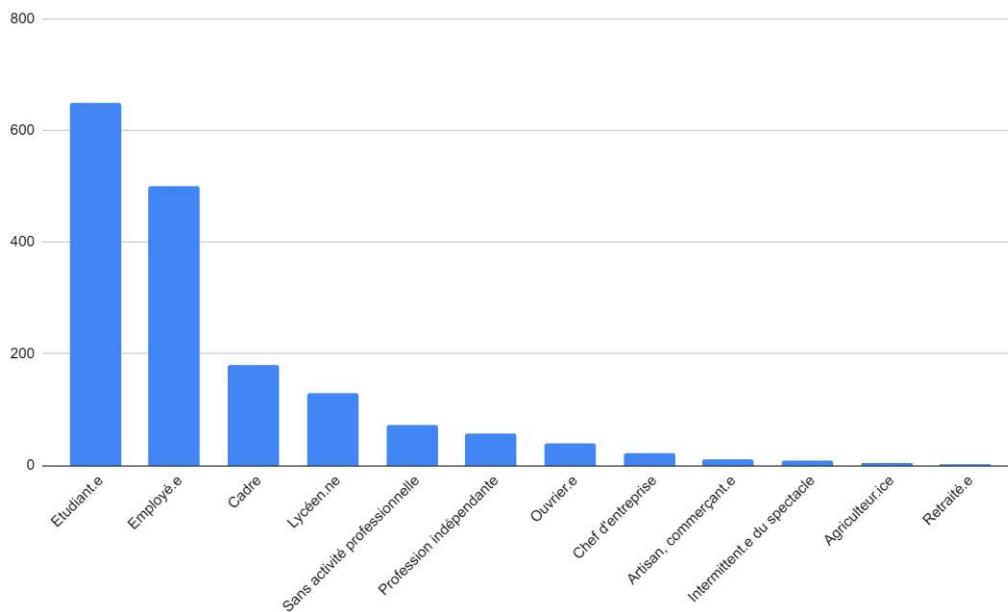
N.B. Les personnes vivant dans l'Avesnois sont 76% à être déjà venues au festival.

Voici les chiffres concernant la provenance des festivaliers ayant répondu, à mettre en parallèle des chiffres de la billetterie :



Près de 90% des festivaliers vivent dans les Hauts-de-France (similaire aux chiffres de l’an dernier), avec un quart du public habitant la MEL (similaire à l’an dernier) et 35% du public habitant l’Avesnois (contre 20% l’an dernier). Les personnes ayant répondu se sentent davantage impliquées dans le festival, ce qui colle avec le fait de vivre à proximité. Ce n’est donc pas surprenant de retrouver une plus forte proportion d’habitants de l’Avesnois. Il est également possible que le côté “déclaratif” joue un rôle et que certaines personnes se sentent appartenir à l’Avesnois sans se trouver dans la stricte zone administrative qui compose ce territoire.

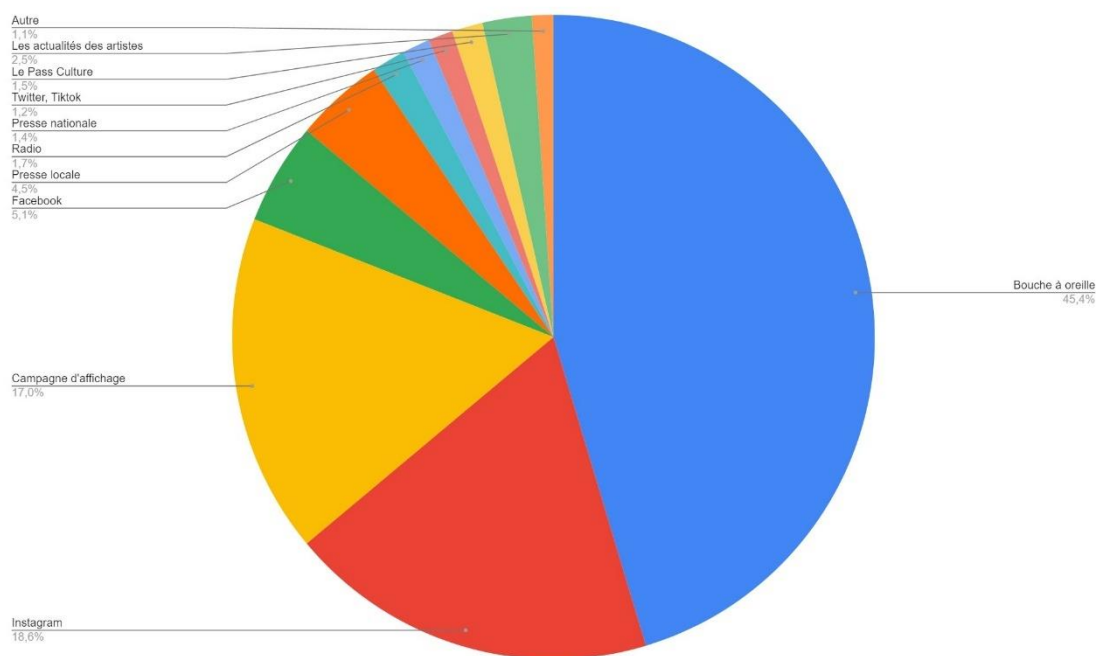
Statut des festivaliers



Les CSP les plus présentes sont les étudiants (39%), les employés (30%) et les cadres (10%) (la dominance de ces classes est confirmée par les données récoltées dans la cadre de Festivals en Mouvement). Ces trois classes avaient des proportions du même ordre dans l'enquête de l'an dernier, avec légèrement plus de cadres.

Ce profil sociodémographique des festivaliers laisse supposer que les répondants représentent une partie du public légèrement plus impliquée dans le festival que la moyenne des participants : ils sont plus nombreux à être déjà venus, à être venus les 3 jours et à vivre dans l'Avesnois. Toutefois, le nombre de réponses reste suffisamment élevé pour obtenir des résultats significatifs, surtout en croisant les données avec celles de la billetterie. D'autant plus que l'on peut effectuer des parallèles avec les réponses de l'an dernier.

2. Leur rapport au festival en amont de l'événement

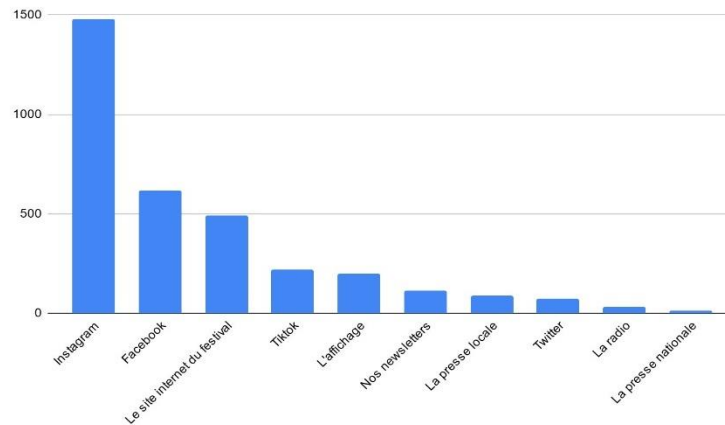


Le bouche à oreille reste dominant dans la manière de découvrir le festival.

Instagram prend une très grande place mais à nuancer : ce chiffre peut être biaisé par le fait que le questionnaire ait été diffusé en partie via Instagram.

Deux réponses n'avaient pas été anticipées : la découverte via le Pass Culture (1.5%) et via les actualités des artistes (2.5%). Elles n'étaient pas apparues dans les réponses de l'an dernier.

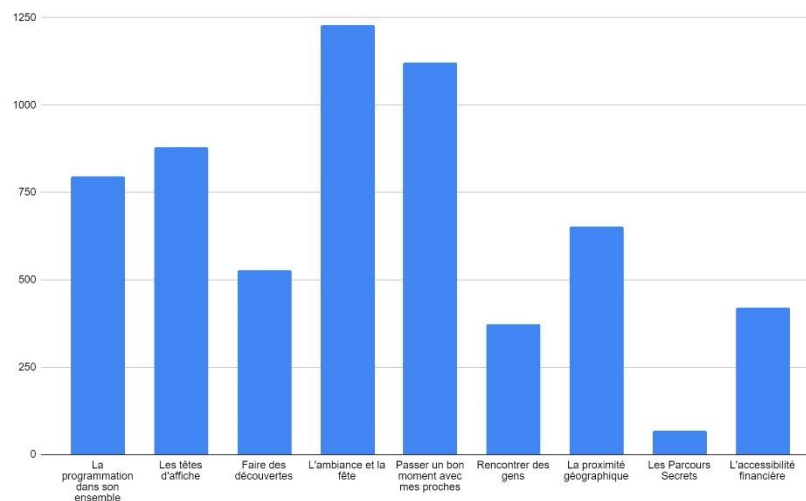
Les biais par lesquels ils s'informent sur le festival sont un peu différents de ce qui ressortait l'an dernier :



Instagram, Facebook et le site internet du festival étaient déjà les 3 canaux privilégiés pour s’informer sur l’événement. Mais Instagram prenait une place moins importante relativement aux deux autres canaux. Et le site internet du festival était en première place.

Quelles sont les raisons de venir ?

Etant donné que les répondants sont des personnes qui ont souvent déjà participé au festival, les réponses “L’ambiance et la fête” (73.2%) et “Passer un bon moment avec mes proches” (66.9%) arrivent juste avant “Les têtes d’affiches” (52.5%) et “La programmation dans son ensemble” (47.4%). Ceci n’est pas étonnant étant donné que la programmation et en particulier les têtes d’affiche ont un effet assurantiel pour les festivaliers se rendant pour la première fois à un événement. Puis, lorsqu’ils connaissent l’événement, l’ambiance et l’expérience globale prend le dessus dans les motivations (cf. Négrier, Djakouane, 2021).



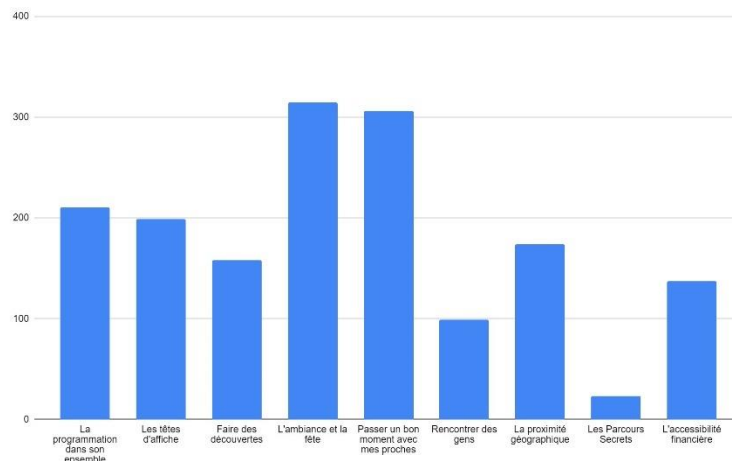
Lorsque l'on regarde plus précisément les raisons de venir des festivaliers selon qu'ils sont déjà venus ou non, on se rend compte que les festivaliers qui reviennent :

- viennent moins pour les têtes d'affiche, et davantage pour la programmation dans son ensemble et pour faire des découvertes
- viennent plus pour l'ambiance de l'événement
- viennent plus pour passer un bon moment avec leurs proches et faire des rencontres

N.B. 25% des personnes considèrent le prix de l'événement comme suffisamment attractif pour que ce soit une raison de venir.

N.B. La proximité géographique reste importante (38.8%) : un effet important de ce type de festival, c'est une proposition artistique proche de chez soi. L'un des objectifs du festival, c'est d'offrir aux personnes du territoire la possibilité de voir les artistes qu'ils aiment chez eux. Ça peut se vérifier ici avec l'interprétation de ces chiffres.

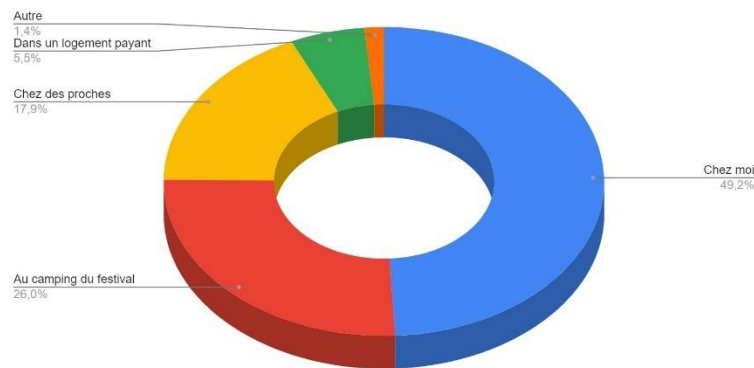
En croisant les raisons de venir avec les données de provenance, on observe que peu importe la provenance des publics, les raisons sont relativement similaires. La seule différence que l'on pourrait noter, et qui entrerait en phase avec ce qui est dit juste au-dessus, serait dans les raisons de venir des Lillois : la programmation dans son ensemble est plus importante que les têtes d'affiche.



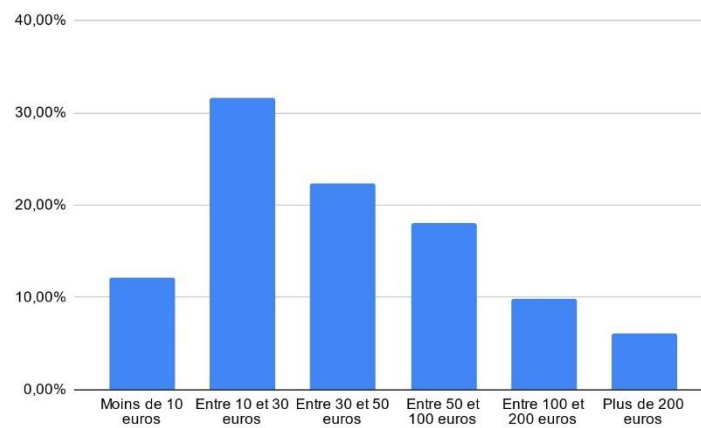
3. Leur expérience pendant le festival

A côté du festival :

Résultats similaires à l'an dernier : la majorité des festivaliers dorment chez eux, environ un quart dort au camping du festival et peu d'entre eux dorment dans un logement payant.



60% des répondants ont effectué des dépenses dans les commerces locaux, en dehors des stands du festival. La plupart a dépensé entre 10 et 50 euros :

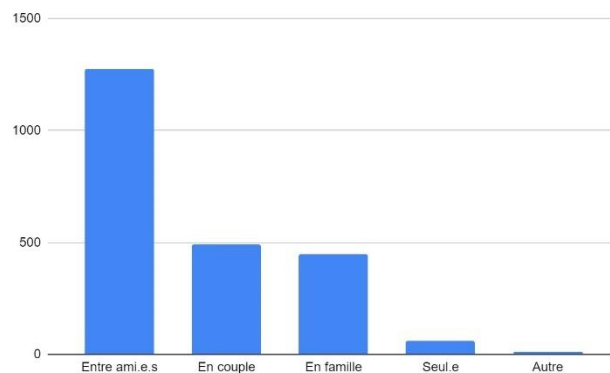


Dans l'ordre, les commerces les plus visités étaient les suivants :

- Bars et cafés
- Supermarchés
- Restaurants
- Bureaux de tabac
- Boulangeries et pâtisseries
- Autres boutiques

Dans le festival :

Ils sont en grande majorité venus avec des amis et sont très peu nombreux à s’être rendus seuls au festival :



Ils ont eu une pratique des concerts un peu différente selon le.s jour.s où ils étaient présents. (Les réponses “plus de 15” sont expliquées en comptant que certaines personnes sont venues le vendredi et un autre jour. Toutefois, ces réponses restent marginales) :

Nombre de concerts vus	Vendredi	Samedi	Dimanche	Les 3 jours
1	0,46%	0,64%	2,76%	0,76%
2 ou 3	20,28%	10,83%	27,59%	2,39%
Entre 4 et 6	47,47%	42,04%	48,74%	13,65%
Entre 7 et 10	27,19%	39,49%	17,47%	41,51%
Entre 11 et 15	3,69%	7,01%	2,76%	25,57%
Plus de 15	0,92%	0,00%	0,69%	16,13%

Il y a une grosse différence de pratique entre le public du samedi (qui va à presque tous les concerts proposés) et le public du dimanche qui est vraisemblablement beaucoup plus allé voir les têtes d’affiche : une pratique d’ensemble contre une pratique sélective.

4. Leur rapport au festival une fois l’événement passé

Les personnes qui restent 3 jours sont légèrement plus satisfaits que la moyenne.

Le plus gros taux de non-satisfaction, c’est la Belgique (5.4% des Belges sont insatisfaits) :

	Sambre-Avesnois	Métropole européenne de Lille	Autre dans les Hauts-de-France	Autre région française	Belgique	Autre pays	Total général
Négatif	3.85%	2.62%	3.56%	2.21%	5.41%	0%	3.34%
Mitigé	35.28%	30.95%	32.22%	36.03%	54.05%	0%	33.67%
Positif	60.87%	66.43%	64.23%	61.76%	40.54%	100%	62.99%
Total	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

Qu'est-ce qu'on observe quand on croise les données de satisfaction avec les raisons de venir ?

En ce qui concerne la satisfaction générale :

- Ceux qui viennent pour la programmation sont satisfaits (peu d'avis négatif)
- Ceux qui viennent pour l'ambiance et la fête sont satisfaits
- Ceux qui viennent pour l'accessibilité financière sont satisfaits
- Ceux qui viennent pour d'autres raisons ont un niveau de satisfaction proche de la moyenne générale

Quand ils n'ont pas été satisfaits par les bars ou les foodtrucks, est-ce qu'ils sont plus allés dans les commerces locaux ?

Pour les bars, pas vraiment. Mais pour les foodtrucks, oui, ils vont plus dans les commerces locaux quand ils ne sont pas satisfaits :

Consommation dans les commerces locaux	Satisfaction			
	Négatif	Mitigé	Positif	
Non	53,13%	60,69%	62,87%	61,37%
Oui	46,88%	39,31%	37,13%	38,63%
	100,00%	100,00%	100,00%	

Qu'est-ce qu'on observe quand on croise les données de satisfaction bars avec les raisons de venir ?

- Ceux qui viennent pour la programmation dans son ensemble sont plus satisfaits des bars
- Ceux qui viennent pour faire des découvertes sont plus satisfaits
- Ceux qui viennent pour l'ambiance et la fête sont plus satisfaits
- Ceux qui viennent pour rencontrer des gens sont un peu plus satisfaits
- Ceux qui viennent pour l'accessibilité financière sont plus satisfaits
- Ceux qui viennent pour les têtes d'affiche sont un peu moins satisfaits

Les festivaliers qui vont à d'autres festivals sont en général plus satisfaits des bars :

	Pas d'autre festival	Autres festivals	Total général
Négatif	60.42%	39.58%	100%
Mitigé	54.89%	45.11%	100%
Positif	50%	50%	100%
	52.96%	47.04%	100%

En ce qui concerne la satisfaction relative aux foodtrucks, ceux qui vont à d'autres festivals ont des avis plus positifs que la moyenne.

En ce qui concerne la satisfaction relative aux prix :

- Ceux qui restent les 3 jours sont plus nombreux à ne pas être satisfaits
- Ceux qui viennent le samedi et le dimanche sont plus satisfaits
- Ceux qui vont à d'autres festivals sont plus satisfaits que ceux qui ne vont à aucun autre

Qu'est-ce qu'on observe quand on croise les données de satisfaction relatives aux prix avec les raisons de venir ?

- Ceux qui viennent pour la programmation dans son ensemble sont plus satisfaits des prix
- Ceux qui viennent pour passer un bon moment avec leurs proches sont plus satisfaits
- Ceux qui viennent pour les Parours Secrets sont plus satisfaits
- Ceux qui viennent pour l'accessibilité financière sont plus satisfaits
- Ceux qui viennent pour les têtes d'affiche sont moins satisfaits
- Ceux qui viennent pour faire des découvertes sont moins satisfaits
- Ceux qui viennent pour l'ambiance et la fête sont moins satisfaits

95% des festivaliers ayant répondu au questionnaire aimeraient pouvoir revenir en 2024.

5. L'appropriation des valeurs du festival par le public

Au-delà de la proposition artistique des Nuits Secrètes, le festival a à cœur de défendre son ancrage local et ses valeurs. Comment le public, en tant qu'acteur central de l'événement, s'approprie-t-il ces aspects ? Nous pouvons trouver quelques éléments de réponses avec les données ci-dessous.

5.1. L'ancrage local

Nous pouvons tenter d'objectiver l'appropriation du caractère local de l'événement de deux manières à partir des données : ce que les festivaliers font de ce qui leur est proposé en ce sens pendant Les Nuits Secrètes, et ce qu'ils font après le festival.

5.1.1. Pendant le festival

12,5% des festivaliers ont profité des concerts de la rue piétonne.

6,7% des festivaliers répondants ont participé à un parcours secret.

- Les festivaliers qui ont participé à un Parcours Secret sont-ils plus sensibles aux initiatives qui font fortement participer le territoire ?

28% des répondants ayant participé à un parcours secret ont profité des concerts gratuits rue piétonne (contre 12,5% pour l'ensemble des répondants).

59% des personnes qui ont participé à un parcours secret ont effectué des dépenses dans des commerces locaux, contre 38.5% pour l'ensemble des répondants.

- Qu'en est-il des festivaliers qui ont profité des concerts de la rue piétonne ?

15% des personnes qui ont profité d'un concert gratuit rue piétonne ont participé à un parcours secret (contre 6.7% des festivaliers en général).

63% des personnes qui ont profité des concerts rue piétonne ont effectué des dépenses dans les commerces locaux, contre 38.5% pour l'ensemble des répondants.

5.1.2. Après le festival

Étant donné le profil du public répondant, une grande partie d'entre eux était déjà venue en Sambre-Avesnois (75%). Ils étaient surtout déjà venus parce qu'ils ont déjà participé au festival. Ils prolongent peu leur séjour en Sambre-Avesnois (6.2%). Mais ils en profitent, lorsqu'ils sont extérieurs à la région, pour découvrir les Hauts-de-France et la Belgique (47.9%).

Près de 40% des festivaliers qui prolongent leur séjour visitent au moins un site touristique de l'Avesnois :

90% vont au Val Joly

69.4% visitent la Forêt de Mormal

46.2% visitent le Musverre

37.5% visitent le Forum de Bavay

5.2. Les valeurs sociétales

Les Nuits Douces participent à rendre visible la responsabilité sociétale du festival aux yeux du public. Qui s'est approprié l'espace Nuits Douces ?

Un quart des festivaliers ont bien identifié et ont visité l'espace Nuits Douces.

Pour approfondir :

- Ceux qui viennent seuls au festival vont davantage à l'espace Nuits Douces (32.2%)
- Ceux qui viennent les 3 jours aussi (33%)
- Ils s'y rendent beaucoup moins quand ils viennent un seul jour, surtout le vendredi (13.3%) et le dimanche (12.1%)
- Ceux qui se sont le plus rendus aux Nuits Douces étaient venus pour les raisons suivantes : La programmation dans son ensemble, faire des découvertes, rencontrer des gens, les parcours secrets, et l'accessibilité financière
- Ceux qui viennent pour les têtes d'affiches y sont moins allés
- Les festivaliers qui participent à d'autres festivals y vont plus, notamment ceux qui sont allés à La Bonne Aventure (40%) !

6. Profil culturel

Plus de la moitié des festivaliers vont au moins régulièrement à des concerts. Idem pour le cinéma. Tandis que très peu vont au théâtre. Ils sont également bien moins nombreux à se rendre à des expositions/au musée.

En dehors de ces activités, 30% des répondants déclarent avoir d'autres pratiques culturelles régulières. Et vu les réponses lorsqu'on leur demande quelles sont ces activités, ils ont une conception très large de la culture : plusieurs types d'activités et de manières de vivre la culture (de manière passive ou active, par exemple : le sport, écouter de la musique, travaux manuels créatifs, lecture, etc.).

Concerts en fonction de la provenance

Consommation de concerts						
D'où venez-vous ?	Jamais	Rarement	Régulièrement	Souvent	Très souvent	Total général
Métropole européenne de Lille	5,71%	14,05%	34,29%	29,05%	16,90%	100,00%
Sambre-Avesnois	13,67%	28,83%	37,33%	15,33%	4,83%	100,00%
Autre dans les Hauts-de-France	7,53%	21,13%	37,87%	22,18%	11,30%	100,00%

Autre région française	6,62%	17,65%	41,18%	25,74%	8,82%	100,00%
Belgique	5,41%	16,22%	29,73%	37,84%	10,81%	100,00%
Autre pays (hors Belgique)	16,67%	0,00%	16,67%	50,00%	16,67%	100,00%
Moyenne pour comparaison	9,18%	21,65%	36,79%	22,18%	10,20%	100,00%

Il faut prendre avec précaution la catégorie “autre pays” (ne compte pas la Belgique) parce qu’il y a très peu de réponses, donc c’est moins représentatif.

Les festivaliers de Sambre-Avesnois sont ceux qui vont le moins à des concerts (42.5% n’y vont jamais ou rarement). Ils sont 57.5% à y aller de régulièrement à très souvent. Ils ne sont que 20.17% à y aller souvent ou très souvent. Tandis que les festivaliers de la MEL sont 45.95% à y aller souvent ou très souvent, et 48.65% pour la Belgique.

Les festivaliers de la MEL ont donc une pratique plus importante des concerts (pas de surprise mais une confirmation). Ils ne sont que 20% à ne jamais y aller ou rarement.

Cinéma en fonction de la provenance

Consommation de cinéma						
D'où venez-vous ?	Jamais	Rarement	Régulièrement	Souvent	Très souvent	Total général
Métropole européenne de Lille	4,52%	27,14%	34,52%	23,81%	10,00%	100,00%
Sambre-Avesnois	6,00%	23,67%	39,17%	23,50%	7,67%	100,00%
Autre dans les Hauts-de-France	3,77%	28,66%	38,49%	21,34%	7,74%	100,00%
Autre région française	9,56%	27,94%	37,50%	19,85%	5,15%	100,00%
Belgique	0,00%	16,22%	62,16%	10,81%	10,81%	100,00%

Autre pays (hors Belgique)	0,00%	0,00%	33,33%	33,33%	33,33%	100,00%
Moyenne pour comparaison	5,13%	26,06%	38,16%	22,42%	8,23%	100,00%

Les données concernant le cinéma sont différentes de celles des concerts.

Les festivaliers de Sambre-Avesnois ne sont pas ceux qui vont le moins au cinéma. Ils sont dans la moyenne des réponses à peu près. Ceux de la MEL y vont un peu plus mais la différence n'est pas énorme (contrairement aux concerts).

Théâtre en fonction de la provenance

Consommation de théâtre						
D'où venez-vous ?	Jamais	Rarement	Régulièrement	Souvent	Très souvent	Total général
Métropole européenne de Lille	50,48%	32,86%	12,14%	3,57%	0,95%	100,00%
Sambre-Avesnois	70,83%	18,83%	6,83%	2,67%	0,83%	100,00%
Autre dans les Hauts-de-France	62,97%	23,22%	10,88%	2,09%	0,84%	100,00%
Autre région française	50,74%	28,68%	17,65%	2,21%	0,74%	100,00%
Belgique	43,24%	43,24%	10,81%	2,70%	0,00%	100,00%
Autre pays (hors Belgique)	50,00%	33,33%	16,67%	0,00%	0,00%	100,00%
Moyenne pour comparaison	61,18%	24,99%	10,32%	2,68%	0,83%	100,00%

En général, les festivaliers vont très peu au théâtre. Ceux de la MEL y vont plus. Et ceux de Sambre-Avesnois y vont beaucoup moins, suivis par ceux du reste des Hauts-de-France. Ces constatations restent logiques, étant donné qu'il y a moins d'offres, moins de possibilités.

Musées/expositions en fonction de la provenance

Consommation de musées/expositions						
D'où venez-vous ?	Jamais	Rarement	Régulièrement	Souvent	Très souvent	Total général
Métropole européenne de Lille	14,52%	36,43%	32,38%	12,86%	3,81%	100,00%
Sambre-Avesnois	38,33%	36,83%	18,67%	4,50%	1,67%	100,00%
Autre dans les Hauts-de-France	28,03%	35,56%	25,10%	8,58%	2,72%	100,00%
Autre région française	19,12%	39,71%	28,68%	10,29%	2,21%	100,00%
Belgique	10,81%	51,35%	24,32%	8,11%	5,41%	100,00%
Autre pays (hors Belgique)	16,67%	16,67%	16,67%	33,33%	16,67%	100,00%
Moyenne pour comparaison	27,19%	36,85%	24,87%	8,41%	2,68%	100,00%

Un peu pareil dans la distribution mais en général les gens y vont un peu plus qu'au théâtre.

Quelles sont les pratiques vis-à-vis des autres festivals ?

47% des festivaliers ont participé à d'autres festivals cette année. Ils étaient 57% l'an dernier. Les Nuits Secrètes était donc le seul festival de l'année pour un nombre important de ses festivaliers. Les principaux événements cités sont les suivants :

- Main Square Festival
- La Bonne Aventure
- Dour Festival
- Le Touquet Music Beach
- Le Cabaret Vert
- Les Ardentes
- Les Jardins Electroniques
- Rock en Seine
- En Nord Beat
- Lollapaloza
- We Love Green

- Festival de la Côte d'Opale
- Les Vieilles Charrues
- Rock Werchter
- Les Eurockéennes de Belfort
- So W'happy
- Solidays
- Fête de l'huma
- Plein air de Douai
- Paradis Artificiels

Parmi ces 20 festivals :

- 8 d'entre eux ont lieu dans la région Hauts-de-France
- 4 ont lieu en Belgique

Les festivaliers des Nuits sont avant tout des festivaliers de la région et pratiquent surtout les festivals régionaux et/ou des alentours. Cette conclusion était la même avec les résultats de l'enquête 2022.

Quand ils vont à d'autres festivals, est-ce qu'ils ont des pratiques culturelles plus développées/courantes ?

Allez-vous à des concerts ?	Pas d'autre festival	Autres festivals	Total général
Jamais	74,68%	25,32%	100,00%
Rarement	71,35%	28,65%	100,00%
Régulièrement	55,59%	44,41%	100,00%
Souvent	38,98%	61,02%	100,00%
Très souvent	15,79%	84,21%	100,00%
Moyenne pour comparaison	53,01%	46,99%	100,00%

75% des personnes qui ne vont jamais à des concerts ne vont à aucun festival.

25% des gens qui ne vont jamais à des concerts vont à d'autres festivals. Ils ont plutôt une pratique saisonnière de la musique live.

Et ça augmente, plus leur pratique des concerts est régulière, plus ils vont à d'autres festivals.

Et dans le sens inverse, ceux qui ne vont à aucun autre festival sont peu à aller souvent/très souvent à des concerts.

Allez-vous au cinéma ?	Pas d'autre festival	Autres festivals	Total général
Jamais	48,84%	51,16%	100,00%
Rarement	49,66%	50,34%	100,00%
Régulièrement	57,03%	42,97%	100,00%
Souvent	53,99%	46,01%	100,00%
Très souvent	44,93%	55,07%	100,00%
Moyenne pour comparaison	53,01%	46,99%	100,00%

En ce qui concerne le cinéma, c'est très 50-50. Il n'y a pas l'air d'y avoir un lien marqué entre les sorties au cinéma et la fréquentation de plusieurs festivals.

C'est un peu la même constatation pour le théâtre (voir ci-dessous).

Allez-vous au théâtre ?	Pas d'autre festival	Autres festivals	Total général
Jamais	56,82%	43,18%	100,00%
Rarement	50,12%	49,88%	100,00%
Régulièrement	38,15%	61,85%	100,00%
Souvent	51,11%	48,89%	100,00%
Très souvent	50,00%	50,00%	100,00%
Moyenne pour comparaison	53,01%	46,99%	100,00%

En ce qui concerne les musées et expositions, le mécanisme est le même que pour les concerts. Plus ils vont à des expos/musées, plus ils vont à d'autres festivals et inversement.

Allez-vous au musée, à des expositions ?	Pas d'autre festival	Autres festivals	Total général
Jamais	62,06%	37,94%	100,00%
Rarement	52,43%	47,57%	100,00%
Régulièrement	50,60%	49,40%	100,00%
Souvent	38,30%	61,70%	100,00%
Très souvent	37,78%	62,22%	100,00%
Moyenne pour comparaison	53,01%	46,99%	100,00%

Quelles sont les raisons de venir des personnes qui vont à d'autres festivals ? Et de celles qui n'y vont pas ?

La moitié des personnes qui vont à d'autres festivals viennent pour la programmation dans son ensemble. Et inversement, quand ils viennent pour la programmation (à 50%) ils vont à d'autres festivals. 47% viennent pour les têtes d'affiches.

Quand ils vont à d'autres festivals, ils viennent également plus pour rencontrer des gens.

Quand Les Nuits Secrètes est le seul festival auquel ils viennent :

- 45% viennent pour la programmation
- 57% viennent pour les têtes d'affiches. La place des têtes d'affiche est donc plus importante.
- Leur motivation est un peu moins de rencontrer des gens.

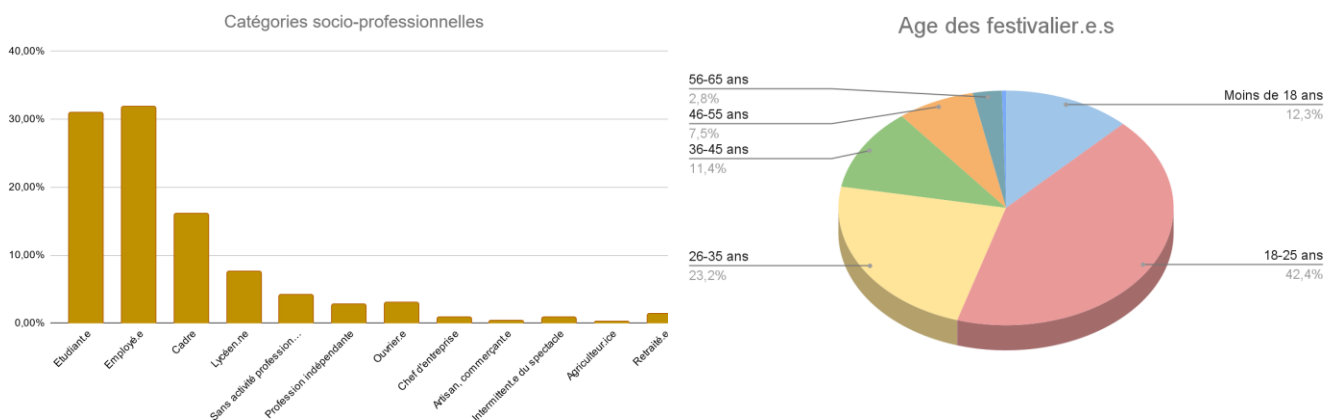
Quelles sont les raisons de venir des personnes qui se rendent régulièrement à des concerts ?

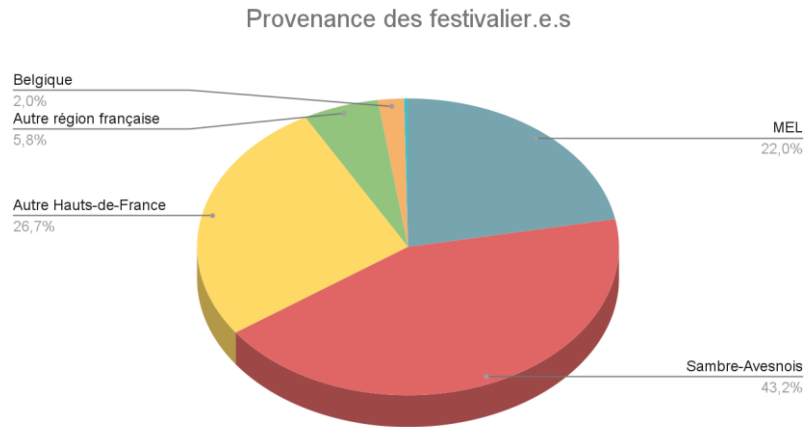
Plus ils vont à des concerts pendant l'année, plus ils viennent pour la programmation dans son ensemble. Ils viennent un peu moins pour les têtes d'affiches.

Plus ils vont à des concerts, plus les parcours secrets peuvent être une motivation à venir. Plus ils vont à des concerts, plus l'accessibilité financière est une motivation.

3.1.3. Les Nuits Secrètes 2024

Le profil sociodémographique des festivaliers



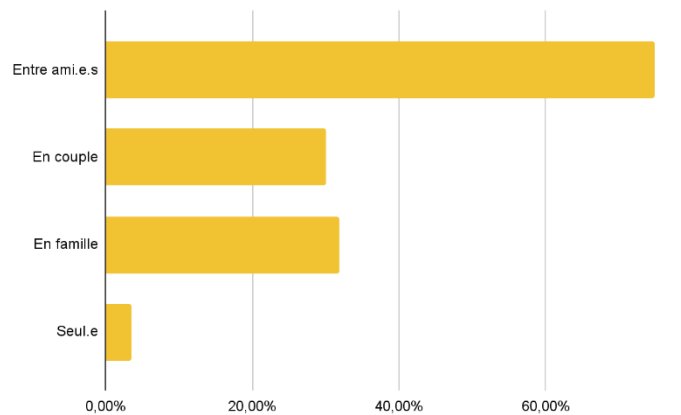


Les étudiants, employés et cadres sont toujours les plus présents au festival. Mais proportionnellement, les étudiants sont moins présents que l'an passé.

La pratique des Nuits Secrètes par ses festivaliers

Avec qui les festivaliers sont-ils venus au festival ?

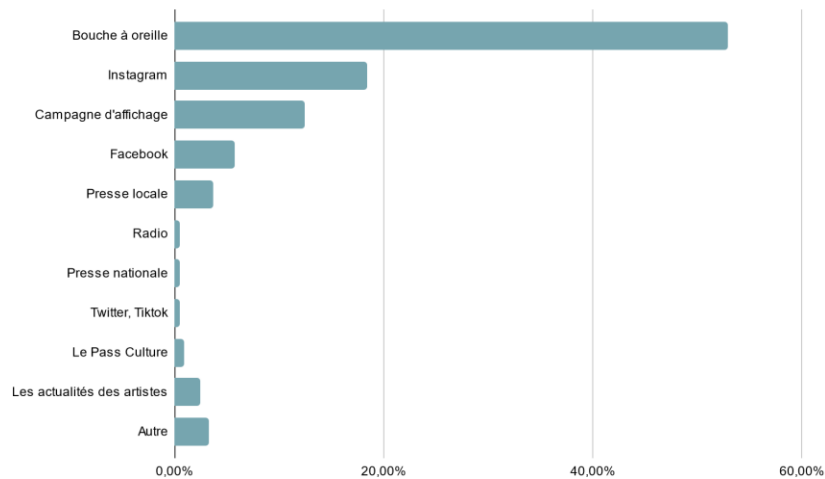
(Les réponses ne sont pas exclusives les unes des autres)



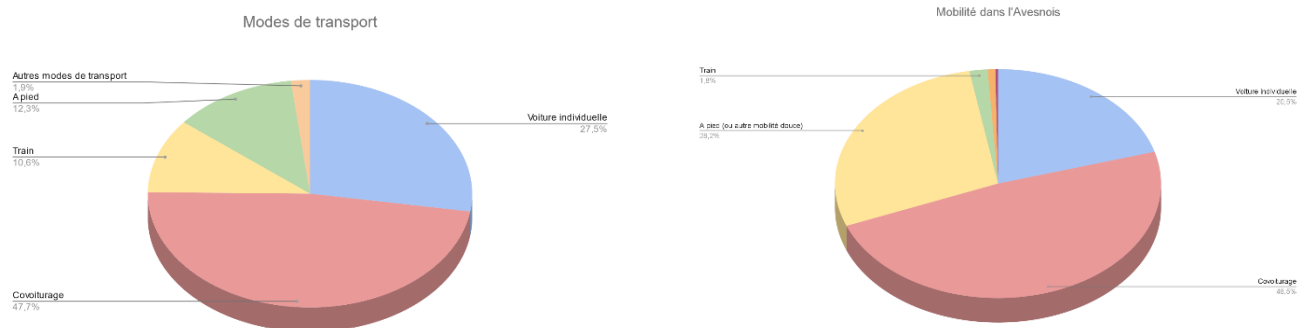
On constate que les festivaliers sont (en proportion) plus nombreux à être venus en famille que pour l'édition précédente.

Comment ont-ils découvert le festival s'ils viennent pour la première fois ?

➔ Similaire à 2023



Comment les festivaliers sont-ils venus au festival ?



Les participants aux Parcours Secrets sont-ils plus sensibles au local ?

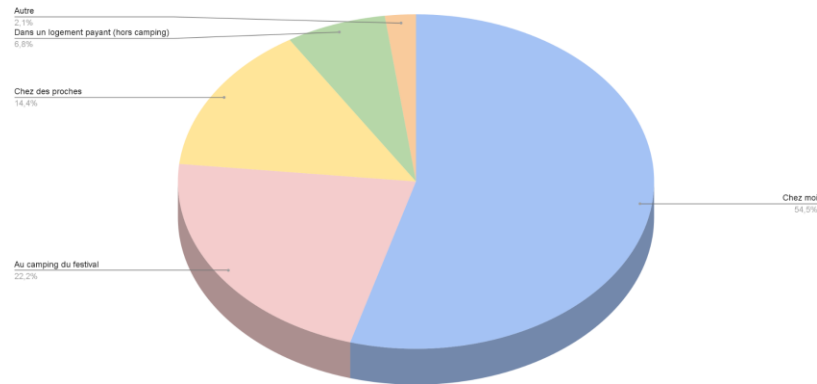
17% (15% en 2023) des gens qui ont profité d'un concert gratuit rue piétonne ont participé à un parcours secret. Contre 9% (6.7% en 2023) pour l'ensemble des répondants.

20% (28% en 2023) des gens qui ont participé à un parcours secret ont profité des concerts gratuits rue piétonne. Contre 11% (12.5% en 2023) pour l'ensemble des répondants.

60.4% (63% en 2023) des personnes qui ont profité des concerts rue piétonne ont effectué des dépenses dans les commerces locaux, contre 38.5% pour l'ensemble des festivaliers.

56.7% (59% en 2023) des personnes qui ont participé à un parcours secret ont effectué des dépenses dans des commerces locaux, contre 38.5% pour l'ensemble des festivaliers.

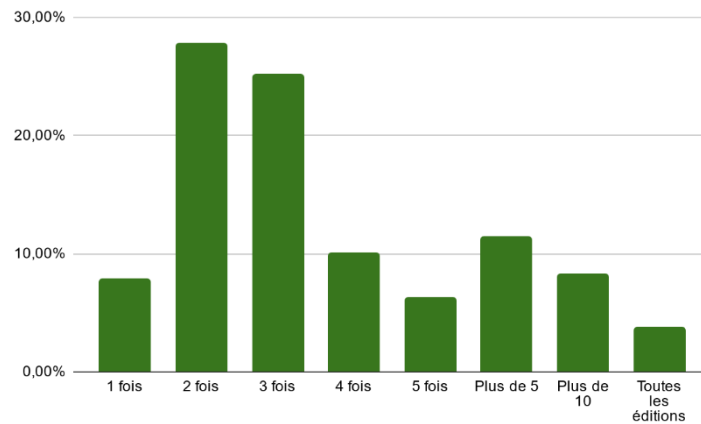
Où les festivaliers ont-ils dormi ?



En proportion, par rapport à 2023, ils sont légèrement plus nombreux à déclarer dormir chez eux et dans un logement payant hors camping, et moins nombreux à dormir au camping (ce qui est cohérent avec les chiffres de la billetterie).

Sont-ils déjà venus aux Nuits Secrètes ?

Près de la moitié des festivaliers de l'édition 2024 était déjà venus au festival (données billetterie). Combien de fois étaient-ils venus auparavant ?



Il y a plus de festivaliers habitués à l'événement qu'en 2023 (venus 3 fois ou plus).

Qui s'est approprié l'espace Nuits Douces ? (Qui participe aux yeux du public à la responsabilité sociétale du festival)

Près de 30% des festivaliers ont visité l'espace Nuits Douces (contre ¼ en 2023)

Les festivaliers qui se rendent aux Nuits Douces sont plutôt ceux qui restent les 3 jours (plus de temps à consacrer à l'ensemble du festival), ceux venus en couple, et ceux qui participent à d'autres festivals.

Le profil culturel des festivaliers

Le profil culturel des festivaliers reste similaire à celui dépeint les années précédentes. Plus de la moitié des festivaliers vont au moins régulièrement à des concerts et au cinéma. Ils sont bien moins nombreux à se rendre à des expositions et des musées. Et très peu vont au théâtre. En dehors de ces activités, 32% (30% en 2023) déclarent pratiquer d'autres activités culturelles de façon régulière (avec une conception très large de leur part de ce qui constitue la culture et de la manière de la pratiquer).

Les festivaliers de la Sambre-Avesnois se rendent plus rarement à des concerts. 40% n'y vont jamais ou rarement et 25% y vont souvent ou très souvent.

Les festivaliers de la MEL ont des pratiques culturelles presque opposées. Ils sont 44% à se rendre souvent ou très souvent à des concerts, et 16% à ne jamais s'y rendre ou rarement.

Ces tendances restent les mêmes pour les expositions-musées et le théâtre, mais ces activités sont nettement moins pratiquées par l'ensemble des festivaliers. En ce qui concerne le cinéma, il n'y a pas de différence marquée selon la provenance.

La pratique des festivals

43.7% (47% en 2023) des festivaliers ont participé à d'autres festivals cette année. Les principaux événements cités sont les suivants :

Main Square Festival (32.5%)
La Bonne Aventure (21.3%)
Le Cabaret Vert (18.3%)
Le Touquet Music Beach
Les Jardins Électroniques
Dour Festival
Plein Air Douai
Rock en Seine
En Nord Beat
Les Ardentes
Rock Werchter
We Love Green
Fête de l'Huma
Ronquières
Festival de la Côte d'Opale

Sur ces 15 festivals :

- 7 ont lieu dans la région Hauts-de-France
- 4 ont lieu en Belgique

Les festivaliers des Nuits Secrètes sont avant tout des festivaliers de la région et pratiquent les festivals de la région et de ses alentours.

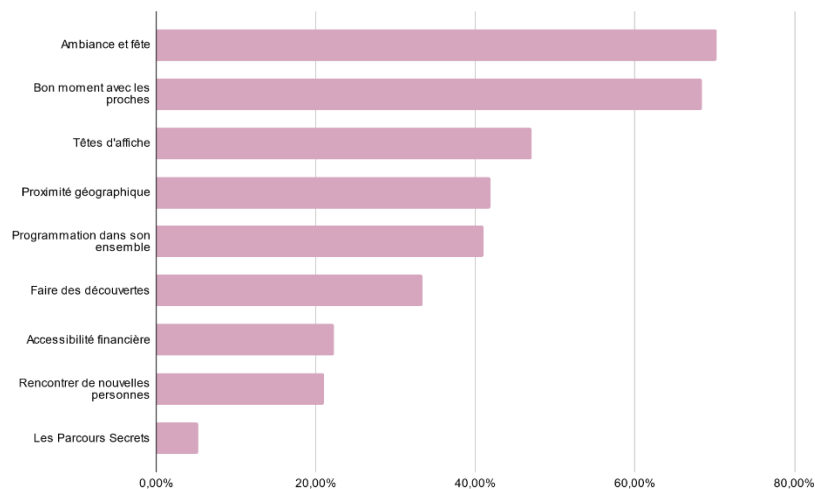
Quelles différences peut-on observer entre les personnes qui viennent exclusivement aux Nuits Secrètes et celles qui se rendent à d'autres festivals ?

Leur pratique des concerts tout au long de l'année

89% (75% en 2023) des personnes qui ne vont jamais à aucun concert ne se rendent dans aucun autre festival. Plus les répondants se rendent régulièrement à des concerts au cours de l'année, plus ils sont enclins à se rendre dans d'autres festivals. Ils sont peu nombreux à avoir une pratique saisonnière de la musique live (11% des festivaliers n'assistant à aucun concert au cours de l'année se rendent à plusieurs festivals).

Les raisons de venir aux Nuits Secrètes

Pourquoi les festivaliers viennent-ils aux Nuits Secrètes ?



Croisement avec le profil culturel

- Lorsqu'ils assistent à plusieurs festivals :
 - Plus de la moitié des personnes qui vont à d'autres festivals viennent pour la programmation dans son ensemble. Les festivaliers venus pour la programmation dans son ensemble sont 43.6% (50% en 2023) à se rendre dans d'autres festivals.
 - 40% (47% en 2023) viennent pour les têtes d'affiches.

- Lorsqu'ils ne se rendent qu'aux Nuits Secrètes :
 - 52% (45% en 2023) viennent pour la programmation
 - 60% (57% en 2023) viennent pour les têtes d'affiches

Les festivaliers habitués aux concerts ont-ils des raisons de venir plus marquées ?

Plus ils vont à des concerts pendant l'année, plus ils sont motivés par la programmation dans son ensemble, et moins pour les têtes d'affiche. Ils sont également plus motivés par le fait de rencontrer de nouvelles personnes, par les parcours secrets et par l'accessibilité financière.

Le rapport des festivaliers à l'Avesnois

Le nombre de personnes déclarant avoir effectué des dépenses dans des commerces locaux est passé de 60% en 2023 à 38,5% en 2024.

En dehors de la tenue du festival, les festivaliers non locaux étaient 36,6% à être déjà venus en Sambre-Avesnois.

Peu de festivaliers prolongent leur séjour :

- 25.5% des festivaliers résidant hors région Hauts-de-France et Belgique prolongent leur séjour.
- 4.8% des festivaliers résidant dans la région ou en Belgique prolongent leur séjour en Sambre-Avesnois.
- Très peu de festivaliers en ont profité pour visiter un site culturel de la Sambre-Avesnois.

3.2. Les bénévoles des Nuits Secrètes

3.2.1. Les Nuits Secrètes 2022

1) Le profil général des bénévoles

1.1. Le genre des bénévoles

55 % des bénévoles sont des femmes
41 % sont des hommes
4 % se déclarent non binaires

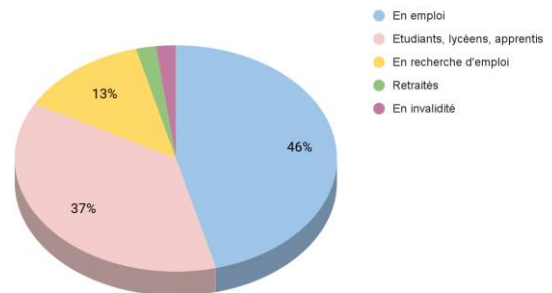
On peut faire le parallèle avec les données SOFEST! (Djakouane, Négrier, 2021) : 62 % de femmes dans les bénévoles des festivals en général.

1.2. Les catégories socio-professionnelles des bénévoles (situation sociale)

Moins de 20 % des étudiants appartiennent à un domaine d'étude autour de l'art et la culture

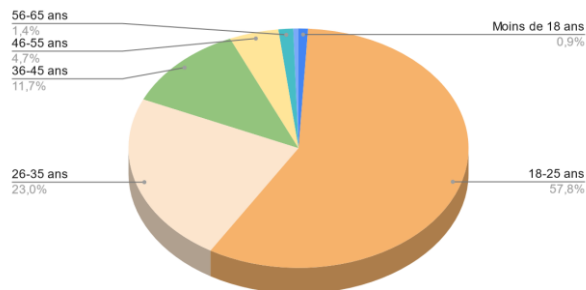
Un peu plus de 10 % des personnes en emploi travaillent dans le domaine culturel

Parallèle avec les données SOFEST! concernant les festivals de musiques actuelles (Djakouane, Négrier, 2021) : 61 % sont actifs, 22 % sont étudiants/élèves, 10 % sont retraités et 7 % sont en demande d'emploi.



Parmi les actifs et retraités, les CSP sont : 35 % classes supérieures, 44 % classes moyennes et 21 % classes populaires. Pour les bénévoles des Nuits Secrètes, ces chiffres seraient respectivement : 38.5 %, 18.8% et 42.7 %.

1.3. L'âge des bénévoles



Plus de la moitié des bénévoles a moins de 25 ans
75 % a moins de 28 ans

Parallèle avec les données SOFEST! concernant les festivals de musiques actuelles (Djakouane, Négrier, 2021) : 43 % a moins de 30 ans, 47 % a entre 30 et 59 ans et 11 % a 60 ans ou plus.

1.4. La provenance des bénévoles

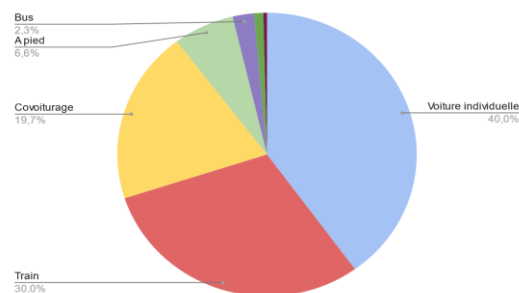
83 % des bénévoles viennent des Hauts-de-France, 78 % viennent du département du Nord (5 % du Pas-de-Calais)

47 % viennent de la MEL

30 % viennent de l'Avesnois

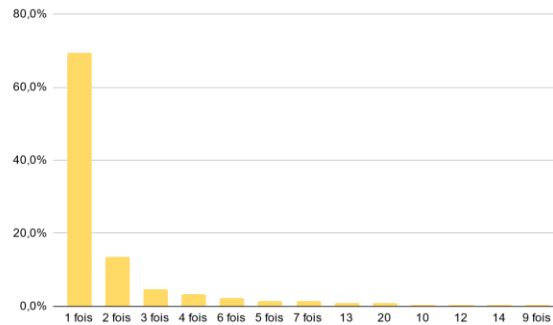
5 % viennent du Valenciennois

Les modes de transport des bénévoles pour se rendre au festival :



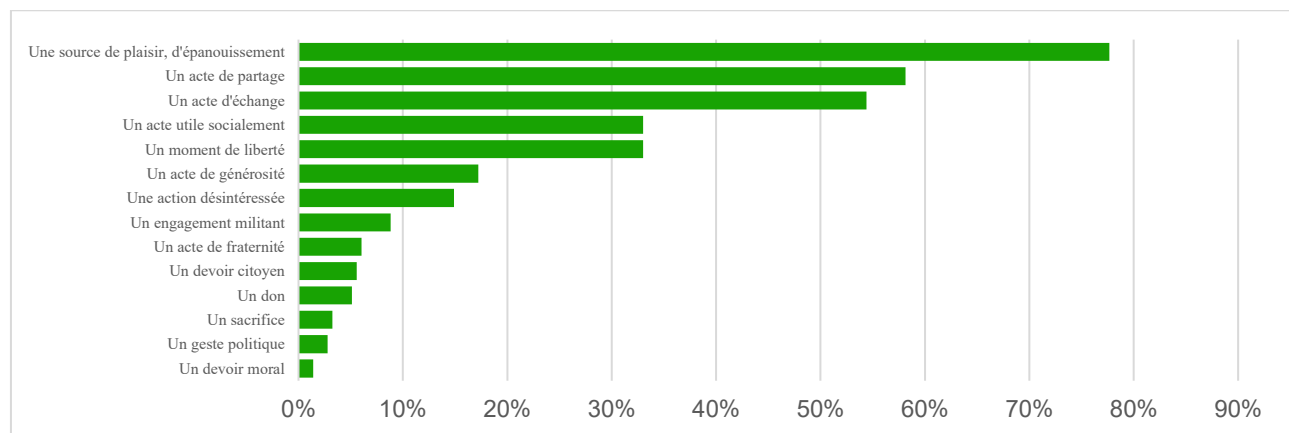
1.4. La fidélité des bénévoles

Près de 70% des bénévoles l'étaient pour la première fois aux Nuits Secrètes :

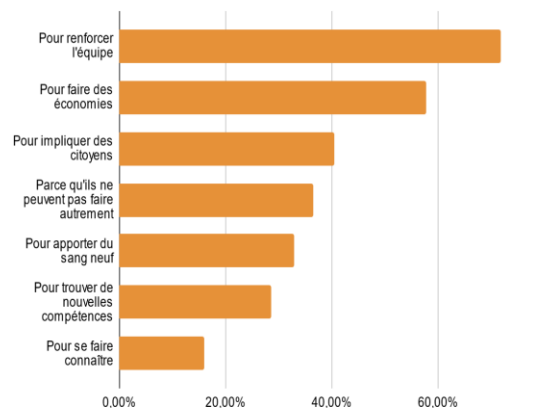


2. L'expérience bénévole

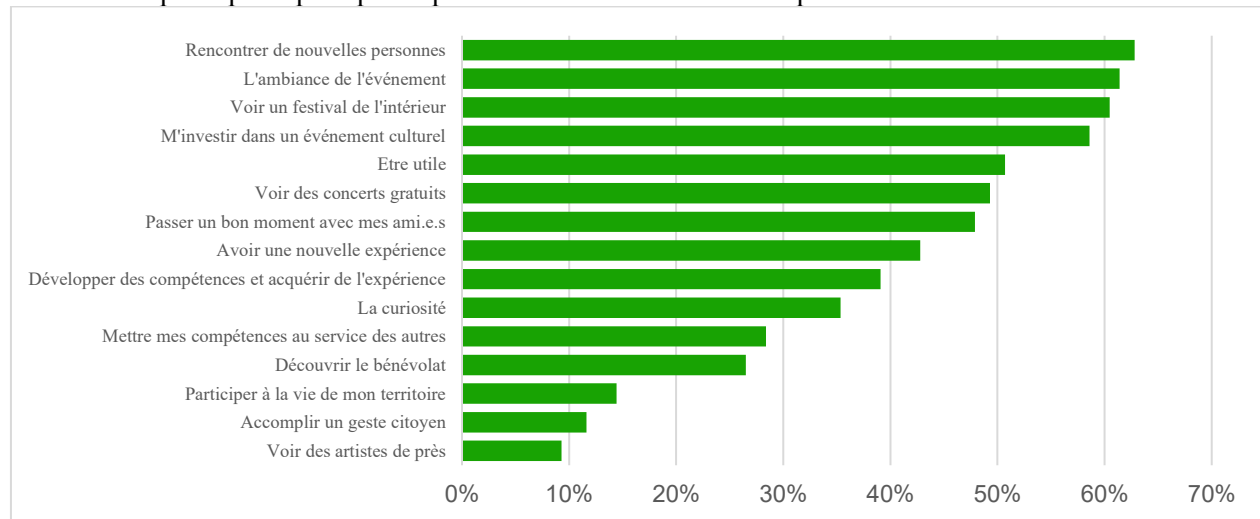
Perception de leur participation bénévole :



Pourquoi penses-tu que les festivals ont recours au bénévolat ?



Motivations principales pour participer aux Nuits Secrètes en tant que bénévole :

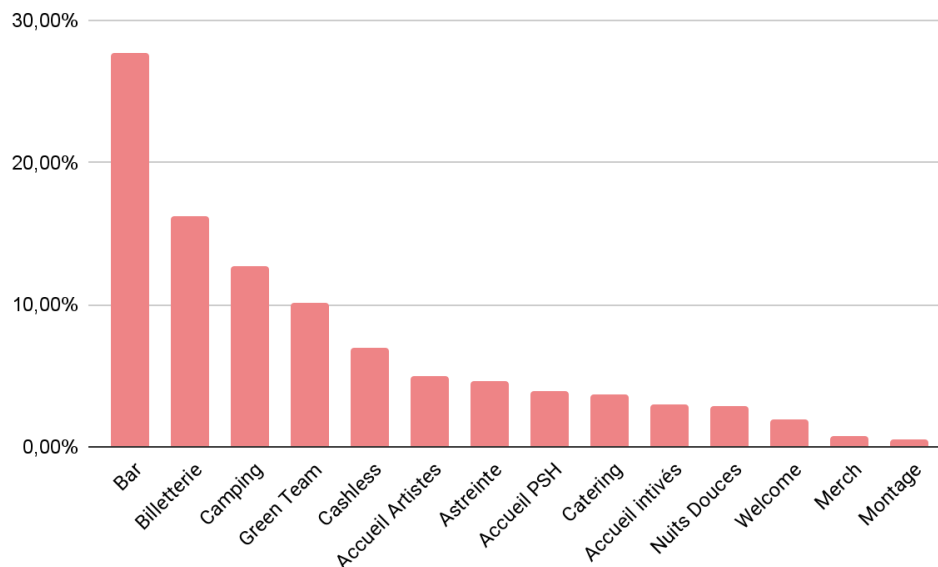


50 % des bénévoles ont d'autres engagements bénévoles
Parmi ceux-ci, 69.5 % sont des engagements réguliers

Sont-ils dans le domaine culturel ?

- Oui pour 47.5 %
- Oui, une partie d'entre eux pour 26.5 %
- Non pour 26 %

3. Que font les bénévoles ?



10022 heures de mobilisation effectuées à partir du 11 juillet (minimum)

Près de 10 % des bénévoles aux Nuits Secrètes étaient également bénévoles à La Bonne Aventure

87 % ont vécu une expérience semblable à leurs espérances et 92% souhaitent renouveler l'expérience l'an prochain.

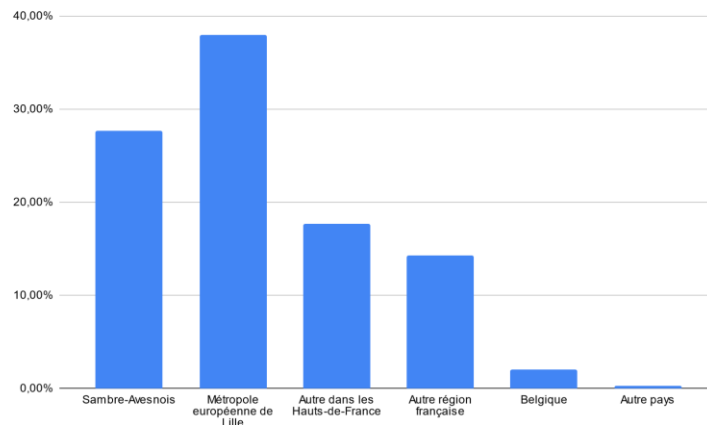
3.2.2. Les Nuits Secrètes 2023

Profil sociodémographique des bénévoles

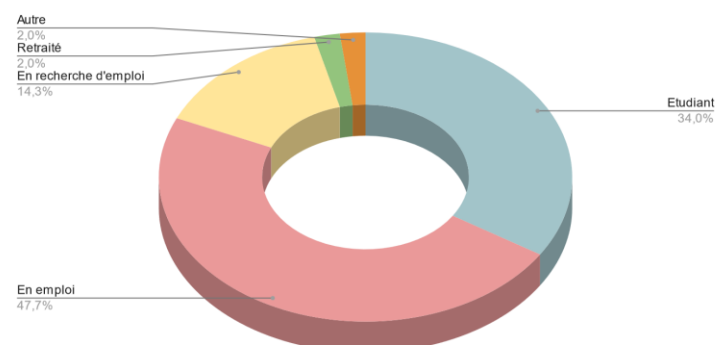
Parmi les bénévoles :

- 60.7% des bénévoles sont des femmes
- 34.7% sont des hommes
- 3% sont non-binaires
- 1.6% ne souhaite pas se prononcer

La majorité des bénévoles habitent la métropole européenne de Lille, et près de 30% vivent dans l'Avesnois :

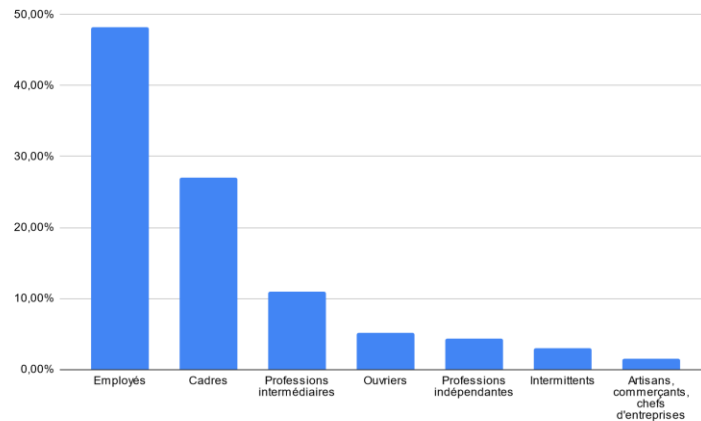


Près de la moitié sont en emploi :



Parmi eux, 13.8% travaillent dans le domaine culturel (ce qui représente 6% de l'ensemble des bénévoles).

En dehors de ça, la répartition est la suivante :

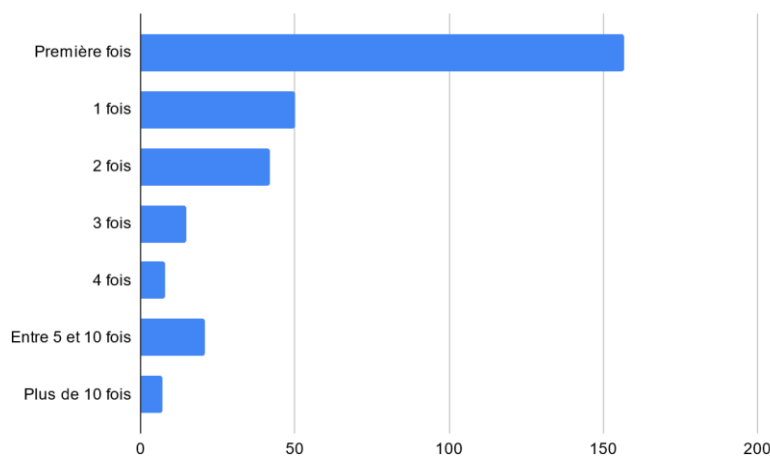


Lorsqu'ils font des études (34%), il s'agit plutôt des domaines suivants :

- Culturelles et artistiques
- Événementiel
- Commerce
- Communication et marketing
- Sciences humaines et sociales

Implication dans le festival

47.7% ont déjà été bénévoles pour Les Nuits Secrètes auparavant :

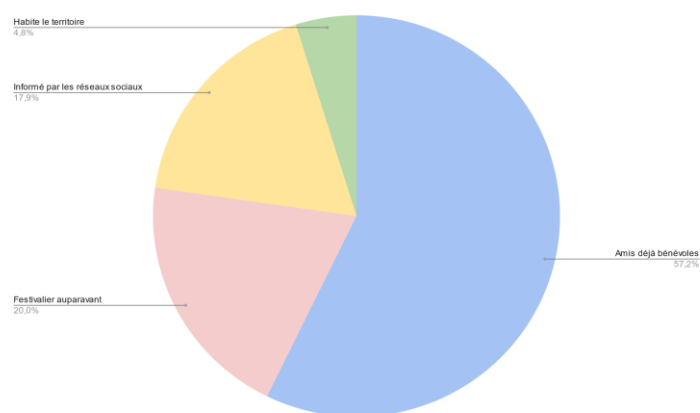


90% des bénévoles ont vécu une expérience à l'image de ce qu'ils imaginaient. Lorsque ce n'est pas le cas, les raisons sont majoritairement : l'ambiance, l'accueil, les missions et le volume horaire. On peut également souligner que pour l'édition de 2024 :

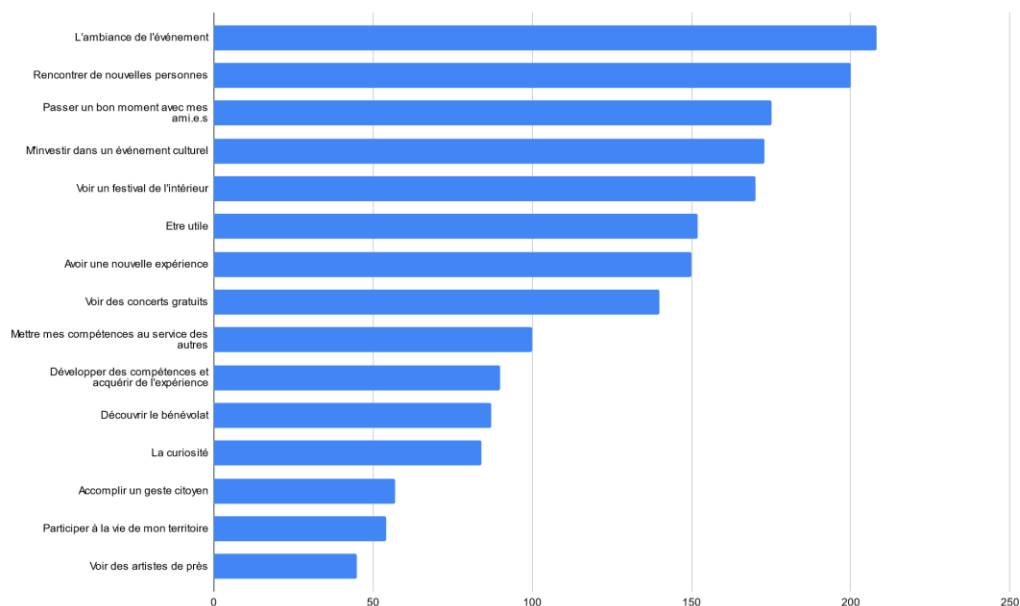
- 82,3% des bénévoles souhaitent revenir
- 15,3% ne savent pas
- 2,4% ne souhaitent pas revenir

Motivations des bénévoles

Les bénévoles qui s'engageaient pour la première fois l'ont majoritairement fait parce que leurs amis étaient déjà bénévoles (57.2%) :



En ce qui concerne les motivations générales pour participer à l'événement, les réponses sont les suivantes :



En dehors du festival

48% des bénévoles ont d'autres engagements bénévoles. Parmi eux, 54.2% sont bénévoles dans d'autres festivals (ce qui représente 26% de l'ensemble des bénévoles).

Ces festivals sont (liste non exhaustive) :

- La Bonne Aventure
- Le Cabaret Vert
- Le Jardin Électronique
- Le Plein Air
- Dour
- Le Touquet Music Beach
- En Nord Beat
- Delta
- Les Eurockéennes
- Les Ardentes
- Le Name
- ...

62.5% des bénévoles qui participent au démontage ont d'autres engagements bénévoles.

55.2% des bénévoles qui participent au montage ont d'autres engagements bénévoles.

On est face à des bénévoles qui s'engagent plus de façon générale.

Parmi eux, 71.4% sont bénévoles dans d'autres festivals.

Et lorsque les bénévoles participent à d'autres festivals, ils sont également plus nombreux à participer au montage.

Le constat est différent pour le démontage. Ce ne sont pas forcément des bénévoles qui participent davantage à d'autres festivals. Et ceux qui participent à d'autres festivals ne participent pas tellement plus au démontage.

Les bénévoles de l'Avesnois sont beaucoup plus nombreux à participer au démontage (question pratique en grande partie). Ceux qui sont les moins nombreux (en proportion) à y participer sont les bénévoles vivant dans une zone des Hauts-de-France en dehors de Lille et de l'Avesnois.

Même phénomène pour le montage mais les bénévoles de la MEL y participent beaucoup moins aussi.

Autres croisements :

Les bénévoles de Sambre-Avesnois sont plus nombreux à avoir déjà été bénévoles. Ceux qui vivent en Belgique ou dans une autre zone des Hauts-de-France (hors MEL et Sambre-Avesnois) sont plus nombreux, en proportion, à venir pour la première fois.

Les décisions de participer à l'événement sont provoquées par des facteurs différents en fonction de l'endroit où ils habitent :

- Les bénévoles de l'Avesnois ont pris cette décision avant tout parce qu'ils habitent le territoire ou qu'ils participaient au festival avant.
- Les bénévoles de la MEL ont pris cette décision avant tout parce qu'ils ont été informés par les réseaux sociaux ou parce que leurs amis étaient déjà bénévoles. Pareil pour les bénévoles de Belgique.
- Les bénévoles du reste des Hauts-de-France ont pris cette décision parce qu'ils ont été informés par les réseaux sociaux ou parce qu'ils participaient au festival avant.
- Les bénévoles des autres régions ont surtout pris cette décision parce que leurs amis étaient déjà bénévoles.

Les bénévoles d'autres régions ou de la MEL sont plus nombreux à participer à d'autres festivals. Ceux de l'Avesnois sont en revanche beaucoup moins nombreux, en proportion.

Les bénévoles qui vivent dans d'autres régions ou d'autres zones des Hauts-de-France (hors MEL et Sambre Avesnois) sont un peu plus jeunes (plus de 18-25 ans en proportion).

Les 26-35 viennent beaucoup de la MEL.

Les 36-45 viennent beaucoup de l'Avesnois. Et les âges au-delà viennent aussi beaucoup de l'Avesnois.

Les moins de 18 ans aussi.

Les hommes viennent davantage de l'Avesnois. Les femmes sont en plus forte proportion dans les autres localités.

Les bénévoles en recherche d'emploi sont beaucoup plus des bénévoles de l'Avesnois.

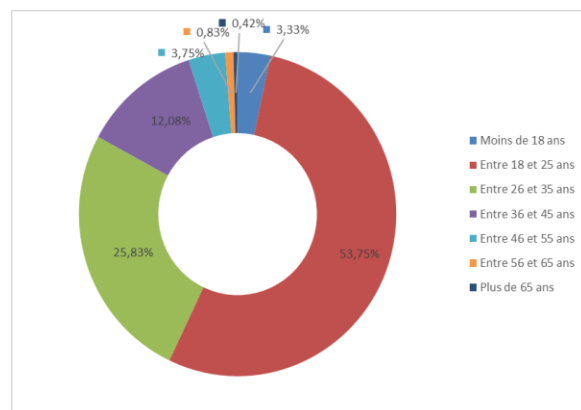
3.2.3. Les Nuits Secrètes 2024

Profil sociodémographique des bénévoles

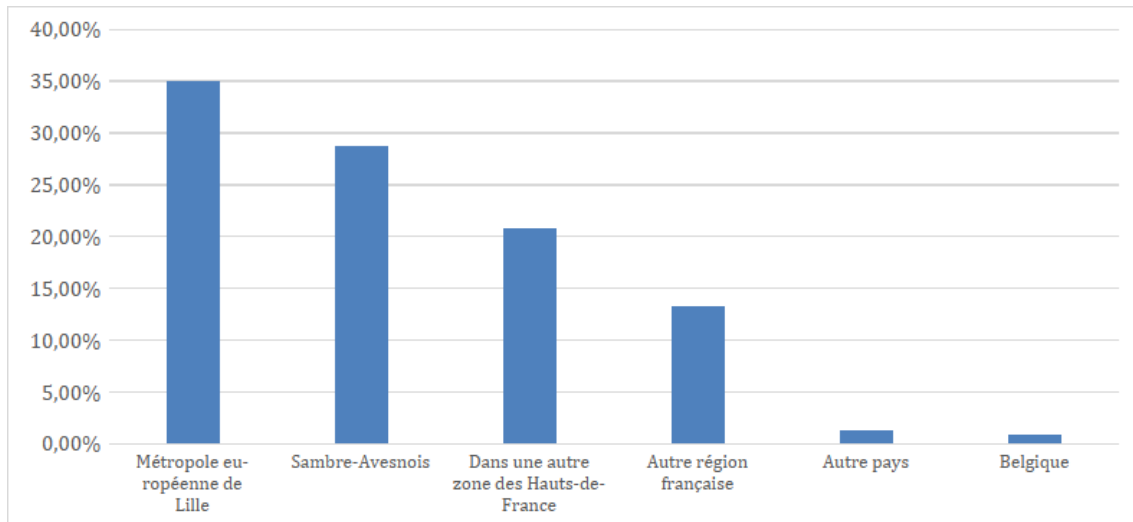
Parmi les bénévoles :

- 61.67% des bénévoles sont des femmes
- 36.25% sont des hommes
- 2.08% sont non-binaires

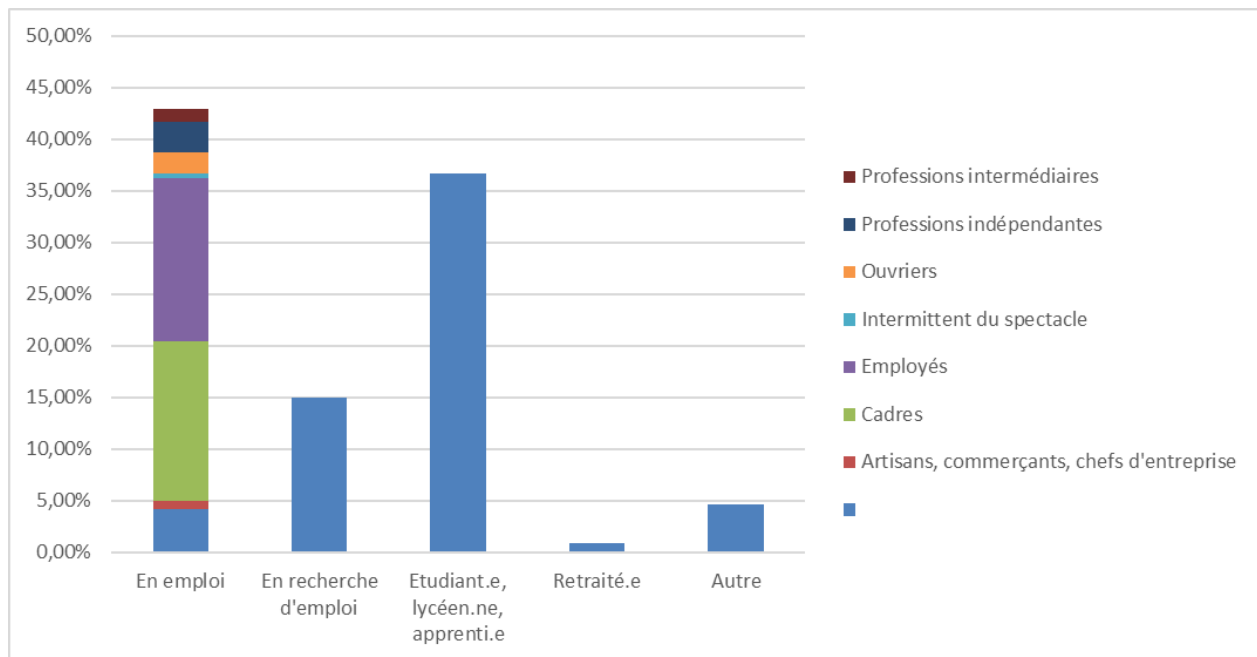
Le public reste très jeune, avec 57% de moins de 26 ans, et 83% de 35 ans et moins.



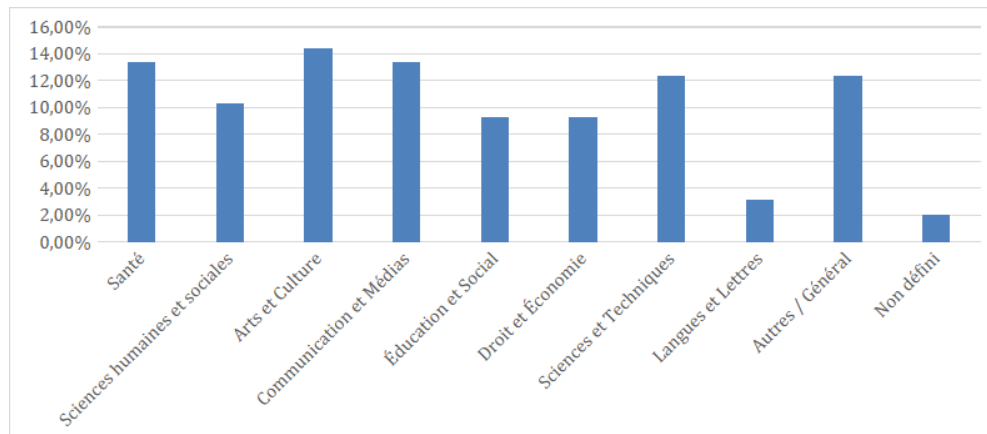
La majorité des bénévoles habitent la métropole européenne de Lille, et près de 30% vivent dans l'Avesnois :



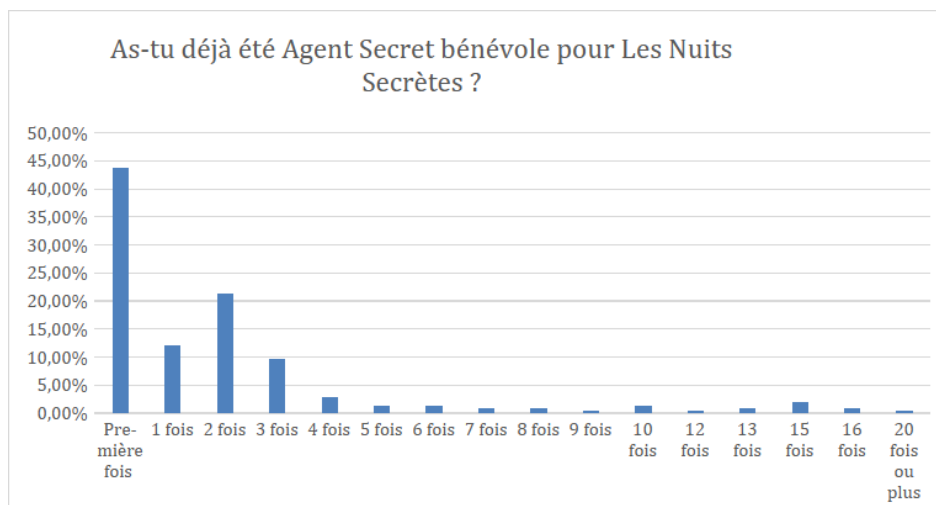
Près de 45% sont en emploi, et plus de 35% sont étudiants :



Les domaines d'études des étudiants peuvent être répartis comme suit (le champ de réponse était un champ libre, j'ai donc fait une répartition après coup) :



Implication dans le festival

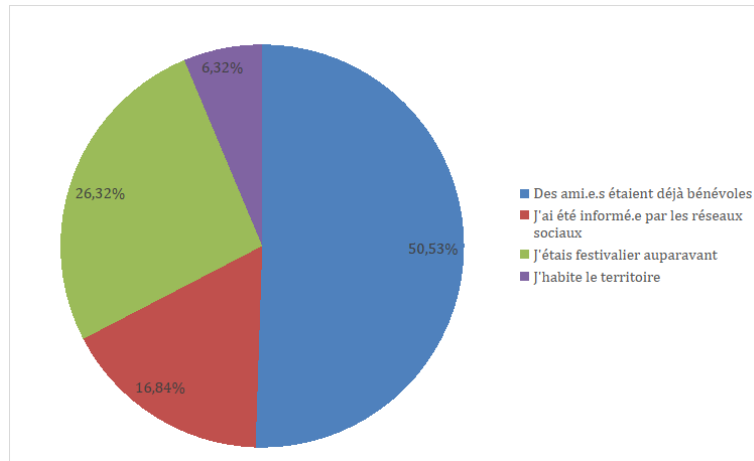


93,75% des bénévoles ont vécu une expérience à l'image de ce qu'ils imaginaient. On peut également souligner que pour l'édition de 2024 :

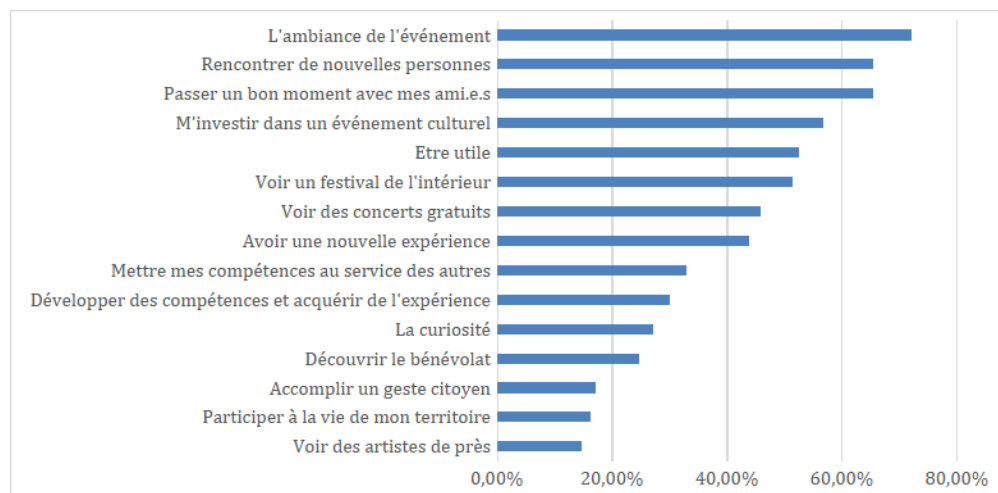
- 88,75% des bénévoles souhaitent revenir
- 10,83% ne savent pas
- 0,42% ne souhaitent pas revenir

Motivations des bénévoles

Les bénévoles qui s'engageaient pour la première fois l'ont majoritairement fait parce que leurs amis étaient déjà bénévoles (50%) :



En ce qui concerne les motivations générales pour participer à l'événement, les réponses sont les suivantes :



En dehors du festival

50.4% des bénévoles ont d'autres engagements bénévoles. Parmi eux, 54.2% sont bénévoles dans d'autres festivals (ce qui représente 30% de l'ensemble des bénévoles).

Ces festivals sont (liste non exhaustive) :

- La Bonne Aventure
- Le Cabaret Vert
- Le Jardin Électronique

- Le Plein Air
- Dour
- Le Touquet Music Beach
- En Nord Beat
- Delta
- Les Eurockéennes
- Les Ardentès
- Le Name
- ...

58,06% des bénévoles qui participent au démontage ont d'autres engagements bénévoles.

Et 57,14% des bénévoles qui participent au montage ont d'autres engagements bénévoles.

On est face à des bénévoles qui s'engagent plus de façon générale.

Parmi eux, 70,00% sont bénévoles dans d'autres festivals.

Lorsque les bénévoles participent à d'autres festivals, ils sont également plus nombreux à participer au montage.

Le constat est différent pour le démontage. Ce ne sont pas forcément des bénévoles qui participent davantage à d'autres festivals. Et ceux qui participent à d'autres festivals ne participent pas tellement plus au démontage.

	Le démontage	Le montage
Autre pays	6,45%	5,71%
Autre région française	6,45%	5,71%
Belgique	0,00%	2,86%
Dans une autre zone des Hauts-de-France	9,68%	8,57%
Métropole européenne de Lille	16,13%	14,29%
Sambre-Avesnois	61,29%	62,86%

Lecture : Sur l'ensemble des bénévoles présents au démontage, 61.29% venaient de la Sambre-Avesnois.

Les bénévoles de l'Avesnois sont beaucoup plus nombreux à participer au montage et au démontage (question pratique en grande partie). Les bénévoles extérieurs au territoire ont légèrement plus participé au démontage qu'au montage.

Autres croisements :

Les bénévoles de Sambre-Avesnois sont plus nombreux à avoir déjà été bénévoles. Ceux qui vivent en Belgique ou dans une autre zone des Hauts-de-France (hors MEL et Sambre Avesnois) sont plus nombreux, en proportion, à venir pour la première fois.

Les décisions de participer à l'événement sont provoquées par des facteurs différents en fonction de l'endroit où ils habitent :

Les bénévoles de l'Avesnois ont pris cette décision avant tout parce qu'ils habitent le territoire ou qu'ils participaient au festival avant.

Les bénévoles de la MEL ont pris cette décision avant tout parce qu'ils ont été informés par les réseaux sociaux ou parce que leurs amis étaient déjà bénévoles. Pareil pour les bénévoles de Belgique.

Les bénévoles du reste des Hauts-de-France ont pris cette décision parce qu'ils ont été informés par les réseaux sociaux ou parce qu'ils participaient au festival avant.

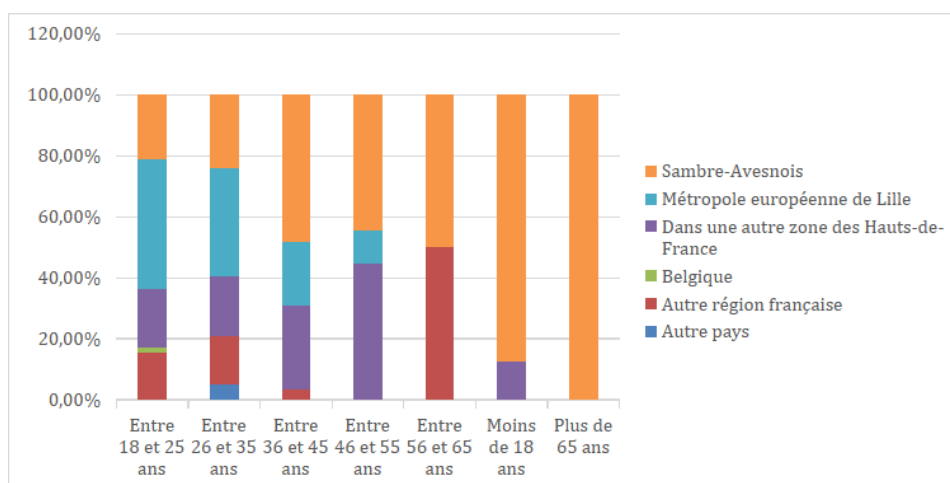
Les bénévoles des autres régions ont surtout pris cette décision parce que leurs amis étaient déjà bénévoles.

Les bénévoles d'autres régions ou de la MEL sont plus nombreux à participer à d'autres festivals. Ceux de l'Avesnois sont en revanche beaucoup moins nombreux, en proportion.

Les 18-35 viennent plutôt de la MEL.

Les 36-45 viennent beaucoup de l'Avesnois. Et les âges au-delà viennent aussi beaucoup de l'Avesnois.

Les moins de 18 ans aussi.



Les hommes viennent davantage de l'Avesnois. Les femmes sont en plus forte proportion dans les autres localités.

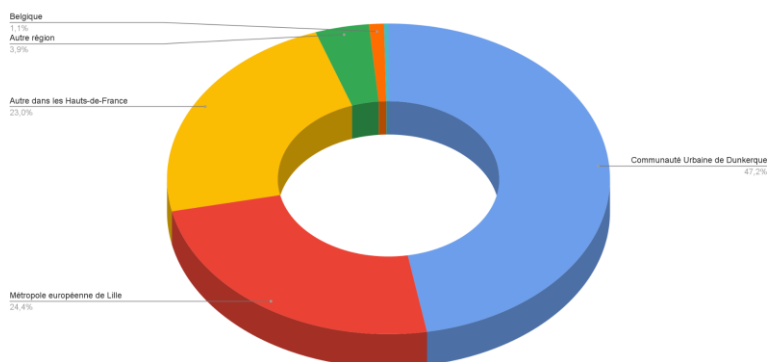
Les bénévoles en recherche d'emploi sont beaucoup plus des bénévoles de l'Avesnois.

Annexe 4. Enquête par questionnaires sur La Bonne Aventure

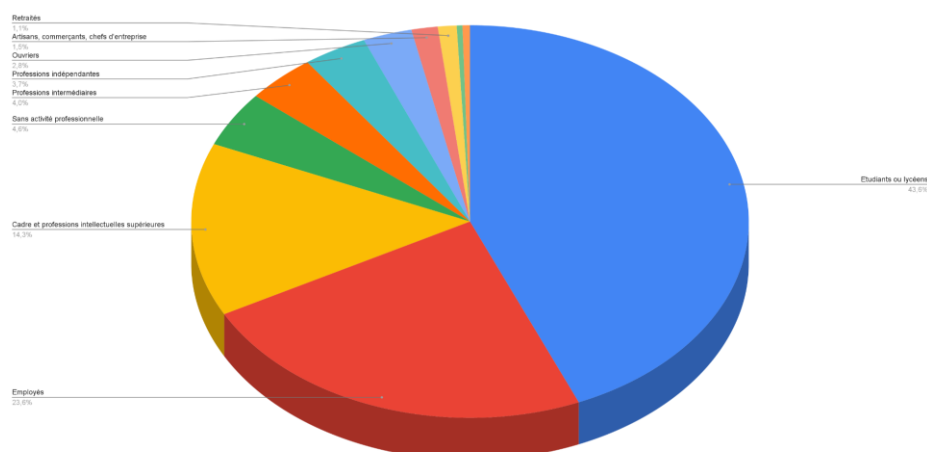
4.1. Les festivaliers de La Bonne Aventure

4.1.1. La Bonne Aventure 2023

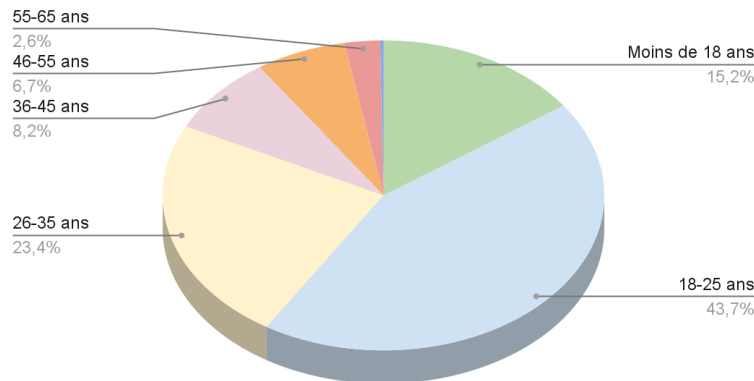
Le public de La Bonne Aventure est un public local. Seuls 5,4% des festivaliers habitent hors de la Région Hauts-de-France. Le public est d'autant plus local qu'au moins 71% (entre 71% et 94%) du public vit dans le département du Nord.



Comme pour Les Nuits Secrètes (lié en partie à la structure des CSP en France), les étudiants, employés et cadres sont les catégories les plus représentées.



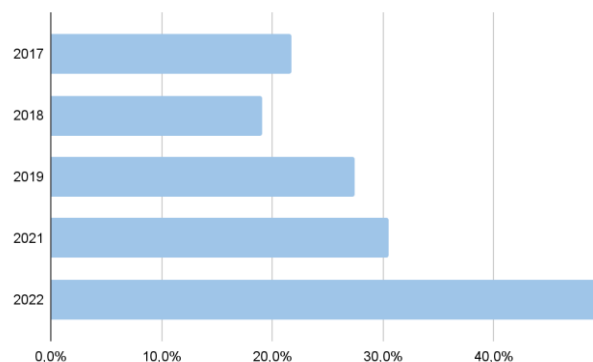
Le public est a priori très jeune : 59% de moins de 25 ans et 82% de moins de 35 ans. Toutefois, le public de La Bonne Aventure est difficile à définir, compte tenu de l'ouverture complète du festival et de la possibilité d'aller et venir, de tomber dessus par hasard, de s'y attarder un moment, etc.



67% des répondants à l'enquête sont des femmes. On peut supposer qu'une majorité de femmes se rend à La Bonne Aventure, mais elles sont également (sans doute) plus nombreuses à répondre aux questionnaires de ce type (même phénomène avec l'enquête des Nuits Secrètes).

Leur rapport au festival en amont de l'événement

Pour la plupart, les festivaliers étaient déjà venus à La Bonne Aventure (**61.6%** d'entre eux). Voici les pourcentages de festivaliers présents à chaque ancienne édition :



Ceux qui sont déjà venus à La Bonne Aventure sont avant tout des habitants de la CUD. Les personnes habitant la MEL, une autre zone des Hauts-de-France ou d'autres régions sont plus nombreuses à venir pour la première fois.

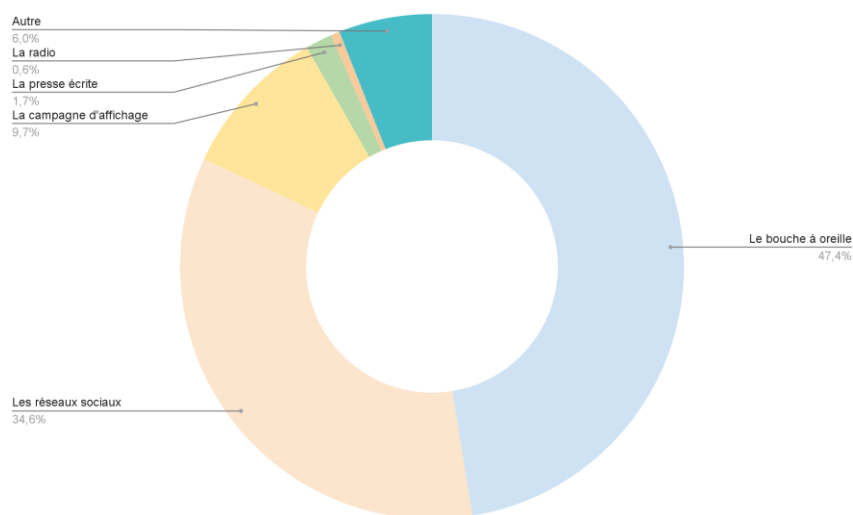
Voici les pourcentages relatifs à la présence des festivaliers des deux gros points de provenance (la CUD et la MEL) pour chaque ancienne édition :

	Festivaliers de la CUD	Festivaliers de la MEL	Ensemble des festivaliers
2017	34.64%	11.6%	21.7%
2018	28.41%	10.71%	19.08%
2019	37.41%	19.2%	27.48%
2021	48.96%	13.39%	30.53%
2022	65.82%	36.16%	49.84%

Lecture du tableau : 21.7% des festivaliers de cette édition étaient présents à l'édition de 2017. 34.64% des festivaliers de la CUD étaient présents en 2017. Ce chiffre est de 11.6% pour les festivaliers de la MEL.

L'évolution des festivaliers de la CUD suit à peu près l'évolution des festivaliers en général (parce qu'ils en constituent la plus grande partie). Mais l'évolution des festivaliers de la MEL est parfois différente de l'évolution du public global. La proportion de festivaliers présents en 2021 est globalement plus forte que la proportion présente en 2019, mais la proportion de lillois diminue entre ces deux éditions. Les conditions d'organisation lors de la reprise post-covid ont entraîné une différence dans le comportement des publics (est-ce que le système de réservation en est la cause ? Le public lillois serait un public moins "engagé" à l'avance ? Plus de dernière minute ?).

Les nouveaux festivaliers ont majoritairement découvert La Bonne Aventure par le bouche à oreille. Le détail est le suivant :



On peut distinguer les deux principaux réseaux sociaux :

- Instagram 19.43%
- Facebook 14.86%

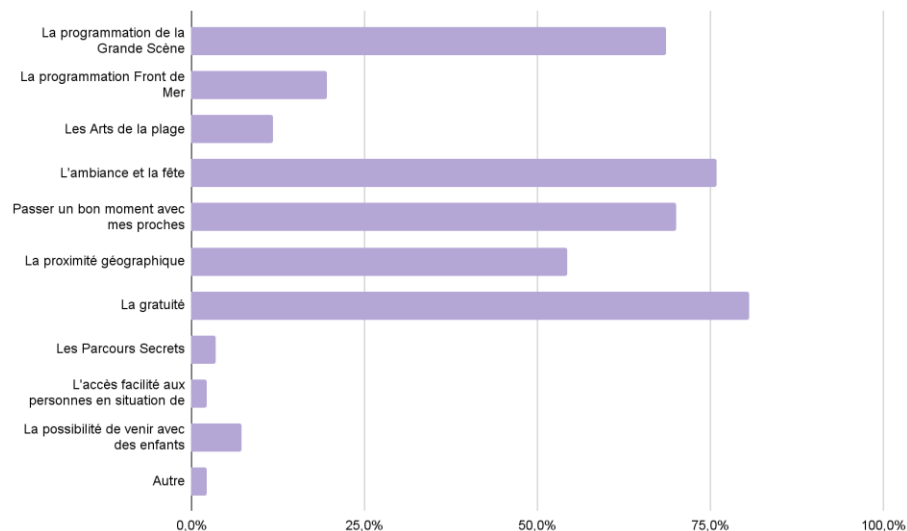
La campagne d’affichage est beaucoup moins mise en avant que pour les Nuits. Mais le bouche à oreille reste dominant et les réseaux sociaux prennent une place plus importante.

La découverte par le bouche à oreille a été plus forte pour les festivaliers de la MEL, et moins pour les festivaliers de la CUD.

La campagne d’affichage a été très efficace pour les festivaliers de la CUD (20% d’entre eux ont découvert le festival grâce à ça).

Les réseaux sociaux ont davantage fonctionné pour les personnes en dehors des Hauts-de-France (notamment facebook).

Pour quelles raisons le public se rend-il à La Bonne Aventure ?

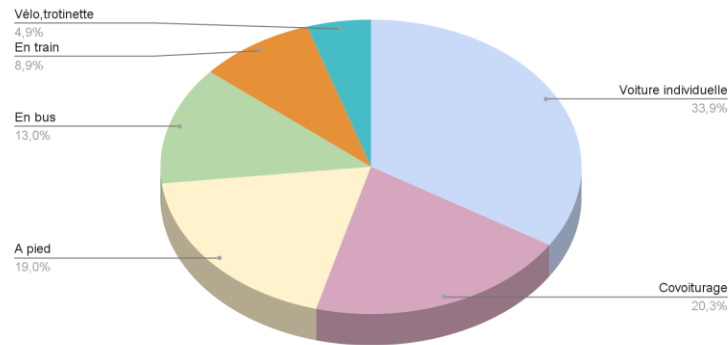


Avec les croisements de données, on obtient les informations suivantes :

- La programmation de la Grande Scène attire plus particulièrement les festivaliers des Hauts-de-France vivant hors de la CUD et de la MEL.
- La programmation Front de Mer attire légèrement plus de visiteurs lillois, et légèrement moins le public de la CUD.
- Les arts de la plage attirent plus particulièrement le public Dunkerquois, et un peu moins le public lillois.
- L’ambiance et la fête a davantage motivé les festivaliers de la CUD.
- L’idée de passer un bon moment avec leurs proches a plus motivé les festivaliers dunkerquois et lillois.

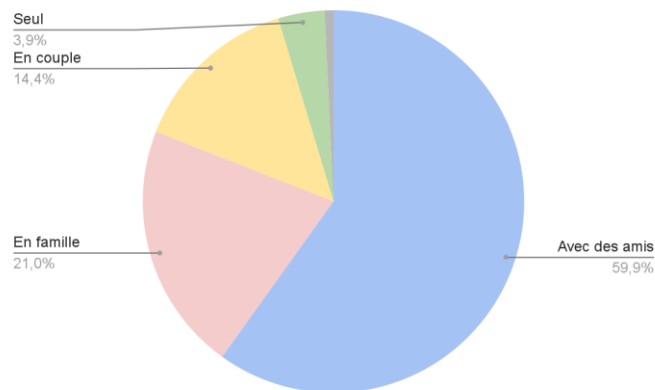
- Sans surprise, les festivaliers de la CUD ont davantage été motivés par la proximité géographique, relativement aux autres.
- La gratuité a motivé les festivaliers de la CUD et de la MEL, et un peu moins les autres.
- L'accessibilité pour l'accès aux PSH a été un argument plus fort pour les festivaliers de la CUD et d'autres régions, mais moins pour les festivaliers lillois.
- La possibilité de venir avec des enfants a davantage donné envie de venir aux habitants de la CUD, d'autres zones des Hauts-de-France et d'autres régions. C'était un argument moins fort pour le public lillois.

La majorité des festivaliers sont venus en voiture, mais la proportion de mobilités douces n'est pas négligeable (lié au caractère local de l'événement) :

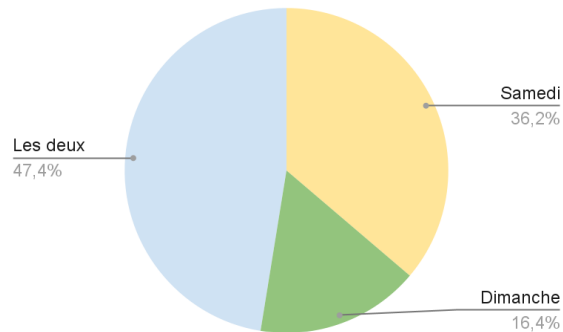


Leur expérience pendant le festival

La pratique du festival se fait avant tout avec des amis, mais cet événement reste également un événement familial et identifié comme tel.



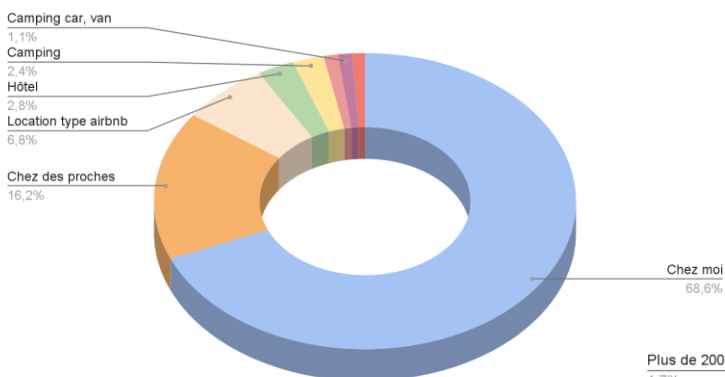
La Bonne Aventure a connu une plus grande fréquentation le samedi, mais sans doute les festivaliers du samedi (plus jeunes) sont également plus présents/actifs sur les réseaux sociaux (où l'enquête a été diffusée).



En ce qui concerne leurs activités sur le festival :

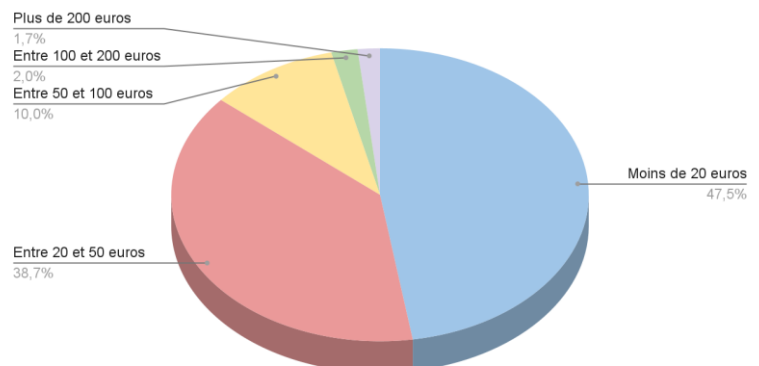
- **47.98%** du public a profité des arts de la plage. Ceux qui ont le plus profité des arts de la plage, ce sont les festivaliers de plus de 35 ans.
- **3.38%** du public a participé à un parcours secret.
- **36%** du public a eu connaissance de l'existence des Nuits Douces sur le festival. Mais seulement **4.51%** du public en a profité.

Où le public a-t-il séjourné ?



Quand ils ont pris des logements payants, en moyenne, ils sont restés **1,4** nuits sur place.

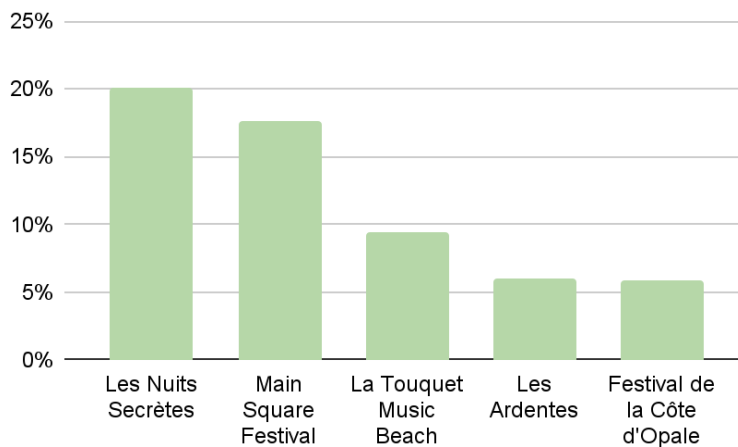
70% des festivaliers ont consommé dans des restaurants, bars, brasseries ou autres commerces locaux. Les dépenses sont les suivantes :



17,8% des festivaliers extérieurs n'étaient jamais venus dans la CUD (**9,4%** des festivaliers en général). **96,5%** d'entre eux souhaitent y revenir suite à leur participation à La Bonne Aventure.

Le profil culturel des festivaliers

56,2% des festivaliers participent à d'autres festivals cette année. Les plus cités sont les suivants :



En moyenne, allant de 1 (jamais) à 5 (très souvent), les pratiques culturelles générales des festivaliers de La Bonne Aventure sont les suivantes :

- Concerts : 3.1/5
- Cinéma : 3/5
- Théâtre : 1.7/5
- Musées/expositions : 2.4/5

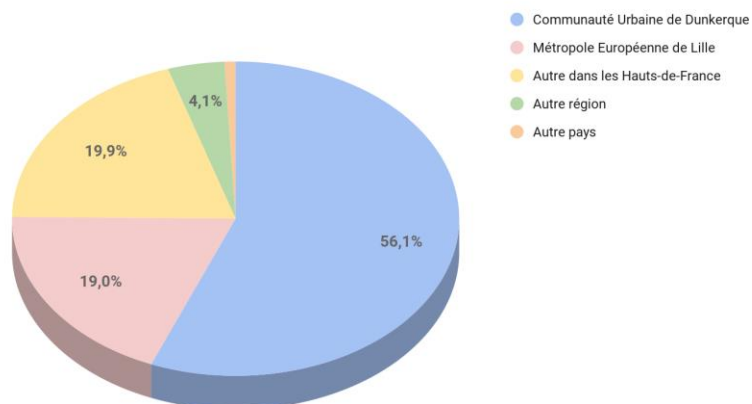
Confirmation : les festivaliers lillois vont davantage à des concerts que les festivaliers dunkerquois. Les festivaliers vivant dans d'autres zones des Hauts-de-France y vont plus aussi. On retrouve le même phénomène que pour les Nuits Secrètes (en restant moins marqué que l'Avesnois).

4.1.2. La Bonne Aventure 2024

Les chiffres **en bleu** sont les chiffres de 2023, pour comparaison.

Le profil sociodémographique des festivaliers

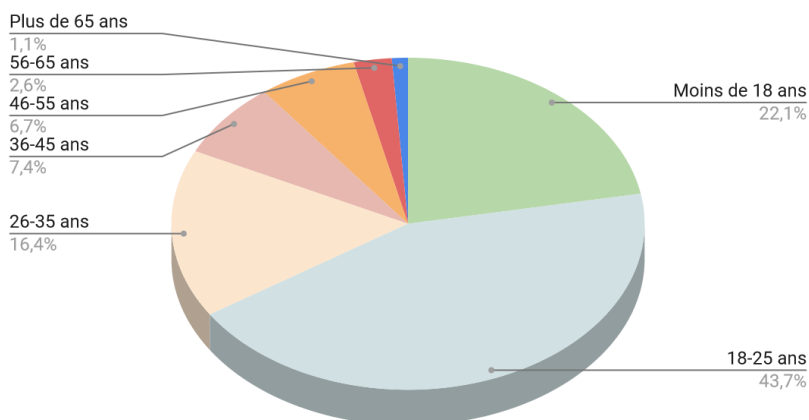
Un public du Nord



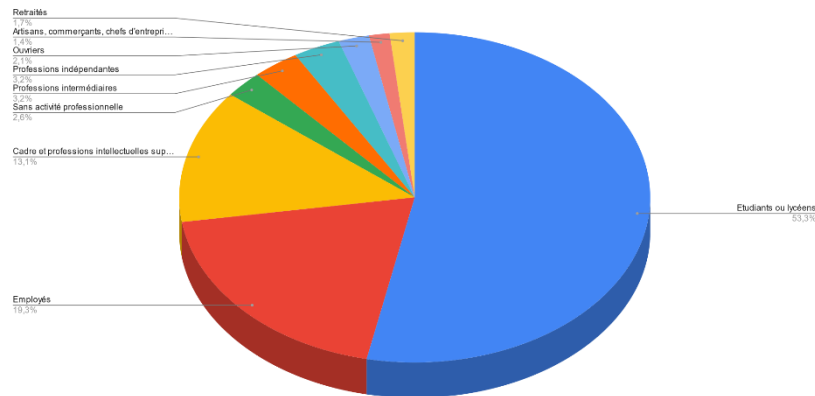
Le public de La Bonne Aventure est un public local. Seuls 5% (**5,3%**) des festivaliers habitent hors de la Région Hauts-de-France. Le public est d'autant plus local qu'au moins 75% (entre 75% et 95% (**entre 71% et 94%**)) du public vit dans le département du Nord.

Un public jeune

Le public est a priori très jeune : 66% (**59%**) de moins de 25 ans et 82% (**82%**) de moins de 35 ans. Il est possible que le mode de diffusion du questionnaire ait un peu rajeuni le public.



Des catégories socio-démographiques dominantes



Étant donné l'âge des répondants, les étudiants et lycéens (53.3%) (43.6%) sont fortement représentés. Notons que les employés (19.3%) (23.6%) et les cadres (13.1%) (14.3%) sont deux catégories socioprofessionnelles majoritaires.

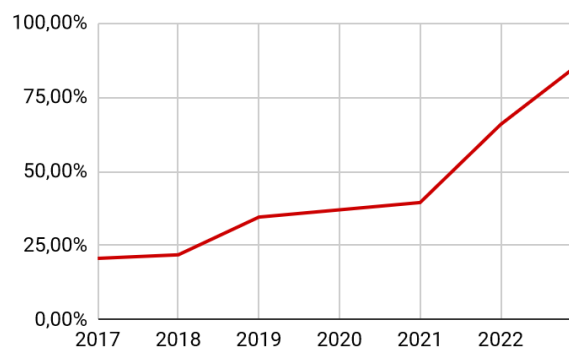
Un public plutôt féminin

66% (67%) des répondants à l'enquête sont des femmes. On peut supposer qu'une majorité de femmes se rend à La Bonne Aventure, mais elles sont également sans doute plus nombreuses à répondre à ce type de questionnaires.

Leur rapport au festival en amont de l'événement

- Pour la plupart, les festivaliers étaient déjà venus à La Bonne Aventure (71.1% (61.6%) d'entre eux).

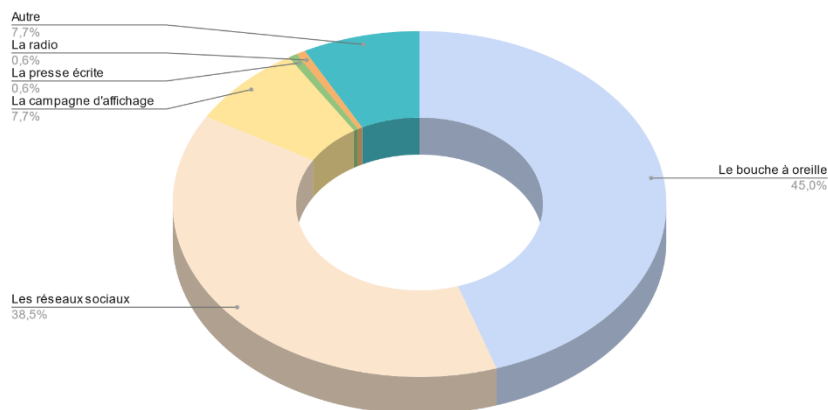
Voici les pourcentages de festivaliers présents à chaque ancienne édition :



Lecture : 20% des festivaliers de cette édition étaient présents à l'édition de 2017.

Ceux qui sont déjà venus à La Bonne Aventure sont avant tout des habitants de la CUD. Les personnes habitant la MEL, une autre zone des Hauts-de-France ou d'autres régions sont plus nombreuses à venir pour la première fois.

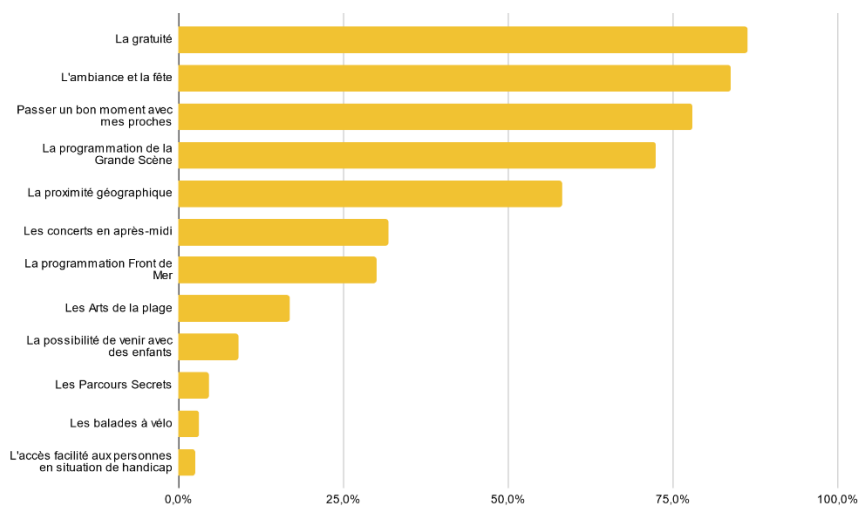
Les nouveaux festivaliers ont majoritairement découvert La Bonne Aventure par le bouche à oreille. Le détail est le suivant :



On peut distinguer les deux principaux réseaux sociaux :

- Instagram : 29% (19.43%)
- Facebook : 5.9% (14.86%)

Pour quelles raisons le public se rend-il à La Bonne Aventure ?

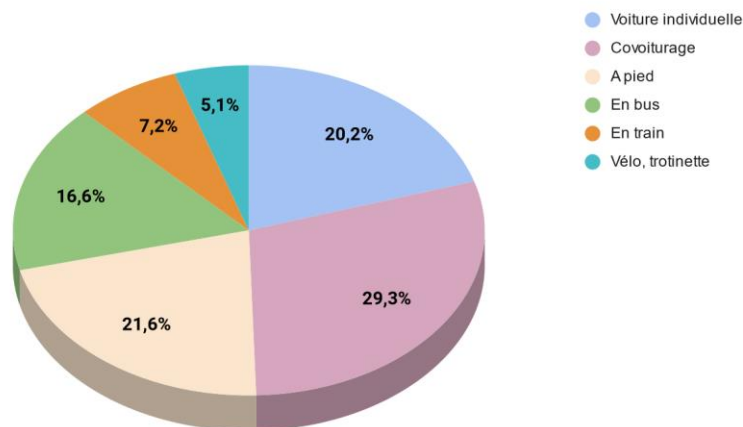


Avec les croisements de données, on obtient les précisions suivantes :

- La programmation de la Grande Scène attire plus particulièrement les festivaliers des Hauts-de-France vivant hors de la CUD et de la MEL ([idem pour 2023](#))
- Les arts de la plage attirent plus particulièrement le public lillois ([inverse de 2023, plus les Dunkerquois, et un peu moins le public lillois](#))
- L'ambiance et la fête a davantage motivé les festivaliers de la CUD ([idem pour 2023](#))
- L'idée de passer un bon moment avec leurs proches a plus motivé les festivaliers dunkerquois ([idem pour 2023](#))
- Sans surprise, les festivaliers de la CUD ont davantage été motivés par la proximité géographique, relativement aux autres ([idem pour 2023](#))
- L'accessibilité pour l'accès aux PSH a été un argument plus fort pour les festivaliers de la CUD et d'autres régions, mais moins pour les festivaliers lillois ([idem pour 2023](#))
- La possibilité de venir avec des enfants a davantage donné envie de venir aux habitants de la CUD, d'autres zones des Hauts-de-France et d'autres régions. C'était un argument moins fort pour le public lillois ([idem pour 2023](#))

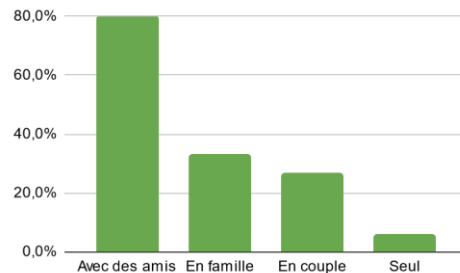
Comment les festivaliers sont-ils venus ?

La majorité des festivaliers sont venus en voiture, mais la proportion de mobilités douces et de covoiturage (plus de 3 personnes dans un véhicule) n'est pas négligeable :

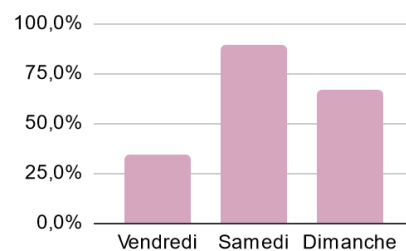


Leur expérience pendant le festival

- La pratique du festival se fait avant tout avec des amis, mais se couple parfois avec la famille ou les conjoints. La Bonne Aventure est un également un événement identifié comme familial par son public.



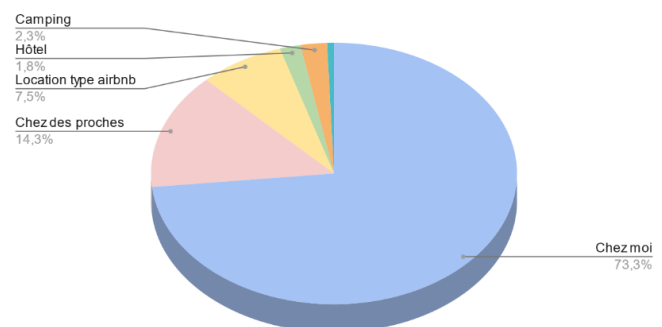
- La Bonne Aventure a connu une plus grande fréquentation le samedi (idem pour 2023)



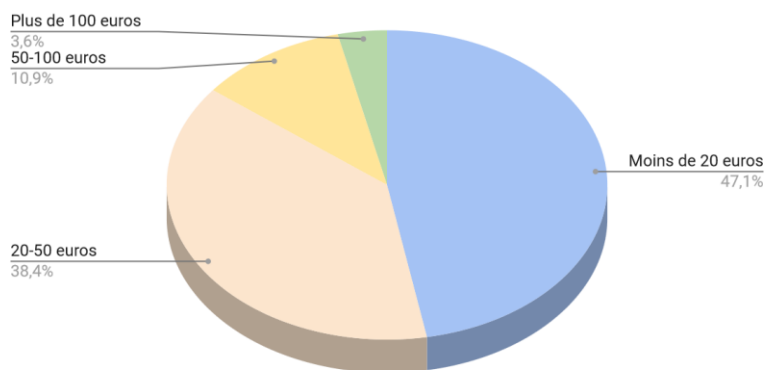
- En ce qui concerne leurs activités sur le festival :
 - 47% (47.9%) du public a profité des arts de la plage. Ceux qui ont le plus profité des arts de la plage sont les festivaliers de plus de 35 ans
 - 3.4% (3.4%) du public a participé à un parcours secret
 - 55.2% (36%) du public a eu connaissance de l'existence des Nuits Douces sur le festival. Mais seulement 8.3% (4.51%) du public en a profité

Où le public a-t-il séjourné ?

Quand ils ont pris des logements payants, en moyenne, ils sont restés 1,5 (1.4) nuits sur place.



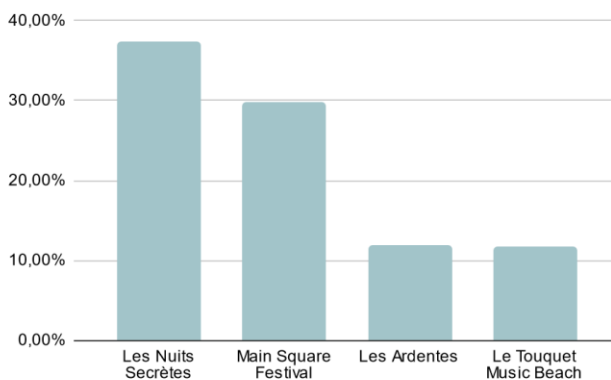
70% (70%) des festivaliers ont consommé dans des restaurants, bars, brasseries ou autres commerces locaux. Les dépenses sont les suivantes :



16.4% (17.8%) des festivaliers extérieurs n'étaient jamais venus dans la CUD (**7.2%** des festivaliers en général (**9.4%**)). **100% (96.5% en 2023)** d'entre eux souhaitent y revenir suite à leur participation à La Bonne Aventure.

Les festivaliers de La Bonne Aventure participent-ils à d'autres festivals ?

46.6 % (56.2% en 2023) des festivaliers participent à d'autres festivals cette année. Les plus cités sont les suivants :

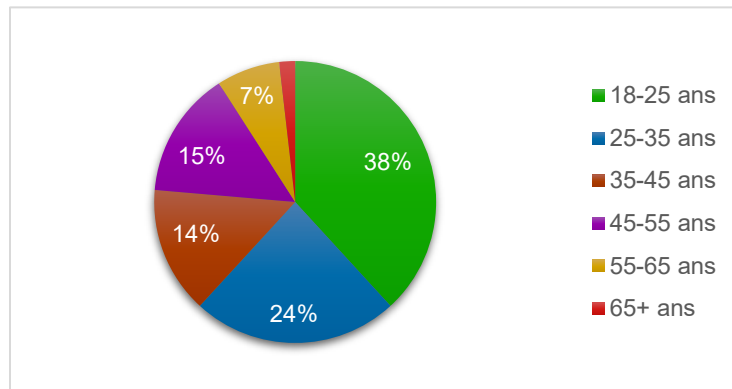


4.2. Les bénévoles de La Bonne Aventure

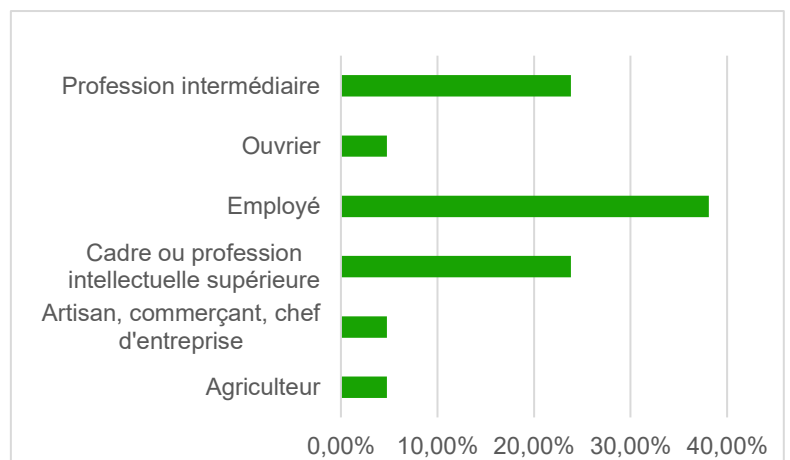
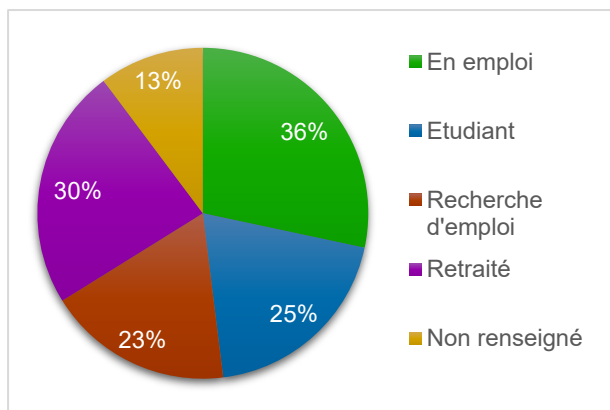
4.2.1. La Bonne Aventure 2022

Les femmes sont plus présentes parmi les bénévoles. 58.3 % de femmes et 41.7 % d'hommes ont répondu au questionnaire.

Quel est l'âge des bénévoles ?



Les bénévoles sont principalement en emploi (36%). Leurs statuts sont détaillés dans les graphiques suivants :



Sont-ils employés dans le domaine culturel ?

→ 90.9 % Non

→ 9.1 % Oui

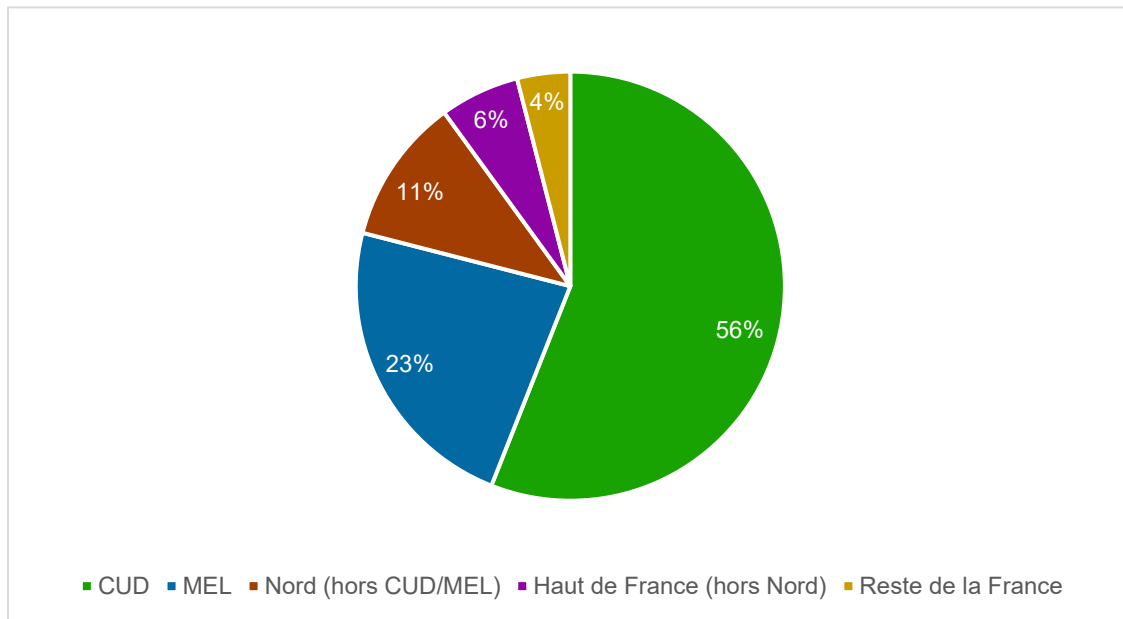
Les étudiants, lycéens, apprentis (25 %) le sont dans les domaines suivants :

- Communication et médias
- Art et culture
- Sciences humaines et sociales
- Sciences exactes et techniques
- Lettres

Les retraités (3.3 %), le sont des domaines suivants :

- De la production nucléaire
- De la logistique

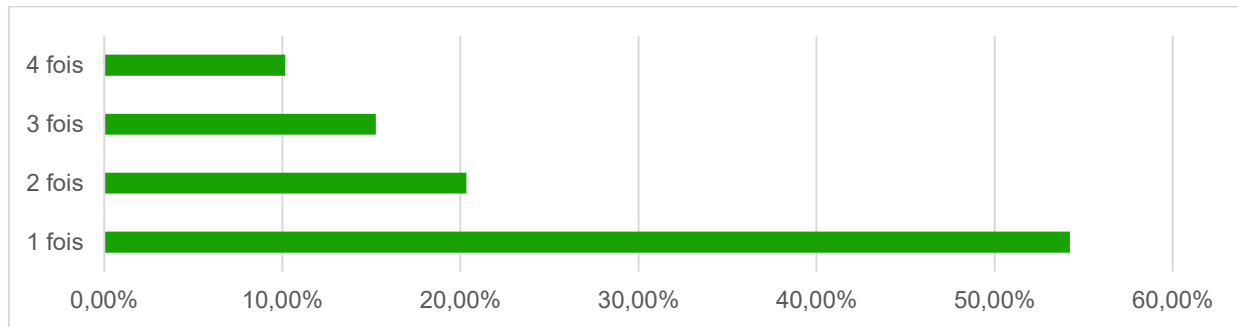
Les bénévoles viennent avant tout de la CUD :



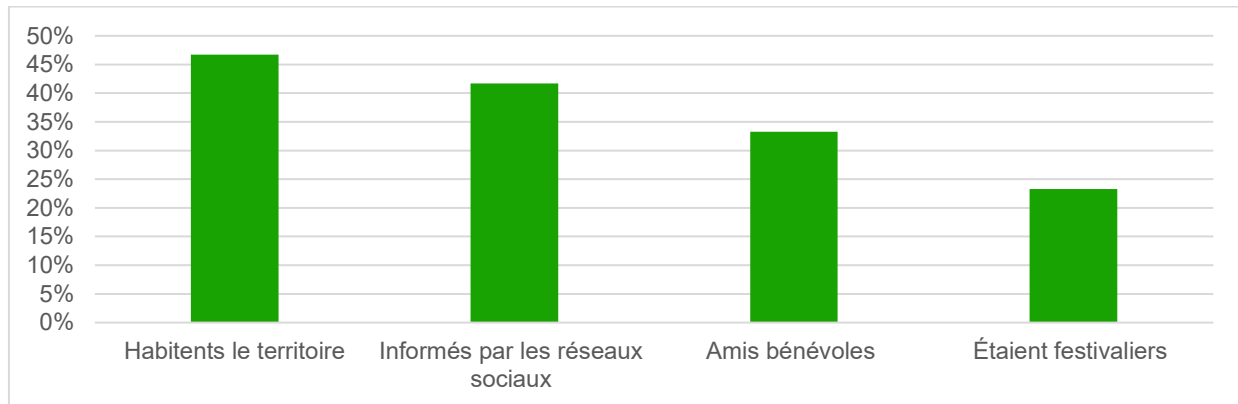
Deux profils différents pour les bénévoles qui ne viennent pas de la région : passer du temps avec des amis ; acquérir ou développer des compétences et de l'expérience, avec un intérêt pour tout ce qui tourne autour des événements culturels.

Certains d'entre eux sont également bénévoles aux Nuits Secrètes. 45 % ont été ou vont être bénévoles aux Nuits Secrètes.

Combien de fois ont-ils été bénévoles pour La Bonne Aventure ?



Comment ont-ils décidé de devenir bénévole à La Bonne Aventure ? (Réponses non exclusives les unes des autres)

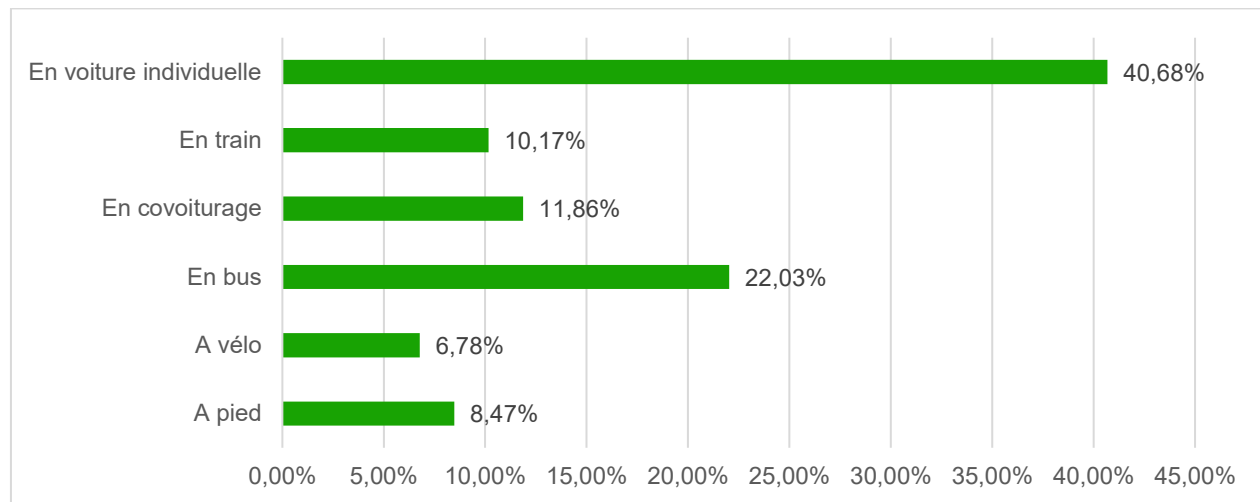


Les motivations qui remontent le plus sont :

- M'investir dans un événement culturel
- L'ambiance de l'événement
- Etre utile
- Rencontrer de nouvelles personnes
- Voir un festival de l'intérieur
- Développer de nouvelles compétences

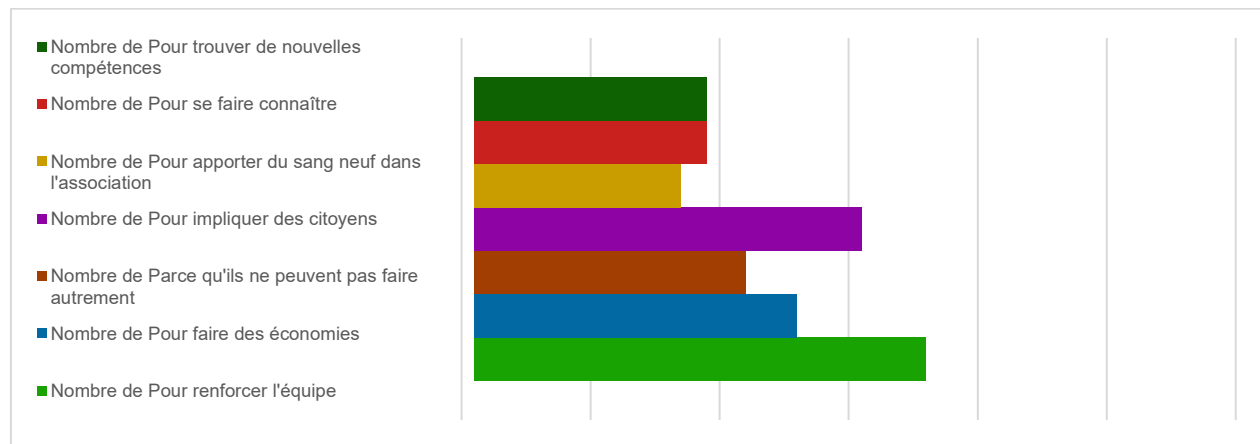
20 % d'entre eux étaient présents pour le montage
13.3 % d'entre eux étaient présents pour le démontage

Comment sont-ils venus à La Bonne Aventure ?



En majorité, ils perçoivent le recours au bénévolat de la part des festivals des façons suivantes :

Pour renforcer l'équipe
 Impliquer des citoyens
 Faire des économies
 Parce qu'ils ne peuvent pas faire autrement
 (Mais toutes les autres propositions ont été cochées par au moins un quart des répondants)

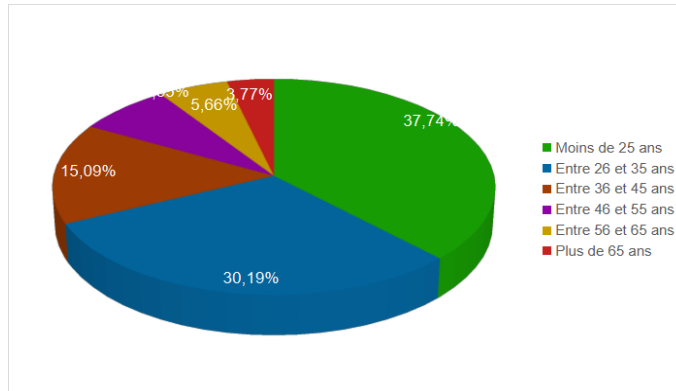


Satisfaction : 90% participation à l'image de ce qu'ils imaginaient
 93.3 % ont l'intention de revenir l'an prochain en tant que bénévoles.

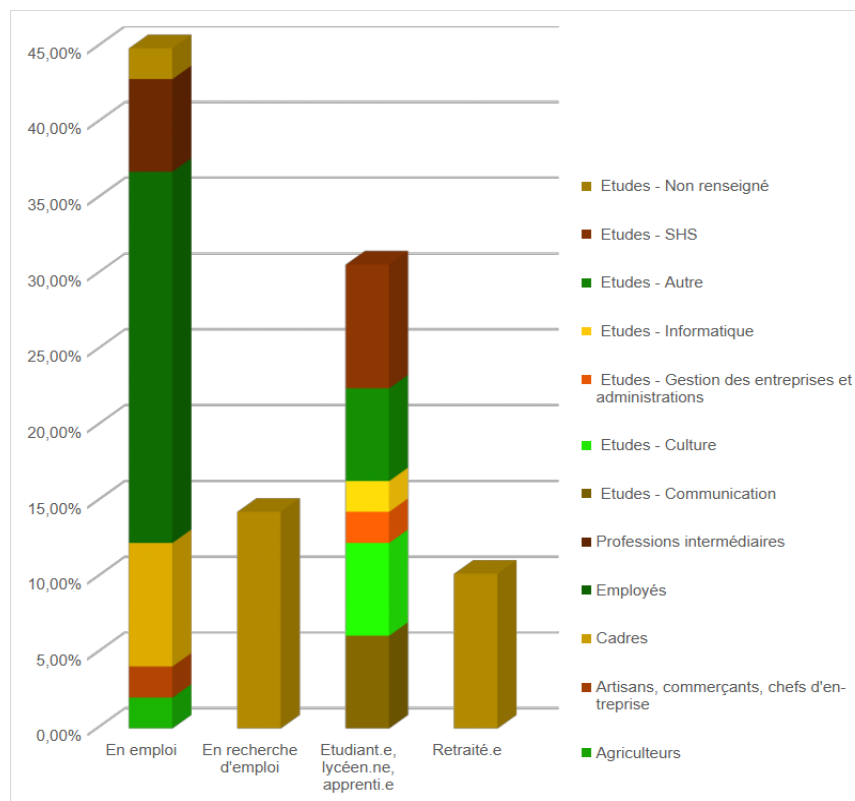
4.2.2. La Bonne Aventure 2023

Les femmes sont plus présentes parmi les bénévoles. 54.72 % de femmes et 45.28 % d'hommes ont répondu.

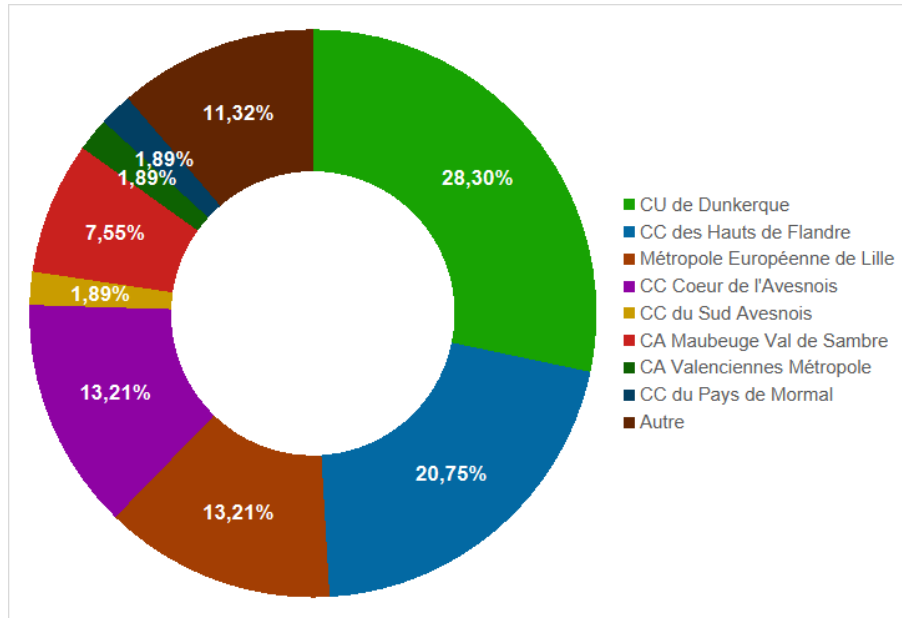
Quel est l'âge des bénévoles ?



Les bénévoles sont principalement en emploi (près de 45%) et étudiants (30%). Leurs statuts sont détaillés dans le graphique suivant :



Ils viennent avant tout de la CUD, et de la CC des Hauts de Flandre, limitrophe de celle-ci.



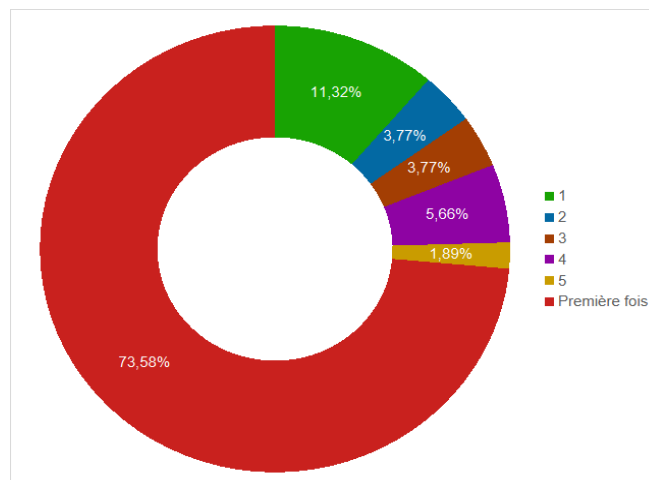
Deux profils différents pour les bénévoles qui ne viennent pas de la région : un profil qui vient passer du temps avec des amis, et un profil qui vient acquérir ou développer des compétences et de l'expérience, avec un intérêt pour tout ce qui tourne autour des événements culturels. Certains d'entre eux sont également bénévoles aux Nuits Secrètes.

32 % des répondants étaient présents pour le montage

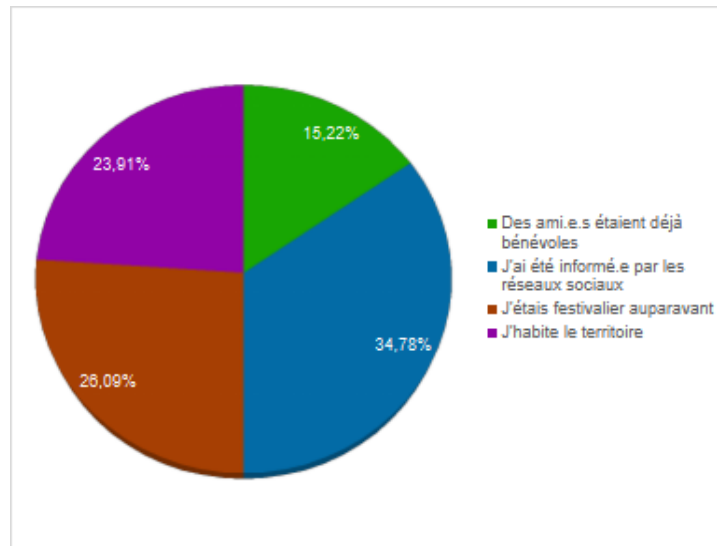
24.5 % l'étaient pour le démontage

Ces chiffres sont en réalité plus faibles. Les répondants au questionnaire sont probablement des bénévoles avec un niveau d'engagement légèrement plus important.

Combien de fois ont-ils été bénévoles pour La Bonne Aventure ?



Comment ont-ils décidé de devenir bénévole à La Bonne Aventure ? (Réponses non exclusives les unes des autres)



Comment sont-ils venus à La Bonne Aventure ?

A pied	18,00%
A vélo ou trottinette	12,00%
En bus	16,00%
En covoiturage (plus de 3 personnes dans une voiture)	12,00%
En train	16,00%
En voiture individuelle	26,00%

Les motivations qui remontent le plus sont :



12 % ont été ou vont être bénévoles aux Nuits Secrètes

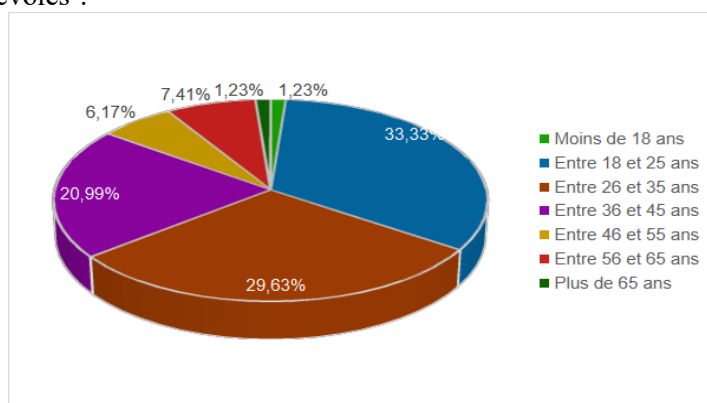
98 % ont l'intention de revenir l'an prochain en tant que bénévoles.

Satisfaction : 96% des bénévoles considèrent que leur participation était à l'image de ce qu'ils imaginaient.

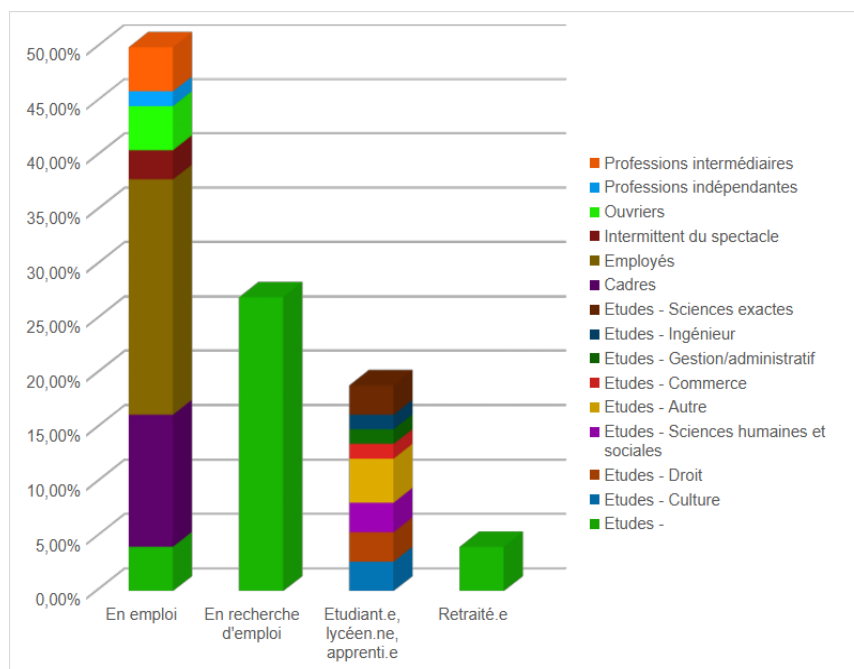
4.2.3. La Bonne Aventure 2024

Les femmes sont plus présentes parmi les bénévoles. 58.02 % de femmes et 39.51 % d'hommes ont répondu au questionnaire.

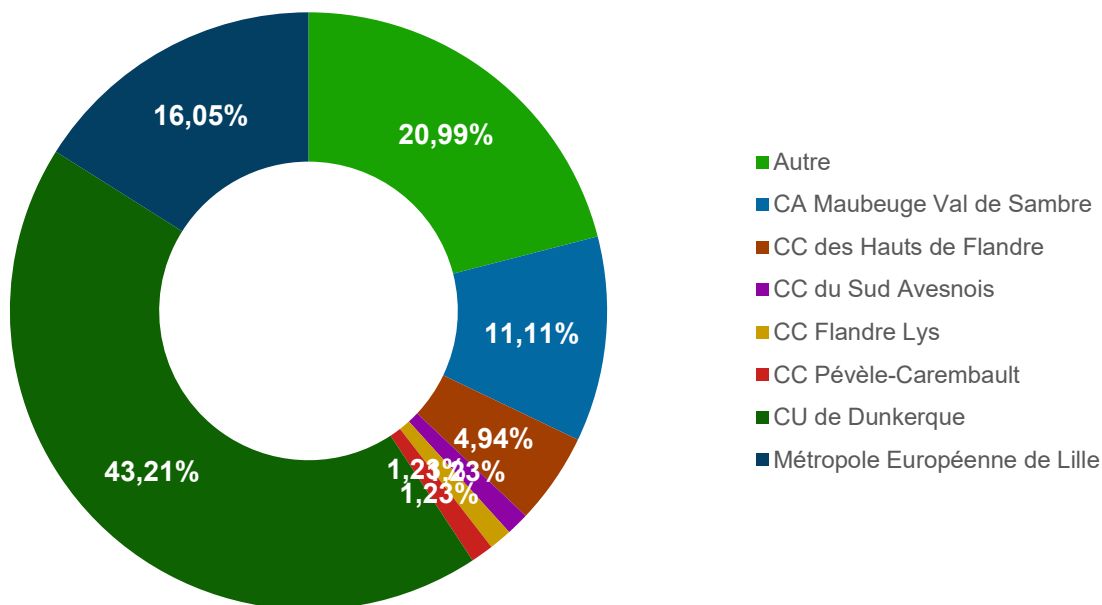
Quel est l'âge des bénévoles ?



Les bénévoles sont principalement en emploi (près de 50%) et en recherche d'emploi (25%). Les étudiants étaient moins présents que l'année précédente. Leurs statuts sont détaillés dans le graphique suivant :



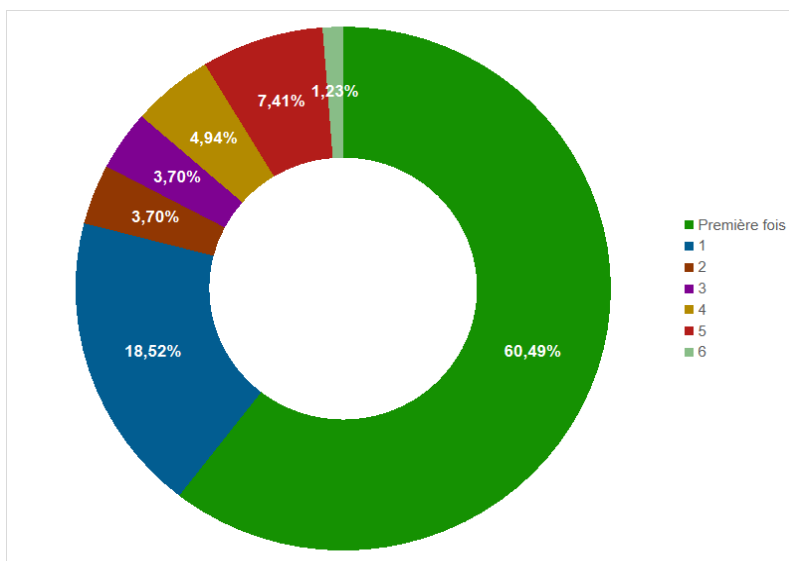
Ils viennent avant tout de la CUD, à 43.21%. Ceci constitue une grosse augmentation de bénévoles dunkerquois en comparaison de l'année précédente.



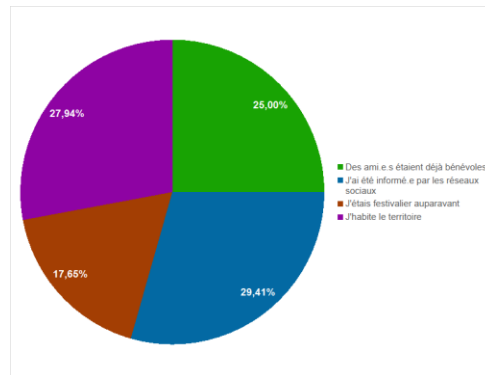
17.2 % des répondants étaient là pour le montage

12.3 % des répondants étaient là pour le démontage

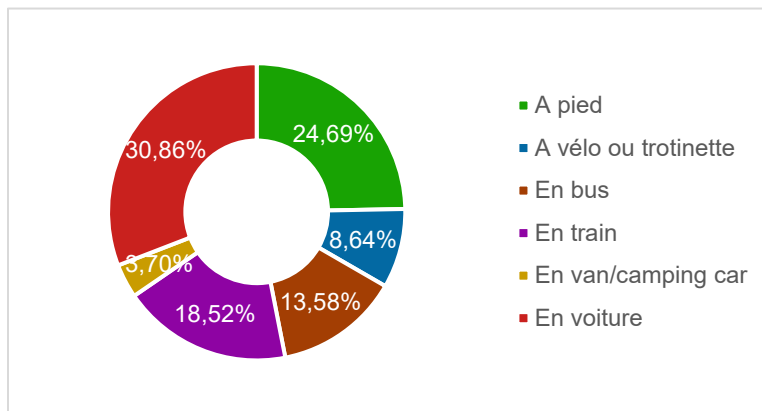
Combien de fois ont-ils été bénévoles pour La Bonne Aventure ?



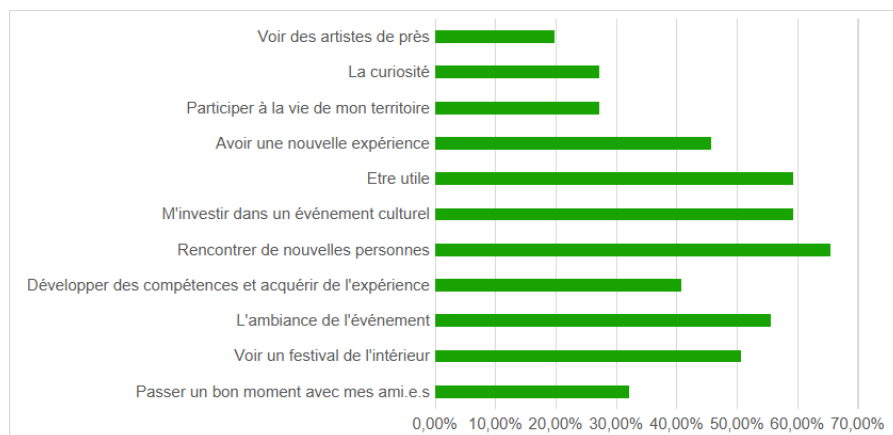
Comment ont-ils décidé de devenir bénévole à La Bonne Aventure ? (Réponses non exclusives les uns des autres)



Comment sont-ils venus à La Bonne Aventure ?



Les motivations qui remontent le plus sont :



25 % ont été ou vont être bénévoles aux Nuits Secrètes (deux fois plus que l'année précédente).

86.4 % ont l'intention de revenir l'an prochain en tant que bénévoles.

Satisfaction : 85% des bénévoles considèrent que leur participation était à l'image de ce qu'ils imaginaient.

Analyse socio-économique de l'impact des festivals de musique sur le développement des territoires Le cas du festival Les Nuits Secrètes (Hauts-de-France)

L'évolution des politiques publiques culturelles a progressivement amené les festivals à tirer leur valeur légitime de ce nous proposons d'analyser comme une norme touristique-marchande. Sans nier l'existence de retombées économiques de ces événements, cette thèse entend montrer les risques de la prééminence de cette norme à travers les discours communs comme à travers la prise de décision et la transformation des festivals en objets purement marchands. Ainsi, des axes d'actions qui auraient pu être prioritaires dans d'autres circonstances sont relégués au second plan, voire invisibilisés. Il est donc nécessaire de modifier l'angle de vue et de retravailler le processus de valorisation de ces événements. En s'équipant du modèle des économies de la grandeur et en prenant pour terrain de recherche le festival Les Nuits Secrètes (Hauts-de-France), ce travail met en exergue d'autres voies de valorisation des festivals, particulièrement à travers les discours de ses parties prenantes. Ceci montre donc que le rapport de ces événements aux territoires, tout comme leurs apports, méritent d'être valorisés d'une autre manière que par un surplus touristique et marchand, ceci d'autant plus pour les festivals associatifs qui y sont généralement imbriqués de multiples façons.

Mots-clés : festivals, retombées, associatif, processus de valorisation, conventions, territoire

Socio-economic analysis of the impact of music festivals on territorial development. The case of Les Nuits Secrètes festival (Hauts-de-France)

The evolution of public cultural policies has gradually led festivals to derive their legitimate value from what we propose to analyse as a tourist-commercial norm. Without denying the economic benefits of these events, this thesis aims to highlight the risks of the pre-eminence of this model in common discourse, decision-making and the transformation of festivals into purely commercial entities. As a result, areas of action that might have been priorities in other circumstances have been relegated to the background or even rendered invisible. It is therefore necessary to change the perspective and rework the process of promoting these events. Using the model of the economies of worth and taking Les Nuits Secrètes festival (Hauts-de-France) as a field of research, this work highlights other ways of promoting festivals, particularly through the discourse of its stakeholders. This shows that the relationship between these events and the local areas, as well as their contributions, deserve to be valued in ways other than through tourism and commercial gain, especially in the case of non-profit festivals, which are generally intertwined with the local areas in several ways.

Keywords : festivals, impact, non-profit, enhancement process, conventions, territory