



LUMEN

Sociologies contemporaines | #01 - janvier 2016

Sous la direction scientifique d'E. Ethis, D. Malinas, R. Roth

DOSSIER : L'OEuF

OBSERVATOIRE EUROPÉEN DES FESTIVALS À L'ÉTAT NUMÉRIQUE



14

32

54

70

La table
ronde, un
média
privilegié pour
l'Observatoire
Européen des
Festivals

L'Observatoire
Européen des
Festivals :
[En]quête des
publics

L'atelier
participatif :
Immersion
dans
l'expérience
festivalière
des publics

Captation du
numérique :
une forme de
retranscription
visuelle d'une
expérience
festivalière



ISBN 2-940199-61-2

Résumé / Abstract

Dans le champ de l'étude des publics de la culture et de l'utilité sociale des événements culturels, les festivals développent, aujourd'hui, un nouvel angle d'approche, celui du numérique. Ce dernier répond à un besoin de la part des festivals de faire écho aux pratiques numériques des festivaliers, de mieux appréhender celles-ci et de cerner plus précisément l'expérience festivalière, dans le but d'améliorer leurs propositions en adéquation avec les attentes des publics. Depuis les années 1990, les sociologues de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, travaillant au sein du centre de recherche en culture et communication Nobert Elias, ont pour objet d'étude les festivals, parmi lesquels les Rencontres Trans Musicales de Rennes, et s'intéressent particulièrement aux pratiques festivalières. Avec l'avènement du numérique, l'Université d'Avignon s'est inscrite au sein du projet Galerie de Festivals, financé par l'Agence Nationale de la Recherche, et se penche ainsi, depuis 2014, sur la question des pratiques et des productions numériques des festivaliers sur la toile. Évènement prescripteur dans les découvertes musicales principalement rock, électro et World Music, les Rencontres Trans Musicales de Rennes ont été le premier festival en France à acquérir la certification de la norme ISO 20121 et ainsi à s'intéresser à l'impact de ses actions culturelles et sociétales sur ses publics et son territoire.

Suivant cette volonté de comprendre les festivals à l'état numérique, l'Université d'Avignon et l'Association Trans Musicales ont lancé un appel à projet pour penser un observatoire européen des festivals en réalisant une première application sur le terrain du festival breton. De là est né l'Observatoire Européen des Festivals. L'Observatoire Européen des Festivals, association loi 1901, se présente comme un laboratoire d'idées à travers la réalisation d'enquêtes quantitatives et qualitatives. Il agit également en capacité de plateforme de rencontres et de débats pour permettre l'échange entre différents acteurs scientifiques, culturels et économiques. Cet observatoire s'insère dans une mission d'intérêt général de valorisation de l'ensemble des travaux réalisés autour des publics des festivals.

Dans le cadre de l'élaboration de cet observatoire, l'équipe de l'Observatoire Européen des Festivals a choisi de réaliser une revue scientifique, LUMEN, afin de mettre en lumière ses propositions d'outils sociologiques en terme d'étude des publics et d'apporter ses résultats et ses analyses concernant le terrain spécifique des festivals. Ce premier numéro de LUMEN est consacré aux Rencontres Trans Musicales de Rennes. Les équipes de l'Observatoire Européen des Festivals déployées sur place durant l'édition 2015 se sont employées à la mise en place de quatre formes d'observation des publics, suivant les pôles de compétences développés au sein de l'observatoire. Comprenant quatre articles scientifiques, LUMEN illustre l'expertise de l'Observatoire Européen des Festivals à travers une enquête quantitative, une table ronde, un atelier participatif et une enquête qualitative d'anthropologie visuelle. Ces articles relatent l'application de ces outils aux Trans Musicales tout en mettant en exergue leur capacité d'adaptation à d'autres rendez-vous festivaliers.

L'Observatoire Européen des Festivals souhaite donc, avec cette revue, rendre publiques ses méthodes sociologiques, qui sont à la fois pérennes, modulables et qui possèdent un potentiel certain en terme d'enquête des publics par le prisme du numérique et de l'expérience festivalière.

Festivals have developed a new approach to the research in cultural studies, audiences and the social value of cultural events through the digital perspective. This new angle aims to satisfy a need for understanding the digital practices of the festival-goers and their experiences. Due to this new viewpoint of study, festivals are trying to improve their offer in order to suit the publics' expectations. Since the 90s, the sociologists' studies of the Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, precisely of the Nobert Elias research center in culture and communication, deal with the festival form, such as the Rencontres Trans Musicales de Rennes, and especially with festival-goers' practices. With the advent of digital technology, the Université d'Avignon enrolled in the project Galerie des Festivals, funded by the Agence Nationale de la Recherche (French National Research Agency). Therefore, since 2014, the Université d'Avignon focuses on the issues of festival-goers' digital productions and practices on the web. Genuine avant-gardists in rock, electro or world music, the Rencontres Trans Musicales de Rennes were the first French festival to acquire the ISO 20 121 standard certificate, which highlights the festival's interest on the impact of its cultural and societal actions towards its publics and its territory.

In this desire to understand the digital dimension of festivals, the Université d'Avignon and the Association Trans Musicales launched a call for proposals on what a european observatory of festivals would be, with a first field application on the Breton festival. From this reflection emerged the Observatoire Européen des Festivals ! This association law 1901 aims to be a laboratory of ideas through the realization of quantitative and qualitative surveys. It also acts as a melting-pot of meetings and discussions to enable exchanges between different scientific, cultural and economic actors. This observatory is part of a mission of general interest for the promotion of all the work done concerning the festival-goers.

As part of the development of the observatory, the Observatoire Européen des Festivals' team chose to conduct a scientific journal, LUMEN, to share its proposals in terms of sociological tools for the study of the publics in order to add its results and its own analysis to the study of festival situations. This first issue of LUMEN is devoted to the Rencontres Trans Musicales de Rennes. During the 2015 edition, the Observatoire Européen des Festivals' teams deployed there were active in the establishment of four types of public observation. The latter types were designed according to the four areas of expertise developed within the observatory. Presented in the form of four scientific articles, LUMEN recounts the expertise of the Observatoire Européen des Festivals through a quantitative survey, a round-table conference, a participatory workshop and finally a qualitative survey presented as a visual anthropology. These articles try to assess the application of these tools to the Trans Musicales and highlight their ability to be used in other festival venues.

Through this review, the Observatoire Européen des Festivals wishes to publicize lasting and flexible sociological methods and tools, which have strong potential regarding the realization of public inquiries through the prism of digital and festival experience.

Dans ce numéro

AVANT-PROPOS

Introduction	06
I. L'Observatoire Européen des Festivals	08
A. Moyens humains	08
B. Forme juridique	08
C. Évolution de la forme juridique	08
II. Les missions de l'Observatoire Européen des Festivals	08
A. Être un laboratoire d'idées	08
B. Être une plateforme de rencontres et de débats	09
C. Jouer un rôle de transmission	09
D. Être d'intérêt général	09
III. Les partenaires de l'OEuF	09
A. Centre Norbert Elias	09
B. Laboratoire Informatique d'Avignon	09
C. GaFes – Galerie des Festivals	09
D. Label French Tech Culture	10
E. L'institut de sondage GECE	10
F. La Villa Créative – Supramuros	10
G. L'Association Trans Musicales	10
H. Le Festival d'Avignon	11
I. Le Festival Lumière	11
J. Le Festival de Cannes	11
K. Le Festival des Vieilles Charrues	11
IV. Focus sur les Trans Musicales	11
A. Historique	11
B. Programmation et projet artistique	11
C. Les dispositifs autour des concerts	12
V. Norme ISO 20121, utilité sociale et numérique	12
VI. Les actions de l'Observatoire Européen des Festivals	13
A. La table ronde	13
B. L'enquête quantitative	13
C. L'atelier participatif	13
D. Anthropologie visuelle	13

LA TABLE RONDE

Introduction	14
I. État des lieux des pratiques numériques en festival	18
A. L'avant festival via le terrain numérique	18
B. Le numérique: un outil de création de ...	20
II. La table ronde : espace de partage de l'information ...	22
A. Échange et partage entre publics et ...	22
B. Échange et partage sur les réseaux sociaux ...	23
C. Ces informations et ces partages deviennent ...	25
III. La table ronde : un format optimal pour le partage ...	26
A. Les multiples utilisations des données ...	26
B. L'échange et le partage des données ...	29
C. Les limites du dispositif de la table ronde ...	31
Conclusion	31

[EN]QUÊTE DE PUBLICS

Introduction	32
I. L'enquête au sein de l'OEuF	35
A. Au coeur de la recherche	35
B. Études quantitatives des publics de la culture	35
II. Méthodologie : le cas des Rencontres Trans Musicales	36
A. Comprendre les pratiques numériques des ...	36
B. Élaboration du questionnaire	36
C. Passation du questionnaire	37
III. Analyse des données sur les Rencontres Trans ...	38
A. Profil des enquêtés	38
B. La préparation du festival et le numérique	42
C. Le numérique à l'épreuve du festival	46
D. Mémoire de festival	50
Conclusion	52

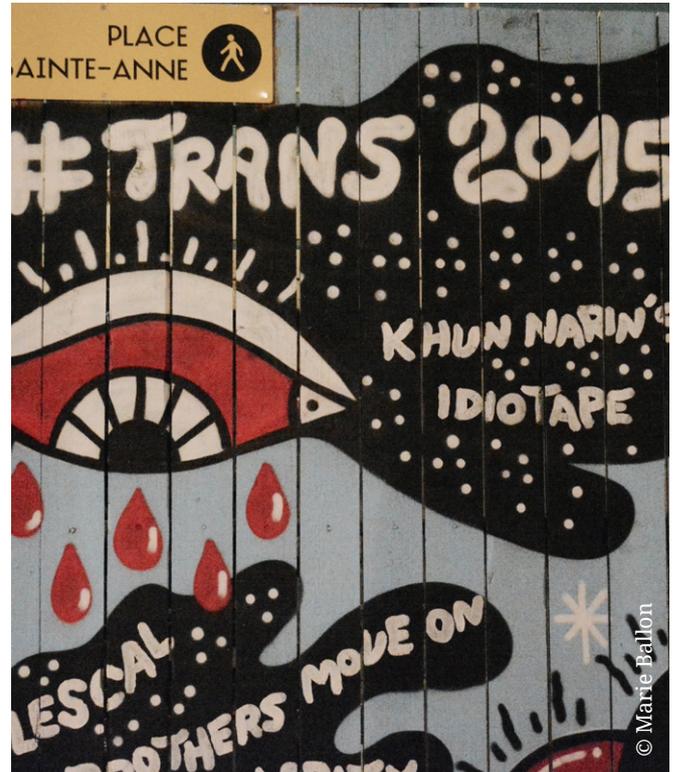
L'ATELIER PARTICIPATIF

Introduction	54
I. Construire un espace d'échanges au sein d'un festival	56
A. Une méthodologie sur mesure	56
B. Application au terrain : les Rencontres Trans ...	57
C. Et après ...?	60
II. Du mythe à l'héritage : analyse d'une expérience ...	65
A. Le Mythe	65
B. L'Expérience	66
C. L'Héritage	67
III. Améliorations et propositions pour un dispositif ...	68
Conclusion	69

CAPTATION DU NUMÉRIQUE

Introduction	70
I. L'ancrage de notre enquête dans l'histoire de la ...	71
A. Les origines	71
B. Entre une ethno-fiction et un cinéma-vérité	72
II. Vers une méthode spécifique	74
A. Entre objectivité et subjectivité	74
B. Différents modes de production	75
C. La multivision comme phase d'immersion	75
D. Réinvestir les interactions des entretiens	76
III. Des publics numériques : dispositifs, pratiques ...	76
A. Nos observations de terrain : focus sur le ...	76
B. Analyse sémiologique de nos images : focus ...	77
C. Entretiens avec les publics : focus sur leur ...	78
Conclusion	79

Conclusion générale	80
Nos contributeurs	82
Bibliographie	82
Les initiateurs du projet	84
Remerciements	86



Directeurs scientifiques :

Emmanuel Ethis
Damien Malinas
Raphaël Roth

Maroussia Cazetien
Chloé Didion
Stéphane Domengès
Justine Ducos
Carole Faure
Hélène Faure
Laureen Fuser
Cindy Gaubert
Manon Gay
Mélodie Irondelle
Clotaire Jacquier
Irène Khaletzky
Laura Lambrechts
Anne Le Loët

Rédacteurs en chef :

Clotaire Jacquier
Irène Khaletzky

Rédaction :

Marie Ballon
Kimberley Berna
Jeanne Bernard
Alizé Bertuccelli

Ophélie Martin
Morgane Moreau
Camille Muller
Axelle Rivière
Jean Pierre Sagnò
Chloé Saulas
Gaudeline Sorlin
Antonina Stephanskaya
Selma Theron
Julie Włodarczak

Fabrication :

Sud Labo Imprimerie
Tél. + 33 (0)4 90 80 60 05

Pour tout problème de livraison :

i.khaletzky@gmail.com

Photo en couverture :

DJ Madeon aux Trans Musicales, 2012
© C. Allain/APEL/20 Minutes

Introduction

« Le Festival est un no man's land apolitique, un microcosme de ce que serait le monde si les hommes pouvaient prendre des contacts directs et parler la même langue. »

Jean Cocteau, à propos du Festival de Cannes, lors de son discours en tant que Président du Jury en 1954.

Jean Cocteau, poète et cinéaste français, évoque ici différents aspects des festivals. Un festival existe à un moment donné. Les lieux qu'il investit s'apparentent à des *no man's land* en temps normal contrairement à la forte fréquentation lors de l'événement. Un festival se présente comme une image réduite du monde ou d'une société. Un festival agit comme un lieu de rencontres où l'art réunit grâce à un langage universel (celui du cinéma en l'occurrence).

Ainsi, depuis le début des années 1990, les festivals, comme celui de Cannes, constituent un des objets d'études privilégiés des sociologues de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. La recherche scientifique fait partie des missions principales de l'Université dans la construction de ses formations. Implantée, en ce qui concerne le campus Hannah Arendt, à l'intérieur des murs sur le site Sainte Marthe, l'Université est au cœur du rayonnement culturel de la ville et de la région de par les nombreux événements culturels proposés qui s'y développent. Ville de théâtre avant tout, Avignon a su devenir une ville de patrimoine, en offrant et en se dotant de nombreux lieux favorisant l'accès et la diversité culturelle (musées, cinémas, centre de développement chorégraphique, opéra, etc.). Ainsi, la mention « Stratégie du Développement Culturel » tente de répondre à cette offre en proposant à ses étudiants deux formations dont l'une sur l'étude des publics de la culture et communication. Animé par une équipe pédagogique du Département des Sciences de l'Information et de la Communication de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, regroupant enseignants-chercheurs, professionnels de la culture, etc. le Master évolue sans cesse au gré de la société, des recherches, des événements culturels et des institutions partenaires de l'Université et du Master.

Issus du Master Stratégie du Développement Culturel, mention Publics de la culture et communication, nous sommes la promotion 2015-2016, composée de 28 étudiants de Master, à relever le défi de la création d'un observatoire. Du fait de notre formation à la fois liée à la recherche scientifique mais aussi professionnelle, nous avons choisi le format de la revue scientifique pour le présenter. Chercheurs et professionnels sont les deux principaux publics de nos actions et publications, et sont même d'éventuels partenaires de l'Observatoire. Notre revue cherche à mêler l'accessibilité dans la lecture à un contenu scientifique de qualité. Le titre de notre revue scientifique, **LUMEN**, évoque à la fois le contenu de la revue ainsi que sa charte graphique. La référence à la lumière provient non

seulement de l'origine latine, qui assoit le caractère scientifique de nos recherches, la mise en lumière faites sur des phénomènes socio-culturels mais représente aussi l'unité de mesure des flux de lumières des vidéo projecteurs, liés à la multivision.

Au cœur du premier numéro de **LUMEN**, c'est le festival des Rencontres Trans Musicales de Rennes qui est à l'honneur. Les Rencontres Trans Musicales de Rennes sont le rendez-vous incontournable pour tous les amateurs de rock, de world music, d'électro ou plus largement de musiques émergentes, et même de danse. Les festivaliers, curieux, amateurs, professionnels, y viennent sans connaître les groupes qui, pour la plupart, se produisent pour la première fois en France et/ou sur scène. Malgré les heures sombres traversées en novembre dernier, la 37^e édition du festival a reçu en ses lieux plus de 60 000 personnes, amoureux des musiques et de la musique, mais aussi de la fête et avant tout, de rencontres et de découvertes.

Aujourd'hui, par notre revue scientifique nous présentons notre Observatoire Européen des Festivals (OEuF). Cette dénomination évoque la naissance des idées et leur maturation tout en donnant un acronyme efficace et marquant à l'Observatoire. Cette structure a pour but de poursuivre les études de festivals en développant l'aspect numérique ainsi que la collaboration avec des acteurs culturels du secteur des festivals. L'OEuF répond à la demande de « penser un observatoire européen des festivals à partir des trans musicales » qui se trouve dans le cahier des charges présent en annexe (**Cf. Annexe 1**).

Notre observatoire a été pensé par le prisme du festival, les Rencontres Trans Musicales de Rennes et à travers l'approche sociologique de l'équipe culture et communication du laboratoire de recherche Norbert Elias de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. Leurs théories et méthodologies appartiennent notamment au courant de la sociologie de la réception et des sciences de l'information et de la communication. Les chercheurs privilégient tant l'utilisation d'enquêtes quantitatives que d'entretiens s'apparentant plus à l'aspect qualitatif - une condition pour mener un travail de recherche cohérent et précis. De plus, leur but est de choisir des cas représentatifs de ce que sont les festivals français, dans des domaines artistiques différents et d'analyser leurs fonctionnements, leurs publics de près, en se rendant directement sur le terrain, en organisant des temps d'observation participante, en faisant passer des questionnaires, en effectuant des entretiens ■



I. L'Observatoire Européen des Festivals

Notre structure se nomme L'Observatoire Européen des Festivals, faisant écho à la demande du cahier des charges, qui stipulait la création d'un observatoire européen des festivals, auquel nous ajoutons la question du numérique. Le terme d'observatoire désigne un « lieu où l'on observe et d'où l'on observe quelque chose »¹. Cela signifie qu'un observatoire est un point de vue à la fois par l'esprit, celui des sociologues d'Avignon, et par son emplacement, au sein des festivals. De plus, notre observatoire est à rayonnement national et européen, implanté à Avignon : cette implantation décentralisée contribue à la singularité de cet organisme. L'approche de l'Observatoire est liée à la connaissance des territoires. La Bretagne ne connaît ni les mêmes problèmes, ni les mêmes problématiques que la région Lyonnaise et que la région PACA avec des festivals comme ceux de Cannes ou d'Avignon. La zone géographique d'action de l'observatoire concerne l'Europe tant pour la sélection des festivals observés que pour la diffusion des productions scientifiques de l'observatoire. Enfin, « Festivals » définit le terrain d'étude et le sujet de recherches de l'observatoire.

A. Moyens humains

Notre observatoire fonctionnera selon différents moyens humains. D'une part, la promotion de Master Publics de la culture et communication sera en charge de sa gestion et de son administration. Le détail de nos postes pour la promotion 2015-2016 se trouve en fin de revue, page 82. De plus, seront membres de l'Observatoire des chercheurs en informatique, en communication, en sociologie pour l'encadrement des recherches et leurs applications sur le terrain, ainsi que pour les publications.

B. Forme juridique

Nous proposons que cet observatoire prenne la forme juridique d'une association de loi 1901 (Cf. **Annexe 2**). Ainsi, nous avons fait le choix d'une association dans un premier temps, car l'association loi 1901 est à but non lucratif. Elle permet d'obtenir des aides variées, sous la forme de subventions venant de l'État, des régions, des départements, de la municipalité, etc., ou sous la forme de dons privés, tels que le mécénat ou le sponsoring. De plus, l'association peut être mise en place sans un apport de capital minimum. Sa construction est simple et peu onéreuse. Les avantages fiscaux sont aussi à prendre en compte ainsi que les aides à l'embauche dont elle bénéficie.

C. Évolution de la forme juridique

Nous avons pensé que l'association pourrait ensuite évoluer sous la forme d'une SCIC, une Société Coopérative d'Intérêt Collectif et ainsi servir de préfiguration à la coopérative. Le statut d'association a l'avantage de donner le temps aux membres de voir qui sont vraiment les différents acteurs intéressés par le projet, et surtout comment ils le font vivre. Le but serait donc de réfléchir dans un premier temps sur un projet, et voir, suite à cela, si les membres seraient prêts à coopérer entre eux, en dépassant leurs propres projets. Les membres ne feraient pas disparaître leurs structures, mais la forme d'une coopérative leur permettrait de résoudre les problèmes qu'ils ne parviennent pas à résoudre seuls. La SCIC semble donc être un moyen d'évolution, une opportunité de travailler ensemble (dans tous les sens du terme) au développement d'un projet commun. Cela

signifie que les porteurs du projet réfléchiraient à un modèle économique pouvant être hybride avec à la fois des fonds publics et privés. Cette transformation permet plusieurs évolutions, notamment le développement d'une activité économique plus importante (réalisation de bénéfices servant à développer de nouvelles actions de médiation ou d'expérimentation), ainsi que l'engagement plus intense de nouveaux collaborateurs (collectivités, acteurs privés ou publics, etc.). L'article 36 de la loi n° 2001-52 du 17 juillet 2001 modifiant la loi n° 47-1775 du 10 septembre 1947 prévoit la possibilité pour les associations de se transformer en société coopérative sans création d'une nouvelle personne morale.

Le statut de SCIC est un format de l'économie sociale et solidaire car il correspond à des démarches liées à l'innovation et au développement de fonds importants. Il permet d'afficher un projet d'innovation économique autant que d'innovation sociale et technologique. La SCIC représente aussi une façon de réinventer la logique du soutien public. Son statut lui permet d'entrer dans le capital, et donc de devenir sociétaire.

Cette possibilité de transformation d'une association ou d'une société sans changement de personne morale évite les procédures, les frais de cessation d'activité et reprise par une nouvelle structure, et facilite la continuation des contrats et conventions en cours. Le passage vers une nouvelle nature juridique adoptée par la même personne morale nécessite cependant un certain nombre de précautions juridiques et comptables qu'il est nécessaire d'étudier au cas par cas (constitution du capital respectant le multi-sociétariat d'une SCIC, affectation de l'éventuel patrimoine associatif, contrats de travail, composition de l'AG de transformation et majorité requise, modification éventuelle d'un bail, etc.). L'Union régionale des SCOP accompagne le processus de transformation en SCIC.

La loi précise que tout le patrimoine de l'association reste la propriété collective et indivisible de la même personne morale qui change uniquement de nature juridique. D'un point de vue comptable, il est affecté aux réserves de la SCIC au moment de la transformation (bilan de l'association arrêté à la date de la transformation par un expert-comptable qui constate l'actif et affecte tout le patrimoine aux réserves impartageables de la SCIC dans le bilan de démarrage).

II. Les missions de l'Observatoire Européen des Festivals

Les missions de notre observatoire reposent sur différents points :

A. Être un laboratoire d'idée soutenant la recherche et le développement des festivals

À travers la réalisation d'enquêtes quantitatives et qualitatives, l'Observatoire permet aux différents acteurs culturels d'acquérir et d'obtenir de nouvelles analyses et informations sur les évolutions du secteur culturel et notamment des publics. Ainsi, ils sont en mesure, le cas échéant, de modifier et d'adapter leur offre en fonction de la demande. L'Observatoire permet de mettre en lumière les évolutions, les mutations et transformations, en croisant les tendances, selon les territoires. C'est un tremplin de recherche et de développement qui a pour objectif de fournir de nombreuses données aux festivals afin que ces derniers acquièrent des connaissances dites pionnières dans ce domaine.

1. Définition du Larousse

B. Être une plateforme de rencontres et de débats

L'Observatoire mêle différents acteurs : institutions, réseaux culturels, festivals, laboratoires de recherche, étudiants, publics. Ces rencontres s'inscrivent dans la production théorique de l'Observatoire. Le but de ces relations étant de conserver une proximité avec les acteurs culturels et une certaine transversalité pour toujours rester à la pointe, tout en créant une émulation entre ces acteurs. En effet, certains ne se seraient pas forcément rencontrés en dehors de l'Observatoire.

C. Jouer un rôle de transmission

L'Observatoire conduit des travaux destinés à produire de la donnée et à la traduire dans l'objectif de la rendre publique et lisible par tous. L'Observatoire joue un rôle de transmission en valorisant, notamment, les travaux de nombreux chercheurs. La présentation des travaux passe par différents moyens de communication : la revue scientifique, l'organisation de conférences et ateliers, un site internet, une newsletter, la mise à disposition de documentation sur les festivals. A terme il peut être intéressant, dans la continuité de cette mission de l'Observatoire, de proposer des formations et du conseil au cas par cas, selon la demande des festivals et des professionnels du secteur.

D. Être d'intérêt général

L'Observatoire est fondé sur une mission d'intérêt général (le distinguant des bureaux d'étude). Il assure une fonction d'interface entre les services de l'État, les collectivités territoriales, les structures professionnelles (dans le respect des principes de décentralisation). Il est fondé sur un partenariat actif avec l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, le Centre de Recherche Norbert Elias et le projet GaFes (Galerie des Festivals, financé par l'Agence Nationale de la Recherche) pour la conduite de ses missions et de ses travaux : il s'appuie sur les services et les structures nationales de l'État et des collectivités territoriales pour l'élaboration et le financement de ses programmes.

III. Les partenaires de L'Observatoire Européen des Festivals

Pour fonctionner, l'Observatoire nécessite différents moyens humains et techniques. C'est pourquoi il est pensé comme un outil collaboratif où l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse tient un rôle fédérateur. L'Observatoire regroupe des structures telles que : le centre Norbert Elias, équipe culture et communication de l'Université d'Avignon, le Laboratoire Informatique d'Avignon (L.I.A.), GaFes – Galerie des Festivals, le label French Tech Culture, l'institut de sondage GECE, le Pôle, la Villa Créative – Supramuros, l'Association Trans Musicales, le Festival d'Avignon, le Festival Lumière, le Festival de Cannes, le Festival des Vieilles Charrues.

Cette liste n'est pas définitive puisque le but est d'élargir l'Observatoire, notamment en intégrant des structures européennes. De plus, si la SCIC se concrétise, ces partenaires pourront prendre le rôle de collaborateur.



A. Le Centre Norbert Elias – Équipe culture et communication de l'Université d'Avignon est spécialisé dans l'étude des publics de la culture. Ses travaux portent plus particulièrement sur les publics des grands festivals, du cinéma, des musées, des expositions et des phénomènes médiatiques (télévision, médias sociaux). Les chercheurs de l'équipe mènent, depuis 1992, des enquêtes sur le Festival d'Avignon et sur le Festival de Cannes. Plus récemment, les festivals des Trans Musicales à Rennes, des Vieilles Charrues en Bretagne, et Lumière à Lyon sont au cœur des recherches de l'équipe. Cette équipe de recherche, en tant qu'acteur de GaFes, a la charge de traiter les données numériques collectées depuis leur méthode sociologique et de transmettre les observations tirées de ces études aux professionnels des festivals et aux publics, le cas échéant.



B. Le L.I.A. (Laboratoire Informatique d'Avignon) est une Équipe d'Accueil composée d'environ 70 personnes, dont 60 enseignants chercheurs qui travaillent sur trois grandes thématiques de recherche : le traitement automatique du langage naturel (qu'il soit écrit ou oral), la Recherche Opérationnelle et les Réseaux. Fondé en 1987 par Henri Méloni, ancien président de l'UAPV, le laboratoire est actuellement dirigé par Georges Linarès. Le LIA est aussi en charge de la collecte de données numériques sur les festivaliers.



C. Porté par le Laboratoire Informatique d'Avignon au sein de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, **GaFes - Galerie des Festivals**, est un projet de recherche, débuté en octobre 2014, qui vise à appréhender la présence médiatique des festivals sur Internet, à partir des données produites par les festivaliers sur la toile. Il s'articule autour de deux axes.

Le premier porte sur l'étude et la compréhension du phénomène des festivals. Le second axe répond à des questionnements liés à des besoins technologiques survenus auprès des organisateurs et/ou des publics de festivals. Ces deux points reposent sur la collecte des données liées à un festival à partir de sources variées via le réseau social Twitter, des blogs ou encore des forums, etc. La formation de ces éléments doit permettre d'y mener des enquêtes, d'en extraire de la connaissance sur les publics et les pratiques culturelles, de montrer des points de vue particuliers ciblant une catégorie de spectateurs.

Le projet a donc pour missions d'accroître divers outils, méthodologiques et technologiques, dans l'objectif de recueillir, d'agencer et d'étudier les données relatives aux différents festivals qui transitent sur la toile. Ainsi, le projet propose d'examiner ce phénomène afin de mieux saisir le comportement et les pratiques des festivaliers dans le souci de développer différentes méthodes d'accès et de visualisation des contenus générés dans et autour des festivals. GaFes réunit de nombreux partenaires : le LIA, l'UAPV, le Centre Norbert Elias, l'Eurecom, le Syllaps, et GECE. De plus, les expériences sont réalisées sur quatre grands festivals : Festival de théâtre d'Avignon, le festival Lumière de Lyon, les Rencontres Transmusicales de Rennes et le festival de Cannes. Ce projet est financé pour 54 mois par l'Agence Nationale de la Recherche dans le but d'aboutir à un Observatoire des festivals au service de la connaissance sur la « forme festival » et des modalités de son existence à l'état numérique.

L'OEuf s'inscrit dans la même démarche que cet observatoire numérique puisque tous deux ont pour objectif de mieux comprendre les pratiques festivières et de développer des méthodes d'accès et de visualisation des contenus générés dans et autour des festivals. Ces deux observatoires utilisent les sciences et les technologies de l'information et les sciences humaines et sociales et visent les mêmes publics : le grand public, les organisateurs et les chercheurs. GaFes en étudiant les usages via des données collectées sur la toile et en les passant de langage informatique à langage humain produit le contenu qui sera relayé et éditorialisé par l'OEuf.

L'objectif final est d'aboutir à un "Observatoire numérique des festivals", c'est-à-dire une application ouverte destinée à la fois aux publics, aux organisateurs et aux analystes. Cette application devrait offrir une vue synchrone des indicateurs extraits automatiquement, permettre la navigation dans les données collectées et structurées, de montrer des aperçus vidéo composés automatiquement en fonction d'une requête utilisateur. Pour ce faire, GaFes réunit plusieurs partenaires : le LIA, l'UAPV, le Centre Norbert Elias, l'Eurecom, le Syllaps, et GECE. De plus, les expériences sont réalisées sur quatre grands festivals : Festival de théâtre d'Avignon, le festival Lumière de Lyon, les Rencontres Trans Musicales de Rennes et le Festival de Cannes.



D. French Tech Culture est un label dérivé de la French Tech. Le label French Tech est un label distribué par l'Etat à certaines métropoles considérées comme des écosystèmes attractifs et rassemblant les ingrédients nécessaires pour faire de la

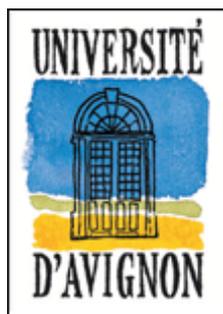
France un vaste territoire accélérateur de startups. Nous notons parmi ces ingrédients la culture entrepreneuriale, les talents, la maîtrise technologique, les financements ...

Le projet French Tech Culture, porté par la métropole diffuse Avignon - Arles - Nîmes, a pour objectif de créer un living lab numérique unique autour de la culture et des grands événements culturels saisonniers ainsi qu'entour des disciplines de l'e-tourisme massif.

En obtenant cette labellisation, l'agglomération avignonnaise se positionne comme un territoire leader dans les domaines du numérique et de l'innovation. L'économie des entreprises créatives et culturelles est valorisée et représente aujourd'hui une filière d'avenir.



E. L'institut de sondage GECE est une entreprise d'études, de sondages et de formations qui réalise des projets d'enquêtes quantitatives ou qualitatives pour doter les collectivités, les entreprises, les associations, d'outils d'analyse et d'évaluation fiables. Son champ de compétences comprend : études marketing, étude des publics, des populations, des consommateurs, des clients, des prospects, des collaborateurs, étude de communication, étude d'impact économique. Ce cabinet d'étude est actuellement dirigé par Oliver Allouard et est basé sur Rennes. GECE peut apporter à l'observatoire son expertise et ses données.

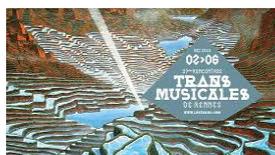


UNIVERSITÉ D'AVIGNON
ET DES PAYS DE VAUCLUSE

F. La Villa Créative – Supramuros est un lieu totem de la French Tech Culture. Conçue pour être un lieu de pensée, de débats, d'échanges intellectuels et scientifiques du festival d'Avignon, la Villa Créative – Supramuros, se situant sur le site Pasteur de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, est un espace de rencontres privilégié pour tous les publics. Centre de formation continue dédié aux pratiques culturelles numériques, la Villa Créative est au croisement du living lab, fab lab et de

l'espace de co working tout en étant une résidence étudiante. S'inscrivant dans la démarche agenda 21 engagée avec l'Institut Supérieur des techniques du spectacle, le Conservatoire du Grand Avignon, la Maison Jean Vilar, la Chartreuse – Centre National des écritures du spectacle et le Festival d'Avignon, ce programme, la Villa Créative – Supramuros repose sur cinq points :

- **Les leçons de l'Université** : sous la forme d'une conférence d'une durée d'une heure, il est proposé au public une rencontre avec une personnalité du monde du spectacle et de la culture. Cet artiste, interviewé par Laure Adler, revient sur sa carrière, ses expériences, afin de les partager avec le public.
 - **Les Rencontres publiques** : l'Université est, dans ce cas, pensée comme un lieu de débats et de réflexions de la professionnalisation dans le monde de la culture.
 - **Les rencontres professionnelles** : autour d'un thème, l'Université d'Avignon accueille divers rencontres et débats sur son site.
 - **Les expositions** : la bibliothèque universitaire du Campus Hannah Arendt sur le site Sainte Marthe met en place de nombreuses expositions durant le mois de juillet.
 - **Spectacles** : en partenariat avec différents théâtres et compagnies, l'Université programme durant le festival d'Avignon au mois de juillet divers spectacles à destination de tous les publics.
- En tant que lieu pluriel accueillant de multiples services et manifestations Supramuros est le siège social de notre observatoire.



G. Les Rencontres Trans Musicales de Rennes sont un festival international de musiques actuelles se déroulant chaque année, début décembre, pendant cinq jours. Le festival propose des offres de concerts gratuites et payantes. Le festival est né en 1979 à l'initiative de plusieurs passionnés de rock, dont Béatrice Macé, actuelle directrice du festival, et Jean-Louis Brossard, actuel programmeur des Trans. Ce festival constitue l'objet d'étude de notre premier numéro de la revue. Ce partenariat va se poursuivre lors des éditions suivantes.



H. Fondé en 1947 par Jean Vilar, le **Festival d'Avignon** est une manifestation de théâtre et de spectacle vivant mondialement connue par la richesse de son offre culturelle. Il présente annuellement pendant trois semaines l'excellence de la création contemporaine. En complément des spectacles, le Festival est aussi un lieu de débats

et de confrontations des idées sous différentes formes : territoires cinématographiques, cycle de musiques sacrées, ateliers de la pensée, installations et expositions, conférences, lectures, émissions radiophoniques. Le Festival d'Avignon est l'un des terrains d'observations de l'Observatoire.



I. Le **Festival Lumière** est un événement de cinéma mis en place par l'Institut Lumière et la Métropole de Lyon. Récemment créé, en 2009, il a lieu chaque année en octobre pendant

une semaine. Il touche des publics variés : professionnels de l'audiovisuel (avec le marché du film classique), jeune public (avec les séances qui leurs sont spécialement consacrées), grand public (avec les rétrospectives notamment). Ce festival constitue l'un des terrains d'étude de l'Observatoire.



J. Le **Festival de Cannes**, fondé en 1946 par Jean Zay est un festival de cinéma international ayant lieu chaque année à Cannes durant douze jours. Aujourd'hui, il est le festival le plus médiatisé et le plus mythifié, notamment avec sa montée des

marchés et son tapis rouge, dans le milieu du cinéma. Le festival est un lieu de rencontres entre artistes, professionnels du cinéma et journalistes, notamment avec son marché du film, le premier au monde. Aujourd'hui, la sélection officielle, principale sélection, se veut le reflet de la production cinématographique mondiale. Cet événement cherche à porter généralement sur la scène internationale du cinéma d'auteur ou de recherche.



K. Le **Festival des Vieilles Charrues** (*Gouel an Erer Kozh* en breton) est le plus grand festival français de musique, créé en 1992. Sa programmation se compose d'artistes populaires et actuels. Il se déroule chaque juillet pendant quatre jours au sein de la commune de Carhaix en Bretagne. Sa politique est de mélanger les gens et d'être accessible à tout public. Il accueille chaque année environ 250 000 spectateurs et plus de 5000 bénévoles. Ce festival a déjà fait l'objet d'études de

publics par les chercheurs de l'Université d'Avignon et ce partenariat se poursuivra dans le cadre de l'Observatoire.

IV. Focus sur les Trans Musicales

Les Rencontres Trans Musicales de Rennes sont à l'étude au sein de ce premier numéro de **LUMEN**. De ce fait, nous détaillons la présentation de la structure créatrice et gérante de ce festival, à savoir l'Association des Trans Musicales.

A. Historique

Les Rencontres Trans Musicales de Rennes, le plus souvent appelé les Trans, naissent en 1979 de l'initiative de six bénévoles, dont Béatrice Macé et Jean-Louis Brossard, toujours en poste à l'heure actuelle, et de Jean-René Courtès, ainsi que du disquaire Hervé Bordier, qui quittèrent respectivement le navire en 1989 et en 1996. Au départ, c'est une association Rennaise dénommée « Terrapin » en référence à l'artiste Syd Barret.

La première édition se déroulera au mois de juin dans la salle de la Cité. Réunissant une dizaine de groupes pour des concerts sur deux jours dans l'objectif d'exposer la scène rock locale, le public se présente à hauteur de 1 800 personnes.

La seconde édition se veut plus ouverte et change de date pour être programmée au mois de décembre. Ainsi, depuis cette édition, les dates ne changeront plus. Seuls les lieux du festival ne vont cesser d'évoluer au fil des années. Le festival débutera dans le centre ville de Rennes dans les salles de la Cité et de l'Ubu, avant d'intégrer le Parc des Expositions de Rennes sur la commune de Bruzet tout en continuant de programmer la salle de Cité, l'Ubu, et l'étage au Liberté. Conjointement aux Trans Musicales se déroule le festival « Bars en Trans » qui rassemble de nombreux artistes dans les bars de la ville de Rennes.

Depuis ses débuts, il reste deux personnages emblématiques qui codirigent les Rencontres Trans Musicales de Rennes : Jean-Louis Brossard qui est en charge de la programmation artistique, et Béatrice Macé, en tant que directrice, qui s'occupe de toutes les missions en lien avec la production. Ils sont aujourd'hui assistés d'Erwan Gouadec en tant que secrétaire général.

B. Programmation et projet artistique

Les Trans Musicales de Rennes sont connues pour leur programmation qui peut être qualifiée d'éclectique et radicalement axée sur la découverte de groupes. Reconnues à l'international, les Trans Musicales de Rennes sont souvent le tremplin d'artistes, têtes d'affiche de demain. C'est sur ce festival que certains artistes ont joué pour la première fois en France. Nous pensons notamment à Björk, Ben Harper, Lenny Kravitz, Nirvana, etc. D'autres se sont révélés au public comme Étienne Daho, Noir Désir, La Mano Negra, Daft Punk, Amadou & Mariam, The Fugees, Birdy Nam Nam, Justice, Stromae, etc.

Le projet artistique et culturel des Rencontres Trans Musicales de Rennes est fondé sur la diversité et le renouveau des artistes programmés. Il propose les musiques de demain, en garantissant une expérience unique.

La 37^e édition a rassemblé 60 000 festivaliers, en incluant ceux des dispositifs, venus du monde entier. Les soirées du Parc Expo comptabilisent, à elles seules, 31 865 spectateurs. Cette année, le festival des Rencontres Trans Musicales de Rennes, en partenariat avec Paypal, a opté pour un nouveau système de paiement sans contact : le Cashless. En l'occurrence, le festivalier échange son billet contre un bracelet muni d'une puce électronique, qui lui permettra par la suite d'effectuer divers achats (boissons, nourriture ou encore merchandising). Or, avant de pouvoir pleinement en profiter, il doit procéder à la création et au chargement de son compte. Pour ce faire, deux moyens sont proposés aux festivaliers : 25 420 d'entre eux ont fait le choix de s'enregistrer en amont sur le site web ou l'application mobile des Rencontres Trans Musicales, tandis que le reste des publics avait la possibilité de se présenter sur place aux bornes Cashless. En complément, les spectateurs pouvaient recharger leurs comptes via leur smartphone, ou via le service de paiement Paypal. Un système pratique, permettant aux festivaliers de profiter pleinement des concerts.

CASHLESS



Source : Twitter, profil de @TransMusicales "83 groupes, 248 artistes, 20 pays représentés... les #Trans2015 en chiffres et en infographie.", posté le 17 décembre 2015.

C. Les dispositifs autour des concerts

L'Association des Trans Musicales organise aussi une tournée : « La tournée des Trans ». En effet, les Trans Musicales présentent dans les salles de concerts partenaires, et ce en avant-première, les groupes régionaux accompagnés par le festival. Ces salles sont situées dans le grand-ouest, de Nantes à Caen, en passant par la Bretagne. Les Trans Musicales font de cet événement l'élément phare de leur dispositif d'accompagnement artistique. Le but est d'emmener les groupes programmés vers la professionnalisation, et ce de manière durable. Sur la 37^{ème} édition, l'ATM a accompagné : Ruben, Kaviar Special, Her. La Tournée des Trans a eu lieu du 12 au 28 novembre 2015.

ACCOMPAGNEMENT ARTISTIQUE



Source : idem

Les Trans se sont exportées en Chine, en Norvège, et dernièrement, au mois de mai 2010, en République Tchèque et en Russie, promouvant ainsi des artistes francophones.

Le 8 décembre 2010, l'ATM a ouvert le site Mémoires de Trans, site collaboratif qui retrace l'histoire des Trans depuis leurs débuts. Il a pour vocation de mettre à disposition du grand

public une bibliothèque musicale, comme des données sur les groupes programmés : textes, photos, vidéos, compositions... Ce site internet agit comme un supplément au festival, une façon de prolonger son expérience de festivalier.

Nous observons le même phénomène avec le dispositif Rencontres & Débats du festival. Le principe de la rencontre est inscrit au fondement même du projet des Trans dans le but de favoriser chez chaque festivalier la construction de son propre avis. Ce dispositif est conçu comme un espace de réflexions et d'échanges concernant des problématiques gravitant autour des musiques actuelles. Les Rencontres & Débats sont un vecteur, pour les publics (professionnels ou non), d'appréhender les évolutions et mutations, voir les bouleversements, du secteur musical, culturel, et même du monde en général. Leur accès est gratuit, sur réservation.

RENCONTRES & DÉBATS



Source : idem

Par ailleurs, l'ATM est responsable de la gestion de l'Ubu, salle de concert du centre ville de Rennes. Elle y déploie également son projet artistique et associatif, notamment selon la norme internationale ISO 20121, en le pensant de manière collaborative avec plusieurs associations Rennaises et producteurs locaux et nationaux. En effet, l'ATM est devenue en 2013 le premier acteur culturel français certifié, ce qui appuie son engagement dans le développement durable et solidaire.

V. Norme ISO 20121, utilité sociale et numérique

Dans le cadre du projet Galerie de Festivals, l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse mène donc, depuis 2014, une étude sur les pratiques et les productions numériques des festivaliers sur la toile. Les Rencontres Trans Musicales de Rennes font partie des festivals qui y sont étudiés et ont servies cette année de terrain d'enquête privilégié pour penser notre laboratoire.

Organisatrice des Rencontres Trans Musicales de Rennes, l'Association Trans Musicales s'est donnée pour objectif de « promouvoir les musiques actuelles et de participer à leur reconnaissance en tant qu'expression artistique et expérience culturelle ». Elle développe son projet artistique et culturel à travers les Rencontres Trans Musicales de Rennes mais aussi par la gestion de la salle de spectacle l'Ubu, du programme d'éducation artistique et culturelle le Jeu de l'ouïe ainsi que du dispositif Mémoires de Trans retraçant l'histoire des Trans depuis leurs débuts grâce à des données d'archives. Par le projet qu'elle soutient, l'ATM constitue un vrai atout en matière d'utilité sociale pour sa région. Mais elle est par ailleurs engagée de manière plus impactante dans une démarche de responsabilité sociétale et environnementale.

En effet, l'association Trans Musicales est devenue le 9 décembre 2013, la première structure de spectacles à se voir certifiée ISO 20121 pour son système de management responsable. Cette norme vise à promouvoir le développement durable dans les critères de l'organisation d'événements. Elle fournit un cadre permettant d'identifier, d'éliminer ou de réduire les effets négatifs potentiels des événements sur le plan social, économique et environnemental, et de mettre à profit des effets plus positifs grâce à l'amélioration de la planification et des processus. Cela s'étend aujourd'hui à l'ensemble de l'ATM et de ses projets. L'association représentant la première structure de spectacles certifiée ISO 20121, il paraît donc indispensable de prendre modèle sur elle et d'appliquer ses principes à l'Observatoire des festivals.

Cependant, l'inscription de notre observatoire dans le cadre de la norme ISO 20121 se justifie principalement par le fait que l'application de celle-ci prend en compte et touche toutes les parties prenantes du festival. Cela signifie à ce titre qu'une attention particulière est accordée à la partie prenante « publics » puisqu'il s'agit de la plus mouvante et changeante. Le laboratoire représente ainsi un outil fondamental pour permettre aux festivals, dont les Rencontres Trans Musicales de Rennes, d'approfondir l'étude et la connaissance de cette partie prenante. L'outil que nous avons élaboré, et notamment son versant numérique, constitue un dispositif original et efficient permettant de tirer profit au maximum des ressources que nous propose l'internet. C'est donc ainsi par le prisme de l'étude des pratiques et des productions numériques des festivaliers sur le web que nous souhaitons interroger l'utilité sociale des festivals.

La relation des publics des musiques actuelles au numérique est un élément important prolongeant l'écoute et/ou la consommation musicale. Dans cette perspective, Les Trans Musicales investissent notamment les réseaux sociaux (Twitter, Facebook, Instagram, YouTube) leur servant sur internet, en plus de leur site web, un espace de présentation de la programmation, des artistes, de relations avec les publics partageant leurs émotions, les moments forts du festival. L'un des enjeux du numérique pour le festival est de faciliter les activités des publics et des organisateurs avec l'utilisation des applications et des objets connectés.

VI. Les actions de l'Observatoire Européen des Festivals

Les actions de l'Observatoire passent par nos quatre pôles de compétences. Elles sont la concrétisation des missions de l'Observatoire. Elles se font avec nos partenaires. Ces quatre pôles agissent comme quatre formes d'observation :

A. La table ronde

Le principe de la table ronde réside dans sa capacité à fournir aux recherches de l'Observatoire de nouveaux points de vues et de nouvelles questions. Lors des Trans Musicales 2015, nous avons mis en place un temps de débat sous le thème « Ce que les festivals font au numérique », en présence de professionnels de la culture et de la recherche : Emmanuel Ethis, Virginie de Crozé, Georges Linarès, Olivier Allouard, Claire Hannecart. En écho à cette rencontre, notre article scientifique décrit de quelle(s) façon(s) les festivals permettent une observation ainsi que l'expérimentation des pratiques et implications numériques.

B. L'enquête quantitative

Notre volonté d'étudier les publics des festivals s'est traduite par l'élaboration et la mise en place d'une enquête quantitative centrée sur les Rencontres Trans Musicales de Rennes. Elle s'est matérialisée par la passation d'un questionnaire, testé sur un échantillon de 100 festivaliers lors de la 37^e édition du festival puis envoyée par mail par l'institut de sondage GECE aux festivaliers suite à l'événement. À ce jour, nous comptons 1500 réponses. Notre article rend donc compte des résultats issus de cette première enquête de terrain et illustre la place importante occupée par les enquêtes quantitatives dans le cadre de l'observation des festivals.

C. L'atelier participatif

Par l'organisation d'un atelier participatif, notre mission est celle d'apporter à l'équipe du festival une réflexion, via des échanges oraux entre les parties prenantes, de la pratique festivalière, de la mémoire collective et des expériences relatives à l'utilité sociale de l'événement. L'article définira la méthodologie de l'atelier, son application aux Trans Musicales, ainsi que sa possible mise en place dans d'autres événements culturels.

D. L'enquête qualitative par anthropologie visuelle

Équipés de nos appareils photos et de nos caméras, nous avons tenté de rendre compte des pratiques numériques existantes au sein du festival des Rencontres Trans Musicales, tant du point de vue des festivaliers que des professionnels. Pour ce faire, nous nous sommes plongés au cœur de ce festival très fréquenté, afin de capturer les usages, les attitudes et les avis de ceux qui le constituent, en tentant de répondre à la problématique suivante : quelle est la place du numérique dans le festival des Trans Musicales ?

Au cours de l'édition 2015 du festival des Trans Musicales, nous avons mis en place ces quatre pôles d'action et nous en avons tiré des analyses. C'est ce que nous vous présentons au sein des quatre articles de notre revue scientifique ■

La table ronde, un média privilégié pour l'Observatoire Européen des Festivals

Contributeurs :
 Alizé Bertuccelli
 Justine Ducos
 Ophélie Martin
 Camille Muller
 Anne Le Loët
 Antonina Stephanskaya
 Selma Theron

Coordinatrice : Stéphanie Pourquier-Jacquin

Mots-clés : public, numérique, transmission, données, partage, table ronde

Round-table conference: a privileged tool for the European Festivals Observatory

Keywords: public, digital, transmission, data, sharing, round-table

« Pour qu'il y ait communication, il faut que le destinataire ignore ce qui va lui être transmis. Shannon nomme information la levée de cette incertitude, opérée par la réception d'un message. L'information est donc proportionnelle à la quantité de surprise que ce message contient : moins le destinataire est capable d'anticiper ce qu'il va recevoir, plus l'incertitude dissipée sera grande. La quantité d'information par message étant maximale quand la source est aléatoire. L'information, au sens de Shannon, n'est que cela. »

La Théorie de l'Information, Aurélien Bellanger

Le projet Galerie de Festivals (GaFes), financé par l'Agence Nationale de la Recherche, travaille depuis 2014 sur la maquette d'un observatoire numérique des festivals qui prendrait la forme d'un site internet à destination de divers publics : journalistes, analystes, professionnels et amateurs. En parallèle de cette initiative, l'équipe culture et communication du Centre de Recherche Norbert Elias et l'Association Trans Musicales ont lancé un appel à projet pour la création d'un observatoire européen des festivals. L'enjeu de cette structure est d'observer les pratiques numériques des publics et des festivals au travers de plusieurs actions : en tant que laboratoire soutenant la recherche et le développement des festivals, plateforme de rencontres et de débats, et facteur de transmission, de valorisation et de diffusion des travaux et expériences réalisées.

Suite à cette demande, quatre groupes de recherche ont été mis en action autour du sujet « Ce que les festivals font au numérique » avec pour terrain d'étude l'édition 2015 des Rencontres Trans Musicales. Notre groupe, constitué de sept étudiantes du Master 2 Public de la culture et communication de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, s'est consacré à l'organisation d'une table ronde ciblée sur notre sujet de recherche : les festivals à l'état numérique.

La table ronde, qui a duré deux heures, reposait sur les

recherches de cinq professionnels de la culture : Emmanuel Ethis, sociologue de la culture, chancelier des universités et Recteur de l'Académie de Nice ; Georges Linarès, enseignant au Laboratoire Informatique d'Avignon (LIA) et coordinateur du projet GaFes ; Virginie de Crozé, directrice de la communication et des relations avec le public du Festival d'Avignon ; Olivier Allouard, directeur du cabinet d'études et de sondages GECE ; Claire Hannecart, chargée des études, de la veille et de l'observation au Pôle de Coopération pour les Musiques Actuelles en Pays de la Loire.

Pour mener à bien l'organisation de cet événement, notre groupe d'enquête a été divisé dans le but de pouvoir couvrir la totalité du sujet, que ce soit en amont ou à l'instant T de la table ronde. En amont, des groupes ont été constitués selon trois axes déclinés ci-après. De nombreuses réunions ainsi que des lectures ont permis de clarifier notre pensée quant au sujet choisi. Lors de la table ronde, deux personnes ont pris en charge la modération, une personne s'est occupée de la captation vidéo (l'ATM a réalisé une captation audio), une était à l'animation visuelle (présentation d'un diaporama accompagnant les propos des participants), deux s'occupaient de l'accueil des intervenants et du public et étaient à la prise de notes, retranscription orale et enfin une dernière était chargée de donner la parole au public.

Si le format de la table ronde s'est imposé comme une évidence, il est nécessaire de noter que son utilisation est relativement récente au sein de la forme festival. C'est la seconde fois qu'une table ronde s'intéresse à la question du numérique dans le cadre d'un festival. La première a eu lieu lors du festival d'Avignon 2015. Plus que jamais d'actualité, le thème du numérique est aujourd'hui au centre des préoccupations des chercheurs et au cœur des pratiques culturelles de tout un chacun. L'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse en fait un de ses axes de recherche identitaires, en se penchant notamment sur la présence du numérique au sein des festivals, objets culturels qui, selon ses chercheurs, offrent un « effet loupe » de la société.

Plusieurs éléments qui nous semblaient essentiels ont contribué au choix de ce format. Le premier est qu'elle est moins conventionnelle qu'une conférence, et de ce fait, plus en adéquation avec la forme festival. Le second, c'est la facilitation de l'échange. Professionnels participants et publics sont regroupés, sans hiérarchie aucune, et de cette manière se créent débats et discussions : les intervenants présentent leurs recherches et/ou expériences, ils sont amenés à en débattre entre eux, mais également avec le public, libre d'intervenir et de poser des questions.

Ainsi, la table ronde apparaît comme un dispositif média qui permet la transmission d'un message aussi bien que l'échange de connaissances, de réflexions et d'observations. Un média par son contenu, mais pas seulement : nous avons pris le parti de filmer cette table ronde, toujours dans le but de transmettre de l'information. La table ronde semble donc être un dispositif pertinent pour un observatoire : il permet de partager des données récoltées au préalable auprès d'un large public, et ce par l'outil numérique en prenant la forme plus particulièrement d'un site internet.

Suite aux nombreuses informations que nous avons recueillies, qu'importe leur provenance, le terme de méthode d'enquête s'applique pleinement au format de la table ronde. Cela est notamment dû au fait d'un échange constant entre publics et intervenants. De par cette possibilité, la table ronde est un espace idéal pour amener et discuter un grand nombre d'idées sur un sujet, ici « Ce que les festivals font au numérique ».

La table ronde peut tout à fait être comparée à une forme d'enquête qualitative, tout particulièrement parce qu'elle met en avant une observation continue des phénomènes d'actions. Dans notre cas précisément, cette enquête qualitative d'un autre genre se couple parfois à une enquête quantitative, qui a été menée en amont par certains intervenants et qui est retransmise à l'instant de la table ronde.

Dans le temps qui était le nôtre, à savoir deux heures, il nous a fallu repréciser le sujet. Nous nous sommes demandé de quelle(s) façon(s) les festivals permettaient une observation ainsi que l'expérimentation des pratiques et implications numériques et également comment le numérique peut devenir un moyen de prolonger l'expérience festivalière en dehors du cadre spatio-temporel de l'événement.

Cet article a pour but de montrer en quoi le dispositif de la table ronde constitue un outil pertinent à développer pour un observatoire européen des festivals, démonstratif et acteur des pratiques numériques et de leur évolution. Dans cette optique, nous procédons tout d'abord à un état des lieux des pratiques numériques des publics et des festivals. De cet état des lieux et de notre expérience découle la suite du développement : la table ronde est intéressante, car elle constitue un outil de travail intervenant dans des temporalités multiples. La seconde partie se concentre sur le temps de la table ronde en elle-même et sa réalisation, les actions qui s'y déroulent. La dernière partie revient sur la temporalité de l'« après » : ce qui découle de la table ronde en termes de pratiques numériques, autant pour la recherche que pour le prolongement de l'expérience festivalière. Dans chacun de ces temps se déroulent plusieurs appropriations numériques de l'outil, qui s'imbriquent les unes dans les autres, à la manière de poupées russes.

Ainsi, la table ronde se révèle un espace privilégié pour mener à bien notre mission : celle de faire dialoguer professionnels, chercheurs et publics autour d'une même thématique vécue de façon différente par chacun, tout en favorisant la réflexion et l'émergence de nouvelles connaissances.

Notre table ronde reposait sur les recherches de cinq professionnels :

— Olivier Allouard



Olivier Allouard est directeur, depuis 2006, du cabinet d'études et de sondages GECE, spécialisé dans l'étude des publics de différentes organisations telles que les festivals, musées, centres culturels, cinémas, collectivités, entreprises, etc. En plus de ses fonctions de directeur au sein de cet organisme, il est aussi formateur et intervenant. Sa mission consiste globalement à former et à sensibiliser son audience aux enquêtes et aux relations avec les publics.

— Virginie de Crozé



Virginie de Crozé est actuellement directrice de la communication et des relations avec le public au Festival d'Avignon. Elle a travaillé au Théâtre de l'Odéon, également en tant que responsable du service des relations publiques. De même, elle a longtemps été en charge d'un poste comparable au sein des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine Saint-Denis et s'est trouvée ainsi à la croisée entre les arts plastiques et les arts vivants.

— Emmanuel Ethis



Emmanuel Ethis est Recteur de l'Académie de Nice et chancelier des universités depuis août 2015. Il préside le Haut Conseil de l'Éducation Artistique et Culturelle ainsi que l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle. Il occupait précédemment la fonction de Président de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse depuis 2007. Professeur des universités et sociologue de la Culture, il consacre l'essentiel de ses recherches à la sociologie du cinéma, à la réception des œuvres filmiques et à l'analyse des publics et des spectateurs de cinéma notamment dans le cadre des Festivals de Cannes et d'Avignon.

— Claire Hannecart



© mama-event.com

Claire Hannecart est sociologue et occupe la fonction de chargée des études, de la veille et de l'observation au Pôle de Coopération pour les Musiques Actuelles en Pays de la Loire. Elle y mène des enquêtes portant sur la filière musicale (chiffres clés emploi/économie), les pratiques culturelles des jeunes et leurs rapports aux risques auditifs, le spectacle vivant (y compris danse, théâtre) ou encore les modes de vie des musiciens contemporains. Elle est également sociologue, attachée au laboratoire Clersé/CNRS.

— Georges Linarès



© univ-avignon.fr

Georges Linarès est professeur et vice-président de la commission Recherche depuis décembre 2015. Il travaille essentiellement en tant que chercheur sur le traitement automatique du langage naturel et de la parole ainsi que sur la recherche d'information multimédia. En parallèle, il coordonne l'axe Neurocomputation and language processing du Labex BLRI avec Jonathan Grainger, et dirige depuis 2010, le laboratoire informatique d'Avignon (LIA). Au sein de ce laboratoire, il coordonne le projet Gafes : « Le numérique au service des arts, du patrimoine, des industries culturelles et éditoriales ».



I. État des lieux des pratiques numériques en festival

Il semble pertinent d'aborder dans un premier temps le contenu numérique produit par le public avant, pendant et après les festivals. Nous savons que ces productions numériques se diffusent essentiellement via internet et plus précisément via les réseaux sociaux : les festivals ont appris à se servir de ces moyens de communication transversaux. Au-delà des contenus, les festivals doivent également s'adapter aux productions numériques du public.



© Raphaël Roth



© Raphaël Roth



© Raphaël Roth



© Raphaël Roth

A. L'avant-festival via le terrain numérique

Comme l'a souligné Emmanuel Ethis lors de la table ronde organisée aux Trans Musicales 2015, "le numérique permet de faire exister un avant et un après du festival". Le numérique est aujourd'hui entré dans de nombreux festivals. Les festivaliers - comme les festivals - usent d'outils numériques pour différents emplois. Ils utilisent certains outils avant, pendant et après le festival. Il ne s'agit pas ici seulement de la communication du festival, car en ce sens la communication papier permettrait également de faire exister un avant de ce dernier. Il existe un avant du festival grâce au numérique dans sa communication, mais pas seulement : les festivaliers en plus de se renseigner sur la date, la programmation, le lieu et le prix du festival peuvent également écouter toute la programmation en amont. Prenons l'exemple des Trans Musicales qui mettent en ligne sur leur site internet des liens vers des SoundCloud ou des vidéos Youtube permettant aux futurs festivaliers potentiels d'écouter les groupes en programmation. De plus, le festival utilise depuis peu la plateforme de streaming Deezer pour partager une playlist officielle en amont de l'événement. Cela permet également aux festivaliers de se créer leur propre programme du festival. Les outils numériques permettent également aux festivaliers de communiquer

entre eux - avant le festival - ou directement avec le festival lui-même.



Source : Facebook, page des Trans Musicales... Vidéo postée par le festival le 15 novembre 2015, commentaires des festivaliers.

Une conférence
table ronde ?



© Raphaël Roth

C'est ce que nous pouvons observer sur les pages des réseaux sociaux de différents festivals : les futurs festivaliers communiquent entre eux, partagent leurs avis ou posent des questions de logistique. C'est ainsi que le festival existe avant la date de l'événement. Il ne s'agit plus alors de partager ses envies et ses questions pendant le festival, mais en amont ; les festivaliers en parlent. Comme a pu nous le dire Olivier Allouard lors de la table ronde organisée : "le numérique est un outil intéressant pour préparer sa venue au festival". Le numérique est largement ancré dans de nombreux événements culturels, mais les festivals ont bien une place privilégiée sur les réseaux sociaux : six millions de tweets qui contiennent le mot "festival" sur Twitter ont été recensés par GaFes depuis octobre 2014. Il y a incontestablement une forte utilisation de Twitter pour parler, se renseigner, partager, à propos d'un festival. Avant, pendant et/ou après le festival. Le terrain numérique mis en place par les festivals est fréquemment utilisé par les festivaliers. L'étude d'Olivier Allouard vient confirmer ce propos ; son étude porte sur dix festivals et nous pouvons repérer une constante sur la fréquentation des sites internet comme moyen de communication. La page Facebook de l'événement culturel arrive en seconde place avec un faible écart.

B. Le numérique : un outil de création de communautés

Nous pouvons observer sur les pages des réseaux sociaux de différents festivals que les futurs festivaliers communiquent entre eux, partagent leurs avis ou posent des questions de logistique. Ainsi le festival existe avant la date de l'événement. Emmanuel Ethis et Marie-Sylvie Poli appellent cela "l'ubiquité numérique"¹. L'utilisation du numérique permet de créer une "ubiquité numérique", une omniprésence dans l'espace festivalier qui propose une autre perception du temps et de l'espace, et dont le contenu permet aux festivaliers de voir et de prendre connaissance des événements auxquels ils n'ont pas pu participer.

Ces remarques nous laissent penser que l'espace et le temps créés par le festival pourraient être à l'origine de ces pratiques numériques. Si les pratiques numériques sont en lien direct avec un rapport spatio-temporel particulier, nous allons voir qu'elles créent une

communauté de festivaliers.

Comme nous le verrons par la suite, le numérique permet également de créer une communauté de festivaliers. Cette communauté va par la suite faire vivre le festival après l'événement. Il n'est pas nécessairement question des partages sur les réseaux sociaux, mais également des vidéos de concerts, officielles ou non, que l'on retrouve sur différentes plateformes. En effet, on peut trouver les vidéos que nous appelons officielles - qui proviennent de Culturebox ou d'Arte Concert par exemple - mais également les vidéos prises par les festivaliers eux-mêmes de certains concerts qu'ils souhaitent partager.



Source : Plateforme Youtube, vidéo postée par @MeloBzH, 1 min 46 s du concert de Worakls Band aux Trans Musicales de Rennes 2015.

Cette capture d'écran illustre nos propos : elle renvoie à une vidéo qui a été réalisée par un festivalier aux Trans Musicales de Rennes 2015 et qu'il a souhaité partager sur la plateforme Youtube.

L'anticipation de l'expérience festivalière grâce aux outils numériques

Depuis l'émergence des technologies numériques, les festivals vont très vite évoluer et se développer en l'espace de quelques années. Les publics se sont élargis - il y a un nouveau public, un public habitué ou encore les inconditionnels festivaliers - et « l'attirail » des festivaliers a évolué. Durant leur séjour à un festival, suréquipés, les festivaliers restent désormais amplement connectés aux réseaux sociaux et autres plateformes numériques depuis leur déplacement au festival, sur les sites des concerts, et ce jusqu'à

En bref

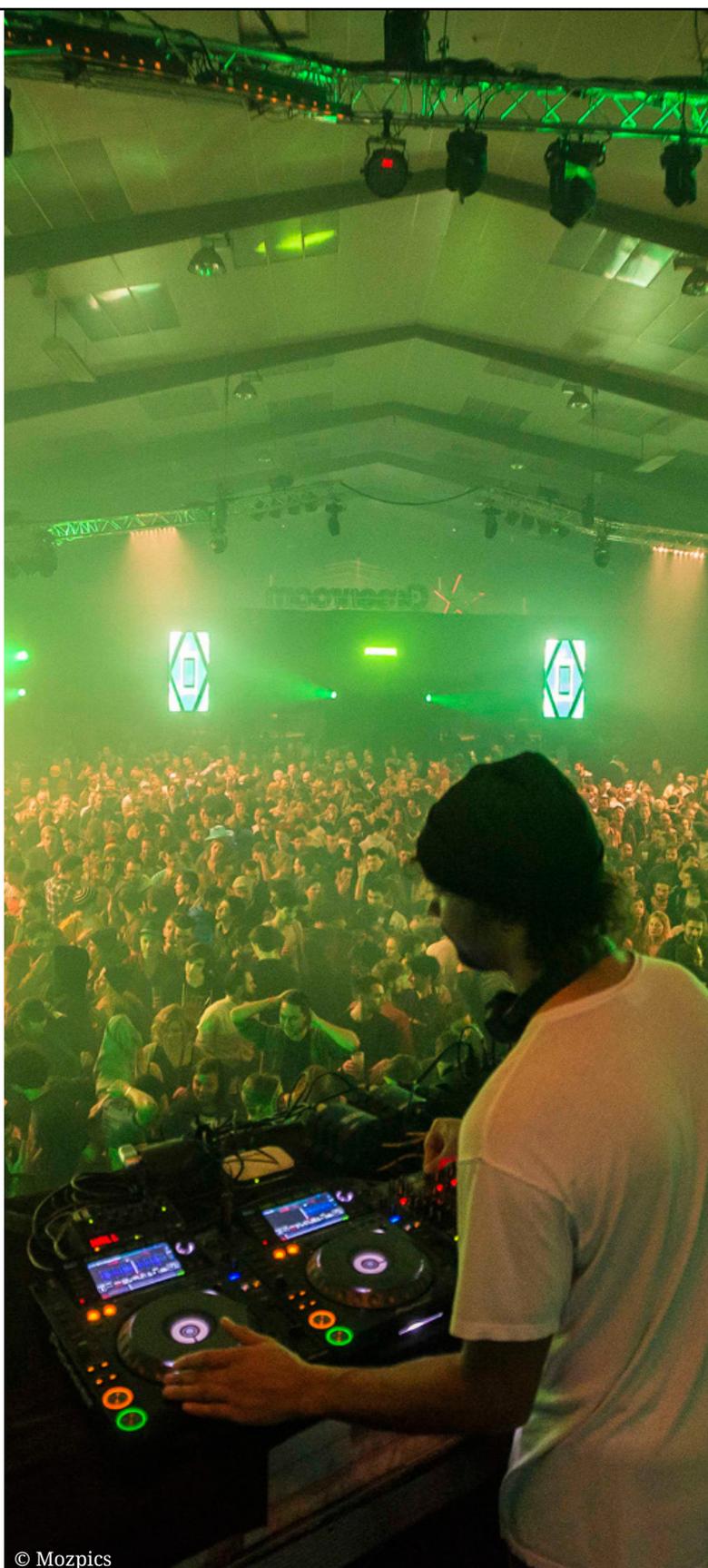
"Faire dialoguer professionnels, chercheurs et publics autour d'une même thématique vécue de façon différente par chacun, tout en favorisant la réflexion et l'émergence de nouvelles connaissances."

leur logement. Le plus souvent, smartphones à la main, ils prennent des vidéos, des photos, des snapchats, les postent en ligne permettant ainsi leur identification au sein d'une communauté. À l'heure du numérique, les festivals doivent prendre en considération tous ces changements. Ainsi, face à ces nouveaux usages, les organisateurs doivent produire des dispositifs et des contenus numériques en adéquation avec les pratiques culturelles des publics. Si le numérique tient une place importante dans la médiation des festivals auprès des publics, c'est principalement le rôle des écrans que nous étudierons. Pour cela, il nous semble important de revenir sur l'article "Voir et se voir : le rôle des écrans dans les festivals de musique amplifiée" de Jean-Marc Leveratto, Stéphanie Pourquier-Jacquín et Raphaël Roth².

Les sociologues nous donnent à penser le rôle des écrans comme outils de médiation dans les festivals de musique. Il s'agit d'abord de captations vidéos des concerts de festivals retransmises à la télévision - la télévision est un support primordial dans la médiation de la culture - bien que ces captations soient encore peu nombreuses en comparaison à celles de théâtre et d'opéras. En effet, les retransmissions de concert, ou plus largement de spectacle vivant, pousseraient les jeunes (nous remarquons que le numérique est très souvent associé à un public jeune bien que ce propos puisse être nuancé) à découvrir certains artistes et de fait à se rendre dans les festivals programmant ces artistes. Ces captations ont également la vertu de construire un horizon d'attente chez les téléspectateurs, futurs festivaliers : elles permettent de se constituer une idée du festival en anticipation à l'expérience festivalière. Avec ce terrain numérique et avec ces nombreux dispositifs mis en place, le festivalier est de plus en plus invité à développer une pratique numérique forte en lien avec la musique. Notre observatoire européen des festivals porte sur le numérique, il nous a donc semblé indispensable de rappeler l'importance des pratiques numériques chez les festivaliers et les festivals. Nous allons ensuite nous pencher sur le dispositif de la table ronde en festival ; un dispositif qui permet de partager et de collecter des données, sur plusieurs temporalités.

1. ETHIS Emmanuel et POLI Marie-Sylvie, « L'écriture numérique de l'événement culturel », in *Culture et Musées*, n°24, Éditions Actes Sud, Paris, 2014.

2. LEVERATTO Jean-Marc, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, ROTH Raphaël, « Voir et se voir : Le rôle des écrans dans les festivals de musique amplifiée », in *Culture et Musées*, n°24, Éditions Actes Sud, Paris, 2014.



© Mozpics

Les futurs festivaliers communiquent entre eux sur les réseaux sociaux

II. La table ronde : espace de partage d'informations et de collecte de données

Le public, selon Jean-Louis Fabiani, sociologue de la culture, naît lorsque les conversations cessent de concerner uniquement les protagonistes de l'échange. Le paradoxe est que le public ne peut se reconnaître que dans un site particulier - les conditions de l'organisation spatiale sont d'ailleurs nécessaires pour établir la première définition du public. Il existe à travers des institutions, des dispositifs localisés et des mémoires croisées qui font d'un espace singulier d'interaction le support de jugement de goût et d'évaluations comparatives.

L'espace public ouvert par les institutions culturelles a provoqué un fort décalage entre "un public théorique et un public constaté fort minoritaire dans la société" ³. Il est à souligner que pendant la table ronde organisée lors de la dernière édition des Trans Musicales autour du sujet du numérique non seulement les analystes, mais aussi les spectateurs ont participé à la discussion du sujet annoncé ce qui a rendu chacun d'eux un participant égal de l'événement.

De ce fait, le festival des Trans Musicales et surtout la table ronde organisée au sein du festival devient un véritable terrain d'observations des pratiques numériques des publics professionnels et amateurs lors de l'événement. Cela nous a permis de mieux connaître ce qu'est "le public en acte" ⁴, selon les termes de Jean-Louis Fabiani.

Le fait d'organiser la table ronde au sujet du numérique lors du festival ouvre une nouvelle dimension aux Trans Musicales en apportant une réflexion scientifique au sein d'un festival proposant une autre facette des pratiques festivalières à ses participants ce qui fait naître, parallèlement un autre type de festivalier.

A. Échange et partage entre publics et professionnels : une temporalité pendant la table ronde ; une relation entre espace réel et communauté réelle

Dans l'ouvrage intitulé *The Festivalization of Culture* ⁵, Andy Bannet et Ian Woodward examinent comment les festivals procèdent en tant que zone de construction des communautés et de l'expression sociale des groupes faisant partie de la même société. Ils montrent aussi comment les festivals donnent l'accès au capital culturel, changent l'identité et ainsi donnent l'opportunité de négocier ou protéger l'appartenance individuelle ou collective à une société. Le festival est donc un instrument de la construction d'une communauté réelle aussi bien que virtuelle.

Rassemblés autour du même sujet à un moment précis dans un lieu réel, les intervenants invités et le public (qu'il soit professionnel ou non) partagent une réflexion autour d'un sujet commun et annoncé à l'avance. Le dispositif de la table ronde permet une circulation de l'information et d'une réflexion entre intervenants et public. Cette circulation apparaît grâce à l'échange et au partage, elle permet de produire de nouvelles réflexions, de faire grandir le débat et donc de produire de nouvelles connaissances. Cette production de nouveaux contenus sera alors analysée dans un temps futur permettant de toujours renouveler et pousser la réflexion. Nous tenons à différencier ce dispositif de la table ronde en festival de celui de l'atelier participatif : rappelons qu'avec ce premier, il existe bien une hiérarchie de l'information due à la réflexion menée par des invités professionnels. La mise en scène le démontre bien : il y a une scène sur laquelle sont assis les invités professionnels et le public assis est tourné vers cette scène. Cette hiérarchie nous semble être un facteur important de l'élévation de la réflexion. Le dispositif de la table ronde se distingue aussi de celui de la conférence : cette dernière ne permet pas de la même manière un échange continu entre invités et publics. C'est bien l'échange - qui est au rendez-vous dans une table ronde - dû notamment à la mise en scène qui permet de créer une communauté. Les personnes présentes (invités et public) rassemblées échangent autour d'une réflexion commune : elles

forment une communauté réelle dans un espace réel. Il semble important de souligner que cette table ronde se tient au sein du festival. La communauté créée par le dispositif rejoint alors celle du festival. L'espace de la table ronde rejoint celui du festival dans une temporalité commune. La "grande" communauté du festival intègre alors celle de la table ronde.

Nous avons pu constater que la question de la création de communautés réelles ou virtuelles est liée à la notion d'écran introduite par Jean-Marc Leveratto, Stéphanie Pourquier-Jacquín et Raphaël Roth. Il s'agit de "la culture par l'écran"⁶, qui est maintenant élargi à d'autres formes que le cinéma et la télévision puisqu'elle inclut l'ordinateur, le téléphone ou la tablette. L'apparition de ces nouveaux écrans miniatures offre aux festivaliers la possibilité de se retrouver dans la foule, de se donner un rendez-vous ou de rejoindre des amis. Lors du festival des Trans Musicales 2015, nous avons observé l'utilisation récurrente des téléphones portables. Nous pouvons constater une utilisation omniprésente des "écrans" avant, pendant et après la table ronde ce qui en fait un élément incontestable de la création d'une communauté lors du festival.

B. Échange et partage sur les réseaux sociaux : une temporalité pendant la table ronde ; relation entre espace virtuel et communauté virtuelle

La table ronde est donc un dispositif qui permet aux membres missionnés de l'observatoire d'examiner les pratiques des publics de cette même table ronde. Nous avons déjà constaté l'omniprésence du numérique avant la table ronde qui, en effet, rend possible l'événement. Le numérique est un moyen de rassembler tout le monde dans les mêmes cadres spatio-temporels. Nous avons également observé l'utilisation du numérique lors de la table ronde et le partage de l'information sur des réseaux sociaux tout au long de l'événement. Lors de la table ronde nous avons pu observer d'abord des partages des photos sur les réseaux sociaux, qui mettaient en image une communauté réfléchissant sur le numérique et les festivals.



Source : Twitter, profil de @RaphaelRoth, photo postée le 5 décembre 2015.



Source : Twitter, profil de @Clos_haie, photo postée le 5 décembre 2015.

Ainsi ce type de contenu numérique provoque des discussions supplémentaires dans l'espace numérique qui permettent de créer une autre information et un nouvel échange sur le même sujet. Ce partage d'informations se diffuse donc dans une temporalité infinie. Il y a un partage numérique pendant un festival à propos d'une conférence sur les pratiques numériques pendant les festivals qui par effet boule de neige provoque de nouveaux partages à ce sujet toujours au sein de l'espace numérique. Les réflexions émanant de la table ronde, dans un espace réel et un temps donné, se multiplient dans un espace numérique. Cet espace numérique modifie alors la temporalité de ces réflexions : d'un temps donné, elles se déplacent sur une temporalité infinie.

3. FABIANI Jean-Louis, *L'Éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*, PUG, Collection "Art, Culture, Publics", Grenoble, 2008, 192 pages

4. *Ibid*

5. Falassi, A., *The festivalisation of culture, 1987. Time out of Time : Essays on the festival*, edited by A. Falassi. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1-10, P. 2

6. LEVERATTO Jean-Marc, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, ROTH Raphaël, « Voir et se voir : Le rôle des écrans dans les festivals de musique amplifiée », in *Culture et Musées*, n°24, Editions Actes Sud, Paris, 2014.

” Pour créer une communauté virtuelle, il est indispensable de produire un terrain numérique. ”

Nous pouvons donc parler de la création d'une communauté virtuelle de la table ronde. Comme il s'agit d'une table ronde pendant un festival, les personnes qui partagent sur les réseaux sociaux des informations du même événement entrent dans la communauté virtuelle des festivaliers pendant le festival pour ensuite continuer les échanges et de cette façon créent une nouvelle temporalité virtuelle de l'événement. Le numérique permet donc bien de créer une communauté "virtuelle". Cette communauté est notamment créée par l'utilisation d'outils numériques, par différents festivaliers. Nous retrouvons cette idée de communauté virtuelle à travers le téléchargement et l'utilisation de l'application des Trans Musicales par exemple. Ceux qui se connectent à cette application forment une communauté. Nous évoquons plus haut les festivaliers qui se rejoignent sur les réseaux sociaux afin de partager leurs expériences, en amont, pendant et après le festival : ces festivaliers forment une communauté dont la maison commune serait le festival. Nous avons observé le phénomène de communauté sur le réseau social Twitter : tous les festivaliers partageant leurs expériences utilisent le même hashtag. Les tweets des festivaliers sont formés à partir d'un commentaire, d'un hashtag renvoyant au festival et introduisent parfois le nom d'un artiste de la programmation. Cet artiste, ou le festival lui-même peuvent retweeter, aimer, ou répondre à certains tweets de festivaliers. Cet engouement crée une communauté virtuelle à partir d'un socle commun : celui du festival.

En ce sens, il semble évident que le dispositif de la table ronde durant un festival alimente la communauté virtuelle créée avant le festival, soit le socle commun. La table ronde fait également partie de ce socle puisqu'elle s'intègre à l'espace commun qui est le festival. Le mot d'ordre de ces communautés, qu'elles soient virtuelles ou non, est le partage. Les tweets, les photos et les vidéos diffusés au sein du terrain numérique permettent de partager des émotions. L'expression et le partage des contenus numériques émotionnellement chargés permettent aux festivaliers de s'exprimer et d'être valorisés par les utilisateurs des mêmes réseaux sociaux. Les images, quant à elles, permettent de se voir au milieu des autres participants et renforcent le sentiment de créer et d'appartenir à une communauté particulière, dont le

dénominateur commun est l'événement culturel.

C. Ces informations et ces partages deviennent des données à collecter et à analyser

Comme l'a souligné Emmanuel Ethis lors du séminaire « Publics et Réseaux Sociaux », séance animée par Alexandre Delorme le 11 décembre 2015, le contenu des espaces numériques permet parfois d'organiser un événement dans un événement. Il a donné comme exemple le discours de Sophie Marceau au Festival de Cannes en 1999 qui a fait événement dans l'événement (le Festival de Cannes). La table ronde est bien un dispositif événement dans un autre événement (celui du festival). Cette particularité permet de juxtaposer les espaces et les temporalités et ainsi permet de créer de nouvelles informations et données.

Les informations émanant des réflexions partagées dans le cadre de la table ronde, ainsi que celles partagées sur le terrain numérique créent une autre strate d'informations. Ces informations deviennent des données à analyser. S'ajoutent à cela les observations des publics menées par les membres de l'observatoire : ces observations viennent compléter les réflexions et sont à analyser comme données. Les réflexions qui se passent dans un temps défini (le temps de la table ronde) et qui sont partagées sur l'espace virtuel sont amenées à avoir une autre temporalité : ce partage d'informations sera alors utilisé comme donnée à collecter.

Le dispositif de la table ronde permet alors à la fois de partager et de créer une réflexion pendant cette même table ronde (à partir de données qui ont préalablement été collectées et d'informations préalablement analysées) et de produire d'autres informations à analyser (produites dans l'espace réel) et d'autres données à collecter (produites via le terrain numérique). C'est bien en cela que la table ronde est un dispositif intéressant pour notre observatoire : elle permet de partager et de produire de l'information - nourrissant une réflexion - sur plusieurs temporalités.

Ainsi la table ronde organisée au sein des Trans Musicales devient un moyen de transmission de l'information non seulement dans le temps, mais aussi à travers différents espaces et, en

conséquence, devient un véritable et incontestable moyen de médiation.



© Nicolas Joubard

III. La table ronde : un format optimal pour le partage et la collecte de données en aval du festival



© Alexis Janicot

Par les différents outils qu'il engage, le format de la table ronde s'apparente à un espace de partage et de collecte de données. Cela permet de prolonger son existence au sein du festival, mais également de prolonger l'expérience festivalière en elle-même. L'espace numérique est un espace dans lequel se décuple la temporalité, et ce à différentes échelles selon les profils virtuels qui occupent cet espace. De la même façon, les données de cet espace sont des ressources complètes qui peuvent être utilisées par différentes personnes.

A. Les multiples utilisations des données recueillies

Les données qui ont été discutées lors de la table ronde ont un suivi : elles servent aux sociologues, aux festivals et à un large public. De même pour les informations de la table ronde qui deviennent des données à traiter à l'issue du festival.

Il n'est pas rare d'entendre que le numérique est lié à un public souvent jeune. Ceci est la raison pour laquelle les festivals ont tendance à mettre en place des outils numériques à destination de leurs publics dans le but de renouveler leurs festivaliers et d'en attirer de nouveau, plus jeunes. Lors de la table ronde, Virginie de Crozé, directrice de la Communication du Festival d'Avignon, a introduit son propos en expliquant : "pour toucher les jeunes, il faut en partie passer par le numérique". En effet, il paraît évident que les outils numériques soient davantage utilisés par les jeunes que par les personnes plus âgées. Cependant, nous pouvons nous interroger sur l'idée qu'il faille considérer cette association entre numérique et jeunes comme explication à tout phénomène. Les propos d'Olivier Allouard apportent une réponse à cette hypothèse.

D'après les enquêtes menées par le GECE sur les Rencontres Trans Musicales, nous constatons que le public professionnel utilise plus l'application du festival par rapport à n'importe quel autre festivalier. De ce fait, l'association numérique / public jeune n'est donc pas une vérité générale. Ce n'est pas parce qu'un festival regroupe une majorité de jeunes festivaliers que ces derniers vont beaucoup user des outils numériques. Quotidiennement, les outils numériques sont davantage utilisés par les jeunes. Pour autant, et face aux résultats que nous avons, nous refusons de penser que cette forte utilisation du numérique par les jeunes se répercute inévitablement dans le cadre d'un festival ou d'un événement culturel en général.

Nous pensons alors qu'il en est de même à propos de la nature des pratiques musicales : si le numérique permet aux utilisateurs et aux festivaliers d'avoir une plus grande écoute musicale, ou pour le moins plus accessible, celle-ci ne détermine pas nécessairement les goûts musicaux de chacun. Certes, les festivaliers vont naviguer sur différents outils numériques afin de découvrir un répertoire varié de genres musicaux, mais cette navigation ne nous donne en aucun cas des informations quant aux goûts musicaux que peut avoir l'utilisateur.

En ce sens, il nous semble plus qu'indispensable de retenir la notion de découverte qui est attachée à l'utilisation d'outils numériques.

Le numérique a ouvert d'autant plus le champ d'observation des publics et n'a pas manqué d'être pointé par Emmanuel Ethis lors de la table ronde. Il explique que le numérique a fait événement dans la culture en général et dans les travaux sociologiques.

Il sert à faire exister l'avant et l'après-festival. Les industries culturelles s'en sont emparées pour produire des données sur les utilisateurs. Avec ces grandes industries, la question de la consommation est très importante. Avec les festivals, la question est différente puisque ceux-ci n'existent que dans un moment donné. Le numérique se compose d'abord au minimum de l'information puis peut s'y ajouter de la communication et enfin de l'expression. Les applications, services connectés au festival, permettent de connaître toujours plus les pratiques des festivaliers : où ils sont, avec qui, ce qu'ils font, mangent, boivent, etc. Le numérique engendre une fixation des pratiques.

Selon Georges Linarès, cette collecte et analyse des données ne sert pas à une découverte de connaissances et de structures, mais plutôt à un nouvel éclairage de l'objet d'étude : pouvoir amener un outil de compréhension supplémentaire aux hypothèses avancées par les sociologues. De plus, le numérique a permis aux professionnels de la culture de se rendre compte de l'importance de reconnaître les festivaliers comme des acteurs à part entière du festival. Notons tout de même que si les données numériques sont une potentielle source d'information, il faut aussi garder en mémoire le fait que les pratiques sont spécifiques à chaque utilisateur et que l'outil numérique ne cesse de se refaire, d'évoluer, de muter, ce qui influe sur ces mêmes pratiques. De ce fait, l'analyse et la collecte des données doivent être un travail perpétuel afin que le rapport entre festival et numérique soit toujours au plus près de la réalité, et puisse donc alimenter au mieux les recherches des sociologues.

Les chercheurs en informatique s'emparent de ces données en premier. Ce sont eux qui les collectent, qui les classent et les analysent afin de les transmettre soit aux chercheurs et sociologues pour leurs travaux, soit aux festivals, soit aux publics.

Les informaticiens utilisent également ces données pour construire et mettre au point de nouveaux outils d'information, accessibles par la suite aux utilisateurs que nous avons énumérés ci-dessus. Le projet GaFes répond à cette demande. Depuis quelques mois, une application est en développement et une première ébauche a été présentée durant notre table ronde. Pour élaborer cette application, il était avant tout nécessaire

que les informaticiens mènent une veille technologique afin de voir ce qui se faisait déjà en matière d'observation de l'art. Cette veille devait permettre de lister les possibilités technologiques qui s'offraient à cette application et de comprendre, avec les besoins des sociologues, l'orientation qu'il faudra prendre dans sa conception. De là est née l'ébauche dont nous parlions, qui présente une visualisation en trois modes : un graphe, restreint ou complet, qui permettrait de voir un noeud et ses interactions ou dans sa totalité ; le profil d'une donnée, qui présentera une donnée à partir son interaction et son rôle au milieu des autres données ; un dashboard, qui est un espace d'information personnalisé selon les volontés de l'utilisateur. La maquette qui nous a été présentée nous a permis de comprendre comment le travail des informaticiens pouvait répondre aux besoins et attentes des utilisateurs, notamment lorsqu'il s'agit de stratégie en terme de relations publiques ou communication.

Si ces données sont très utiles au travail des sociologues, il semble indispensable qu'elles puissent également toucher les festivals eux-mêmes. La valeur informative qu'apporte l'analyse des productions numériques représente toute autant d'éléments clés pour les festivals. De ce fait, en se penchant sur les résultats proposés par les informaticiens, un objet culturel, qu'il soit festival, structure ou autre, peut immédiatement repenser sa stratégie média ou de communication. À partir de ces données, les festivals peuvent mettre en place de nouveaux dispositifs de médiation et de communication qui répondent directement aux pratiques de leurs publics (moyen de communication, site internet, application, etc.).

Comme l'a fait remarquer Virginie de Crozé, il faut d'abord que le festival pense son site internet en utilisant un site dit responsive. Ceci induit le fait que le site internet, dans sa conception et ce, grâce à différentes techniques et principes, essaie d'offrir une expérience de consultation plus confortable en terme de visuel et de navigation sur des supports différents (ordinateur, TV, tablettes, smartphones, etc.). La possibilité de produire son propre contenu grâce, notamment, à une web TV, est un axe envisageable pour les festivals. De cette manière, le site internet entre dans une logique d'alimentation constante de contenus.

Dans un deuxième temps, le festival devrait aussi penser à se positionner sur les réseaux sociaux dits, « de base »

qui sont Facebook et Twitter ainsi que pourquoi pas, sur Pearltrees : une sorte de pré-site collaboratif où les personnes invitées doivent collaborer en ajoutant du contenu sur la page.

Avec l'exemple des Rencontres Trans Musicales de Rennes, nous nous apercevons que les festivals de musique, et la musique plus généralement, sont le domaine idéal pour comprendre l'influence que peut avoir le numérique sur des dispositifs de communication et de médiation. Comme le souligne Emmanuel Ethis lors de la table ronde, "il y a une continuité sémiotique entre la musique et le numérique plus liée qu'entre théâtre et numérique. Le numérique est le vecteur de diffusion de la musique contrairement au théâtre qui est la scène".

De cette façon, et comme nous avons pu le voir dans les parties précédentes, si le numérique se place aujourd'hui au cœur des pratiques d'information, notamment chez les jeunes (15-35 ans), un objet culturel tel que le festival doit savoir s'adapter, s'intégrer et se faire une place dans une communication numérique, sans pour autant délaisser une communication print.

Ainsi, si le numérique change la manière de communiquer et d'exister de l'objet culturel, il change aussi la manière de se cultiver du spectateur. Ce dernier peut devenir une sorte de médiateur par l'utilisation de l'outil numérique.

Il faut aussi garder en mémoire le fait que les pratiques sont spécifiques à chaque utilisateur et que l'outil numérique ne cesse de se refaire, d'évoluer, de muter.



La tâche primordiale d'un festival est donc d'amener les publics sur le terrain numérique en lui proposant quelque chose en échange, plus particulièrement un contenu numérique qui est différent en fonction du caractère et des intérêts de chacun. Les festivals doivent également renseigner leurs publics afin de rendre confortable leur séjour durant l'événement. Nous pouvons ajouter que d'après les enquêtes sur les publics des Trans Musicales menées depuis 2003 par GECE, il apparaît que l'utilisation d'internet devient un moyen de plus en plus utilisé par les festivaliers pour optimiser leur séjour au festival.

B. L'échange et le partage des données produites lors de la table ronde dans une temporalité future.

La table ronde nous a permis de récolter de nombreuses données, écrites, sonores, vidéos, mais aussi numériques. Ces données auront la possibilité d'être partagées, retransmises, diffusées.

Lors de l'organisation de la table ronde, il nous a été demandé de procéder à sa retranscription et à sa captation en vue d'une future diffusion. Cette retranscription et captation constituent alors des données qui pourront alimenter l'Observatoire Européen des Festivals. Elles seront un outil de recherche particulièrement riche et pertinent, notamment pour le projet GaFes (associé à l'entreprise Eurecom sur le résumé de vidéos automatique) et notre observatoire.

Il a donc été pensé que cette vidéo soit mise en ligne sur le site de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. En ce sens, elle serait accessible à tous : étudiants et chercheurs, professionnels et amateurs, et permettrait de les renseigner sur l'emploi et l'appropriation du numérique par la forme festival.

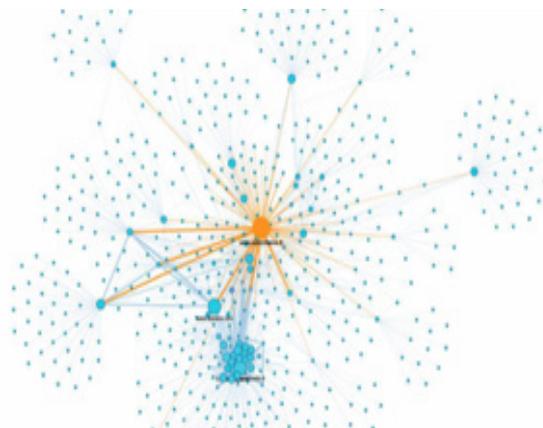
Cette vidéo, en tant que donnée à part entière, apparaît comme essentielle puisqu'elle retransmettra pour un temps inépuisable les propos de la seconde table ronde consacrée au numérique au sein d'un festival. Elle sera une ressource première quant aux futures recherches qui seront menées sur le sujet. Diffuser cette vidéo montre donc l'importance du partage des données sur internet et leur accessibilité à tous.

Nous avons pu voir précédemment les outils engagés par le projet GaFes dans un but de partage des données. À cet effet, les réseaux sociaux sont des espaces digitaux privilégiés dans la collecte de données. Nous retrouvons, en majorité, Twitter, Facebook, Instagram et Youtube. Pour tenter de mieux cerner le travail mené par les chercheurs, prenons un exemple concret, issu de l'ébauche d'application.

Lors de la table ronde, Aurélien Pinet, un doctorant en thèse avec le projet GaFes, nous présente un graphe. Ce graphe a été réalisé à partir de la collecte des adresses URL présentes sur Twitter avec le mot "festival". 700 sites internet ont été recensés. Ce recensement forme un genre d'image constituée de points reliés entre eux. Pour comprendre le graphe, il faut pouvoir être au courant des informations suivantes :

- la taille des points varie en fonction du nombre de fois qu'un site extérieur référence le site en question ;
- l'accumulation de points au même endroit représente les sites qui se réfèrent les uns les autres ;
- l'épaisseur des traits entre les points représente le nombre de fois que les sites se réfèrent entre eux.

Source : Graphique réalisé par Aurélien Pinet, doctorant en informatique. Graphique réalisé à partir de la collecte des adresses URL présentes sur Twitter avec le mot "festival".





Par le biais de ce graphe, plusieurs éléments sont valorisés. Une grande importance est accordée aux liens qu'ont les sites entre eux. Cela en fait découler automatiquement la question de la circulation de l'information et donc du partage massif de cette information. Les observations qui se font à partir de cette image sont intéressantes et ont, par ailleurs, vivement animé le débat pendant la table ronde. Virginie de Crozé fait remarquer que, concernant le Festival d'Avignon, les sites qui y sont le plus liés sont 20 Minutes et RégionJob. Cela va à l'encontre des *a priori* que nous pourrions avoir et qui nous pousseraient à penser qu'en tant qu'objet culturel, les sites les plus liés au festival pourraient être Télérama etc. Le partage des données par les informaticiens participe à leur utilisation par les publics, les festivals et les chercheurs.

L'importance de la collecte des données réside également dans la question de l'archivage. Les archives de différentes données constituent pour un festival une véritable valeur ajoutée, et le numérique amplifie cette valeur. Virginie de Crozé a remarqué que les archives du Festival d'Avignon, par exemple, sont consultées de manière assez incroyable. Elles contribuent à la formation des publics, qui grâce à elles, peuvent se renseigner. Les archives sont un élément réel de participation à la formation d'une culture.

Il y a donc une nécessité de conserver ce qui se fait durant un festival afin de constituer une mémoire, comme une trace dans l'histoire. Le numérique permet de conserver des photos, des vidéos (comme avec la captation de la table ronde), mais également des données telles que les tweets et donc les sentiments du festivalier. Dans le cas du Festival d'Avignon, la Fabrica Numérique est une des formes que peut prendre la mémoire. Il s'agit d'une plateforme numérique du spectacle vivant qui permettrait de voir et revoir des œuvres. De la même façon, la Nef des Images, toujours au Festival d'Avignon, est un projet qui a retransmis durant tout l'événement 70 pièces de théâtre accessibles en continu et gratuitement.

Les Rencontres Trans Musicales ont, elles aussi, initié un projet d'archivage via un site Internet : Mémoire de Trans. Nous y retrouvons des photos et vidéos, mais également des extraits musicaux et informations concernant tous les artistes qui sont passés au Trans depuis le lancement, en 1979. Site internet, mais aussi plateforme collaborative, en se souvenant de ce qu'ils ont vécu, les festivaliers peuvent à nouveau laisser leurs impressions et se réinscrire dans l'histoire partagée des Trans Musicales.

En définitive, nous pouvons affirmer que les productions numériques des festivaliers,

mais aussi celles des festivals, permettent de créer une mémoire collective. Le partage des vidéos, des photos et des commentaires d'un festival permet de voir, de découvrir l'avant et de se souvenir. Les festivals eux-mêmes tirent souvent parti du numérique pour créer des mémoires à destination de leurs publics ou de leurs futurs festivaliers potentiels. Selon Jean-Pierre Esquenazi, universitaire français et sociologue de la culture « la trame des discussions publiques autour d'un auteur, d'une œuvre, d'un produit est souvent un espace pertinent de l'étude des réactions des publics »⁷. Il nomme cela « espace public de la réception »⁸. La structuration de l'espace public de la réception se fait par des jeux d'opposition entre les différents acteurs sociaux, critiques, publics, institutions, artistes, etc. Chacun défend la légitimité de ses arguments. Dans le cas de sa traduction numérique, l'espace public de la réception prend d'autant plus d'ampleur que chaque festivalier peut voir son avis lu par plusieurs milliers de personnes. Avec le numérique l'espace public de la réception s'élargit jusqu'à ne plus avoir de limite : un espace sans limites dans lequel se forment les mémoires de chaque festivalier et du festival.

Ces mémoires, qui ont comme dénominateur commun l'événement culturel, forment une mémoire collective. En effet, comme le dit Louis Moreau de Bellaing à propos du concept de mémoire collective de Maurice Halbwachs : « un souvenir même individuel ne prend sens que des appuis qu'il trouve dans le monde des autres et dans les objets de ce monde »⁹. Ce souvenir commun existe à partir des pratiques numériques des publics ; le souvenir persiste grâce aux supports numériques qui permettent de voir et revoir des vidéos, des photos et les sentiments des publics. Ce sont les productions numériques des publics, des festivals et les données traitées par des informaticiens qui forment les souvenirs d'un événement culturel. Ces souvenirs, grâce aux dispositifs numériques, créent une mémoire collective. Par le biais de cette mémoire collective et par les différents projets d'archives qui ont été portés, les festivals ont dans leurs mains un outil de transmission supplémentaire. La mémoire permet de montrer aux futurs publics potentiels toute la richesse de l'événement que nous défendons. C'est aussi un moyen de véhiculer les valeurs que nous prônons en montrant la satisfaction de notre public.

7. ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, La Découverte, Coll. « Repères », Paris, 2003, p.97.

8. *Ibid*

9. MOREAU de BELLAING Louis, HALBWACHS Maurice, NAMER Gérard, *La mémoire collective*, Albin Michel, Coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », Paris, 1997, in *L'Homme et la société* N. 129, 1998.



C. Les limites du dispositif de la table ronde

Aujourd'hui, la présence de la table ronde dans un festival, si elle n'est pas nouvelle, n'est pas encore très répandue. De ce fait, nous regrettons le fait qu'il y ait eu peu de festivaliers, non professionnels, lors de son déroulement. Ce constat repose sur l'expérience que nous avons eue dans l'organisation de la table ronde "Ce que les festivals font au numérique".

Si cette table ronde a rassemblé une trentaine de personnes, une majeure partie du public était constituée de professionnels de la culture ou de chercheurs. Les discussions qui s'en suivirent furent donc très spécifiques. Il est nécessaire que ce format se démocratise au sein du festival dans le but d'attirer toujours plus de public, venant et partageant son expérience de festivalier.

Nous trouvons également des limites dans le contenu des informations et des réflexions tenues au sein de la table ronde. Ceci est par exemple le cas, à propos du profil des festivaliers. Même si il est incontestable que les outils numériques sont davantage utilisés par un public jeune, ce dernier ne sera pas nécessairement amené à avoir une

pratique numérique pendant le festival. Nous tenons à apporter une nuance et une remise en question sur l'association public jeune et pratiques numériques. Si elle nous semble valable dans un sens, elle nous semble peu évidente dans l'autre : ce n'est pas parce qu'il y a un public jeune qu'il y aura des pratiques numériques. Comme nous l'avons évoqué précédemment, la temporalité d'un festival est déterminante dans l'utilisation d'outils numériques. Olivier Allouard a à ce propos observé dans son enquête un retrait des écrans lorsque le festivalier effectue un séjour court. En effet, ce n'est pas parce que le public d'un festival est jeune qu'il y a nécessairement une utilisation d'outils numériques. La temporalité y joue un rôle essentiel. Nous pouvons expliquer ce phénomène par plusieurs hypothèses. La première est que plus le séjour est court, moins le festivalier a le temps de se connecter. Il souhaiterait économiser son temps pour profiter de l'événement. Un festival court est un festival à un rythme intensif ; le festivalier entre dans ce rythme et aura peut-être moins tendance à se tourner vers le numérique. La seconde hypothèse - que nous pourrions également appeler remarque - est que la nature du festival est tout aussi importante que sa durée. En effet, les publics d'un festival de musique ou de théâtre n'auront pas les mêmes habitudes numériques.

L'ambiance du festival est différente et semble interférer dans sa connectivité. Les publics de festivals de théâtre auront peut-être davantage tendance à débattre au sein d'un groupe d'amis autour d'un verre. Tandis que les publics de festivals de musique sembleraient préférer partager leur expérience de concert dans l'immédiat ou bien partager un groupe qu'ils auraient aimé. Ceci est la raison pour laquelle nous affirmons que la temporalité tient une place importante dans l'utilisation d'outils numériques.

Nous tenons à apporter cette remise en question, car l'association public jeune / pratiques numériques est régulièrement mise en avant comme une explication à de nombreux phénomènes. L'une des missions de notre observatoire étant d'apporter une analyse sur les publics des festivals, il nous semble important d'apporter une nouvelle réflexion nuancée dans cet article.

Nous tenons également à nuancer notre propos : les limites dans le contenu des informations partagées lors de la table ronde sont peut-être au contraire un moyen de faire avancer la réflexion sur les pratiques numériques dans les festivals et un moyen d'émettre de nouvelles hypothèses.

Conclusion

Une table ronde est une forme de discussion publique qui dès le début sous-entend l'idée de la transmission des connaissances, ce qui nous permet de parler du côté média de la table ronde organisée par notre Observatoire Européen des Festivals qui a eu comme but principal de partager avec le public des réflexions et des données collectées par les professionnels au sujet des pratiques numériques des festivaliers et des organisateurs des festivals.

Le format exceptionnel de cet événement fait que l'ensemble des acteurs, publics et professionnels disposent des mêmes moyens d'écoute et d'action. On peut alors considérer que ces derniers sont sur un pied d'égalité. Ainsi, le format de la table ronde ouvre de nouvelles approches aux publics, le laissant remplir de nouvelles fonctions et jouer le rôle des médiateurs de l'information et de sa transmission dans l'espace numérique.

À l'aide des pratiques numériques, les participants de la table ronde, professionnels aussi bien qu'amateurs, cumulent et partagent l'information intégrée tout au long de l'événement, la table ronde accueille ses formes numériques. Dans ce cas-là nous pouvons parler de la construction du reflet de l'événement sous forme numérique, présent dans de multiples applications et réseaux sociaux. De cette façon la table ronde constitue un moyen de médiation entre deux espaces, réels et virtuels.

En même temps, les données numériques publiées dans l'espace virtuel provoquent une résonance et contribuent à la génération de discussion, réflexions et, par conséquent, de nouvelles informations hors cadre temporel de la table ronde réelle. Pour cette raison nous pouvons considérer le format de la table ronde comme un moteur de la médiation et de la transmission de l'information non seulement à travers l'espace, mais aussi à travers le temps ■

L'Observatoire Européen des Festivals : [En]quête des publics

Contributeurs :
Carole Faure
Hélène Faure
Manon Gay

Mélodie Ironnelle
Irène Khaletzky
Jean-Pierre Sagnio
Gaudeline Sorlin

Coordinatrice : Lauriane Guillou

Mots-clés : festival, publics, enquête, sociologie, numérique, Rencontres Trans Musicales

European Festivals Observatory: publics on the watch

Keywords: festival, public, survey, sociology, digital, Rencontres Trans Musicales

Les festivals, véritables laboratoires à ciel ouvert, constituent un terrain riche pour les études des publics de la culture. Dans cette optique, l'Observatoire Européen des Festivals est conçu comme un outil pertinent pour enrichir notre connaissance des publics ainsi que votre connaissance des festivaliers. Ces derniers constituent des parties prenantes fondamentales de vos événements et participent à la construction même du festival. La production de données chiffrées représente par ailleurs l'une des missions essentielles d'un observatoire. Dans cette optique, notre structure s'est dotée de différentes méthodes d'enquêtes, au sein desquelles l'étude quantitative occupe une place de choix.

Nos précédentes expériences dans les études de terrain et notre connaissance plus générale et théorique des publics de la culture nous permettent de mener à bien nos missions et d'envisager chaque enquête comme unique. Dans le cadre de la réflexion sur la création et la mise en forme de notre observatoire, la 37^{ème} édition des Rencontres Trans Musicales de Rennes se présente comme un terrain d'étude privilégié. Cette dernière constitue un premier cadre d'observation des pratiques numériques des publics à travers l'analyse de leurs parcours de festivaliers.

Par la mise en place d'enquêtes quantitatives, notre travail participe à la compréhension des enjeux relatifs aux festivals ainsi qu'à la nécessité d'accéder à une meilleure connaissance des publics en tant que parties prenantes de leurs événements.



© Mozpics



I. L'enquête au sein de l'Observatoire Européen des Festivals

A. Au cœur de la recherche

L'Observatoire Européen des Festivals s'inscrit dans la tradition des études menées par les chercheurs du Centre Norbert Elias de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse sur les publics de la culture.

Pour mener à bien ses études des publics, notre observatoire a réservé une place importante aux enquêtes de terrain. Elles constituent le fondement essentiel à la définition, à l'évaluation et à l'évolution des connaissances sur les festivals. Le savoir produit doit être mis en lumière à la fois comme un outil de compréhension de ces événements et un outil d'aide à la prise de décision. Ce regard scientifique sur les festivals et leurs publics contribue à redéfinir les enjeux liés notamment au numérique et à prendre conscience des réalités sans tomber dans des appréciations immodérées.

Par ailleurs, les enquêtes forment l'outil complémentaire et indispensable à l'exploitation des données mises en exergue par notre partenaire, le Laboratoire Informatique d'Avignon, en charge de l'extraction et de l'analyse des contenus web (audio et texte) relatifs aux festivals observés. Cependant, cette collecte de données numériques brutes doit être couplée à une approche du terrain que permettent, notamment, les enquêtes auprès des festivaliers.

B. Études quantitatives des publics de la culture

Pour mener à bien nos recherches, plusieurs méthodes d'enquêtes peuvent être utilisées, dont l'enquête quantitative sur laquelle nous nous sommes concentrés. L'analyse quantitative désigne « *l'ensemble des méthodes et des raisonnements utilisés pour analyser des données standardisées* »¹, c'est-à-dire des informations dont la nature et les modalités de codage sont identiques d'un individu à l'autre ainsi que d'une situation à l'autre. S'appuyant sur des méthodes statistiques, elle produit donc des informations chiffrées. La recherche qualitative, quant à elle, est perçue comme un ensemble de techniques d'investigation donnant un aperçu des pratiques et des perceptions. Elle permet d'étudier les opinions des interrogés sur un sujet particulier, de façon plus approfondie que dans un sondage. Aujourd'hui, les deux méthodes ne sont plus pensées comme opposées mais comme complémentaires. Cette dichotomie entre la démarche qualitative et la démarche quantitative a entraîné pendant longtemps un conflit épistémologique contre-productif. Il faut les voir à l'inverse comme deux méthodes indissociables.

C'est l'idée que défend notre observatoire. Loin de se placer en opposition, l'analyse quantitative offre au sociologue, au même titre que l'analyse qualitative, des outils pour l'accompagner dans son raisonnement, dans sa démarche empirique, sa recherche et son analyse des données d'enquête. C'est ce que soutient Jean-Claude Passeron dans *L'espace mental de l'enquête (II)* lorsqu'il affirme que « *l'examen des différents protocoles de recueil de l'information utilisés par l'enquête d'une science sociale dissuade d'opposer, purement et simplement, l'usage du questionnaire à toutes les autres techniques d'interrogation du réel, confusément regroupées sous la rubrique hétérogène de "qualitative"* »².

1. MARTIN, Olivier. « Analyse quantitative », in *Les 100 mots de la sociologie*, Que Sais-je ? Puf, 2010, 128 p.

2. PASSERON, Jean-Claude. « L'espace mental de l'enquête (II) », in *Enquête*, n° 3, 1996, pp. 89-126.

Le Hall 5, lieu privilégié de passation

II. Méthodologie : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes

A. Comprendre les pratiques numériques des festivaliers

Notre étude actuelle sur les festivaliers des Rencontres Trans Musicales de Rennes témoigne de l'importance que nous accordons aux enquêtes de terrain et en particulier aux enquêtes quantitatives. Les profondes transformations qu'a connues la société au cours des dernières années ont entraîné une évolution des pratiques, et par là même, des publics. Cette évolution a donné à Internet une place majeure qui justifie l'orientation de notre enquête sur les pratiques numériques des festivaliers. Selon Dominique Cardon³, Internet apparaît comme un élargissement de l'espace public, une démocratie participative et coopérative, caractérisée par la possibilité pour tout un chacun de prendre la parole. Les réseaux sociaux offrent notamment de nouvelles possibilités d'expression à ce public participant⁴ : « les réseaux sociaux ont trouvé aujourd'hui une place quasi évidente d'où se réifie la dynamique même des régimes de participation à certains événements culturels en offrant une possibilité d'expression inédite et immédiate à leurs participants »⁵.

La grande enquête menée par Olivier Donnat pour le ministère de la Culture⁶ illustre également l'importance du tournant numérique. En 2008, son enquête ne porte plus seulement sur les pratiques culturelles des Français, mais sur ces dernières à « l'ère du numérique » : perfectionnement des outils numériques, nouveaux moyens de communication, téléchargement, streaming, etc. Les mutations obligent à questionner les nouveaux usages des publics. Notre enquête a été conçue à cet effet.

B. Élaboration du questionnaire

Le parti pris méthodologique de notre laboratoire se découpe en deux temps, avec pour commencer, la création d'un questionnaire test administré durant les Rencontres Trans Musicales de Rennes. La passation de ce questionnaire a permis d'adapter le questionnaire final diffusé aux adresses e-mail des festivaliers récoltées par l'institut de sondage GECE. Ce questionnaire s'appuie sur d'autres études de public notamment celles du Festival d'Avignon, du Festival de Cannes et des précédentes éditions des Rencontres Trans Musicales de Rennes. La majorité des questions présentes dans le questionnaire découlent ainsi de différentes études, observations, entretiens avec les publics, notamment sur leurs pratiques festivières. Nos connaissances en sciences de l'information et de la communication, ainsi qu'en sociologie de la culture, nous permettent sans cesse d'affiner les thématiques et les questions abordées dans le questionnaire. Ce dispositif méthodologique facilite la mise en place d'un « programme d'observation » tel qu'il est pensé par Jean-Claude Passeron, rendant possible l'équilibre entre les aspects théoriques et empiriques de l'enquête puisqu'une « enquête doit être préparée grâce à des pré-enquêtes, une connaissance du terrain, et une maîtrise bibliographique. Un « programme d'observation » est nécessaire au bon fonctionnement de l'articulation de toutes les données »⁷. Notre questionnaire test a été pensé à partir de cette idée.

L'élaboration de ce questionnaire a été le moment de plusieurs échanges avec



© Alexis Janicot

l'Association des Trans Musicales, les informaticiens du LIA et les chercheurs du Centre Norbert Elias. Ces structures ont déjà été à l'initiative de projets similaires aux nôtres. Le projet GAFES (galerie des festivals), financé par l'ANR (agence nationale de recherche), réunissant sociologues et informaticiens autour de « *l'étude des usages et des usagers des festivals via des données multimédias collectées sur la toile* »⁸, en est un bon exemple. Sur la base de ces diverses études, le questionnaire test a été construit autour des cinq axes suivant une approche thématique et chronologique calquée sur la démarche et le parcours du festivalier : le profil des festivaliers, leurs pratiques culturelles, leur fréquentation du festival, leur préparation du festival et leurs pratiques numériques.



© Marie Ballon

Des questions ont volontairement été laissées ouvertes dans le formulaire test pour proposer, dans le questionnaire final, les modalités de réponse les plus pertinentes aux futurs répondants. Ce processus d'élaboration favorise le dialogue avec les enquêtés et permet ainsi de soigner la qualité des questions qui feront la pertinence des réponses, comme le soutient Emmanuel Ethis. Même si les interrogés ignorent la problématique de l'enquête, ils doivent se reconnaître dans les questions posées pour pouvoir y répondre.⁹

C. Passation du questionnaire

Par une analyse des lieux investis par les Rencontres Trans Musicales de Rennes nous avons dégagé les espaces clés de passation du questionnaire test. Au regard de l'importance des concerts organisés au Parc Expo, ce dernier est apparu comme un lieu primordial pour l'enquête. Espace de repos, de restauration ou d'attente (le Hall 5), il favorise les échanges avec les festivaliers en raison de la faiblesse des nuisances sonores. Le Liberté, situé dans le centre ville de Rennes et rassemblant à la fois la salle de concert L'Étage et l'Espace Pro du festival, s'illustre lui aussi comme un lieu clé de l'administration des questionnaires. Cet espace regroupe des profils de festivaliers divers, qu'il s'agisse de professionnels du milieu culturel, de jeunes festivaliers inscrits au Parcours Trans, ou de festivaliers désireux d'assister aux concerts gratuits de l'Étage.

Le dernier lieu de passation des questionnaires retenu est la navette reliant le centre-ville au Parc Expo. Le trajet durant en moyenne 25 minutes, il permet aux enquêteurs de réaliser leurs questionnaires dans une situation singulière qui relève cependant d'un « passage obligé » pour se rendre sur le principal lieu de concerts du festival. L'éloignement des autres lieux du festival (Le 4bis, Mes Champs Libres, Le Triangle, L'UBU) et les contraintes liées au caractère test de notre questionnaire expliquent que nous ayons exclu ces lieux de notre passation. En effet, l'échantillon choisi étant de 100 festivaliers, il nous aurait fallu nous déplacer sur ces lieux pour seulement un ou deux questionnaires, ce qui n'était pas rentable. De plus, les endroits choisis permettaient déjà d'avoir accès, de par leurs caractéristiques, à un public varié, aux motivations diverses. De ce fait l'échantillon obtenu à tout de même été représentatif de la population mère du festival. Ces questionnaires ont été administrés du jeudi 3 décembre au samedi 5 décembre, à partir de 16h, heure à laquelle commençait la programmation à l'Étage, et jusqu'à 23h en raison de questions éthiques (notamment relatives au potentiel état d'ébriété de certains festivaliers). Sept enquêteurs ont été mobilisés et ont administré un peu plus de 100 questionnaires, d'une durée de 15 à 30 minutes chacun.

La période du festival a aussi été l'occasion pour les différents acteurs de l'Observatoire Européen des Festivals de

se rencontrer pour rediscuter ensemble du contenu du questionnaire en fonction des résultats déjà relevés au cours des premières passations et des attentes de chacune des parties prenantes.

3. CARDON, Dominique. *La démocratie internet. Promesses et limites*. Paris, Éd. du Seuil, coll. République des Idées, 2010, 102 p.
4. ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis et MALINAS Damien, *Avignon ou le public participant*, L'entretemps, coll. Champs théâtral, Montpellier, 2008, 231 p.
5. ETHIS, Emmanuel. *Twitter au festival de Cannes ou l'illusion d'appartenir à une même communauté "cinéphiloconnectée"*, Le Socioblog [en ligne], 9 avril 2015
6. DONNAT, Olivier. *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique, Eléments de synthèse 1997-2008*, Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, Paris, 2009, 282 p.
7. PASSERON, Jean-Claude. « L'espace mental de l'enquête (II) », in *Enquête*, n° 3, 1996, p89-126.
8. GAFES, *Appel à projet générique 2014, proposition détaillée*, Galerie deS Festival, p3
9. ETHIS, Emmanuel. *Pour une Po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture*. Paris: Ed L'Harmattan, 2004, 192 p.

III. Analyse des données

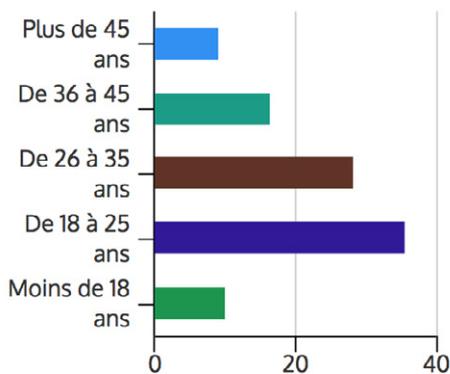
Les analyses ci-dessous sont issues de l'enquête réalisée par l'OEuF et l'Équipe Culture et Communication du Centre Norbert Elias en collaboration avec GECE. Elle a été menée sur un échantillon de 109 festivaliers dans le but de tester le questionnaire ensuite communiqué par voie numérique. L'échantillon n'étant pas représentatif, les résultats dévoilés sont à considérer avec modération.

A. Profil des enquêtés

Dans un premier temps, il s'agit ici de déterminer le profil de nos enquêtés. Des données générales permettent au festival de se faire une idée indispensable des publics de sa 37ème édition.

Talon sociologique

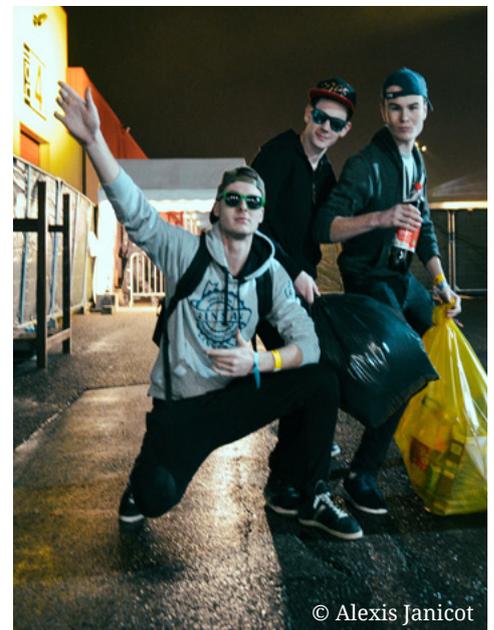
Figure 1 - Âge des enquêtés



Il faut lire : sur l'ensemble des festivaliers interrogés 35,8% ont entre 18 et 25 ans.

Cette année encore, notre enquête confirme une prédominance du public masculin (59,3% contre 40,7% de femmes)¹⁰. Le public jeune demeure également toujours aussi présent : la tranche 18-25 ans est la plus représentée (35,8%) suivie des 26-35 ans (28,4%) et des 36-45 ans (16,5%), les moins de 18 ans et plus de 45 ans étant à peu près à effectif égal (environ 10%) (figure 1). L'an dernier déjà, les effectifs de ces deux tranches d'âges étaient semblables. L'âge moyen des festivaliers est également assez similaire (29 ans cette année contre 28 l'an passé).

Le niveau de diplôme des festivaliers le plus représenté cette année est élevé : les Bac +3 à Bac +5 correspondent à 54,1% des interrogés¹². Ces chiffres font échos aux catégories socio-professionnelles les plus citées¹³ : les cadres (38,8%) et les professions intermédiaires (32,8%) dominent. Ces pourcentages demeurent proches de ceux de l'an dernier bien que l'écart entre le pourcentage de cadres et de professions intermédiaires diminue vraisemblablement¹⁴. De plus, 62% des interrogés ont un emploi tandis que la part des étudiants (25%) reste importante.



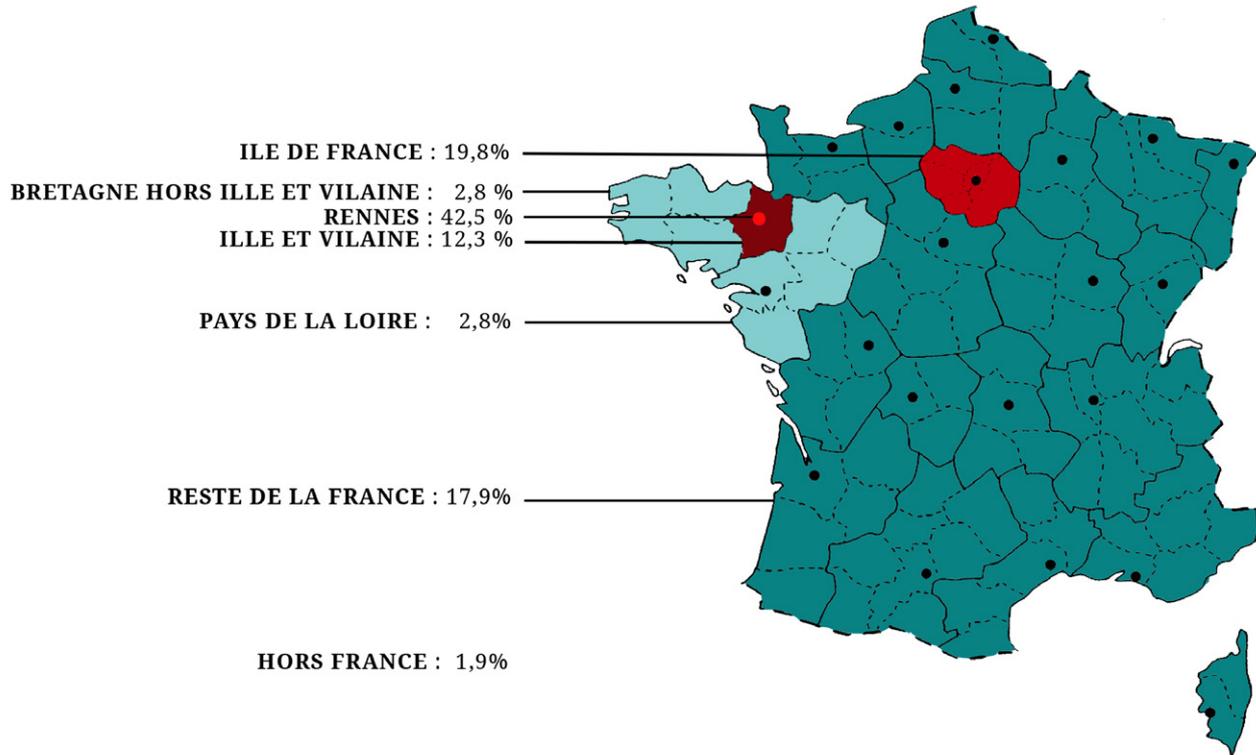
© Alexis Janicot

S'ajoutant à la traditionnelle question de la profession, il a également été demandé aux interrogés s'ils étaient venus au festival dans un cadre professionnel. Parmi eux, 34,6% affirment que oui¹⁵. Ce chiffre peut paraître important au vu du nombre d'actifs recensés parmi les enquêtés (62,3% des festivaliers interrogés). Il doit donc être précisé que la qualification de « professionnel » est le fait des enquêtés. Par exemple, il faut garder à l'esprit que certains étudiants venus dans le cadre universitaire, ont considéré avoir participé au festival dans le cadre professionnel, ce qui permet d'approfondir le sens de cette donnée.

La provenance géographique des festivaliers nous permet également de nous faire une idée de l'attractivité du festival sur son territoire. Comme l'an passé, la majorité des festivaliers vient de Rennes (42%), la Bretagne dans son ensemble rassemblant plus de la moitié des festivaliers interrogés (**figure 2**).

L'édition 2015 semble se composer d'un public plutôt jeune et local, plus masculin, un portrait finalement similaire à celui de la précédente édition.

Figure 2 - Provenance géographique des enquêtés



Il faut lire : sur l'ensemble des festivaliers interrogés, 42,5% viennent de Rennes.



© Nico M Photographe

L'édition 2015 se compose d'un public plutôt jeune et local, plus masculin, un portrait finalement similaire à celui de la précédente édition.

10. Cf. tableau A.1. dans le dossier annexe. De plus, en 2014, on comptait 56% d'hommes et 44% de femmes. Voir l'Etude de public, 36ème rencontre des Rencontres Trans Musicales de Rennes, 2014, réalisée par GECE.

12. Cf. tableau A.2. dans le dossier annexe

13. Cf. tableau A.3. dans le dossier annexe

14. En 2014, le pourcentage de cadres était de 47% tandis que le pourcentage de professions intermédiaires était de 23%.

15. Cf. tableau A.4. dans le dossier annexe

16. En effet, l'an passé, l'enquête du GECE révélait que 44% des festivaliers étaient rennais.

Pratiques culturelles

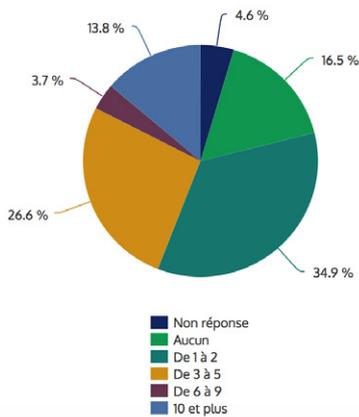
Le talon sociologique des interrogés peut ensuite être complété par une rapide analyse de leurs pratiques culturelles, permettant de déterminer le niveau d'engagement des enquêtés et d'avoir un aperçu de leurs expériences de festivaliers.

Si 16,5% des interrogés affirment n'avoir assisté qu'aux Rencontres Trans Musicales en 2015, ils sont plus de la moitié des personnes à avoir fréquenté de 1 à 5 festival(s) cette année, hors Rencontres Trans Musicales (figure 3), ces résultats étant une fois encore similaires à ceux de l'an passé¹⁷. Il est également bon de noter que la grande majorité des festivals cités par les enquêtés sont des festivals de musique.

De plus, 27,4% des festivaliers affirment avoir assisté à plus de 16 concerts dans l'année, ce qui constitue le pourcentage le plus important (figure 4). En parallèle, seulement 17,9% des interrogés n'ont pas vu d'autres concerts cette année contre 45,6% des interrogés n'ayant vu aucun spectacle de théâtre (figure 5). La musique semble donc tenir une place particulièrement importante dans leurs pratiques culturelles. Cela se confirme d'ailleurs au niveau des pratiques culturelles numériques.

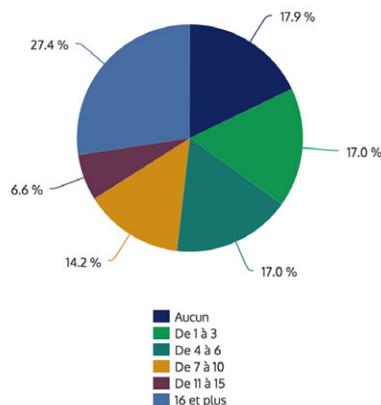
L'enquête montre que 71,4% d'entre eux assurent écouter des radios numériques et 64,1% lisent des magazines culturels en ligne¹⁸. Le chiffre important consacré aux magazines culturels en grande majorité axés sur la musique¹⁹, nous permet d'avancer que ce public est engagé et renseigné sur les sorties musicales et que ces médias constituent de bons moyens de communication. Ils portent un véritable intérêt à ce domaine. D'un point de vue matériel, on note qu'une grande majorité d'entre eux possède des livres sur la musique²⁰ et que 43,1% et 48,6% achètent respectivement des vinyles et des CDs, ce qui paraît encore important à l'heure du numérique²¹. Cet aspect matérialiste et cet attachement à l'objet, contrebalance le probable pourcentage important de téléchargements de musique et donc de dématérialisation du support (79,8% des interrogés affirment en effet utiliser internet pour le streaming ou le téléchargement de films/musique)²². Le phénomène de mode mais aussi le profil « collectionneur » des interrogés expliquent probablement ce résultat et renforcent le niveau d'engagement du festivalier vis-à-vis du domaine musical.

Figure 3 -
Nombre de participations à des festivals dans l'année



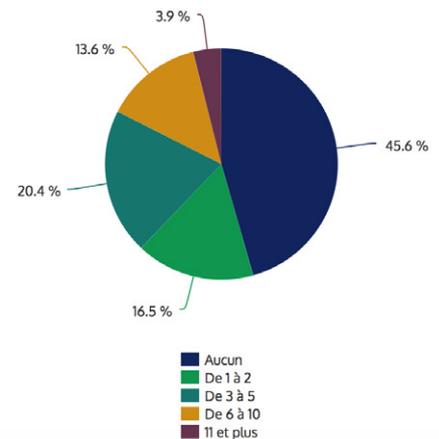
Il faut lire : sur l'ensemble des festivaliers interrogés, 34,9% ont assisté à un ou deux festivals.

Figure 4 -
Nombre de concerts vus dans l'année



Il faut lire : sur l'ensemble des festivaliers interrogés, 27,4% ont assisté à 16 concerts ou plus.

Figure 5 -
Nombre de spectacles de théâtre vus dans l'année



Il faut lire : sur l'ensemble des festivaliers interrogés, 45,6% n'ont pas assisté à un spectacle de théâtre dans l'année.

17. L'enquête de 2014 révélait que 15% des festivaliers ne participaient à aucun autre festival.

18. Cf. tableaux A.5. et A.6. dans le dossier annexe

19. Non recensés ici, les interrogés citent cependant majoritairement les traditionnels Les Inrockuptibles et Tsugi, pareillement à l'enquête de 2014

20. Cf. tableau A.7. dans le dossier annexe

21. Cf. tableaux A.8. et A.9 dans le dossier annexe

22. Cf. tableau A.10. dans le dossier annexe

Fréquentation du festival

Enfin, un focus sur les fréquentations (et les modes de fréquentation) du festival permet dans un dernier temps d'affiner le profil général de nos interrogés.

Quelques données générales doivent d'abord être communiquées. L'enquête révèle que 54,2% et 20% des interrogés viennent au festival entre amis et collègues. Ces chiffres sont en dessous de ceux de l'an passé qui, réunissant en une seule les deux modalités, comptait 91% des festivaliers²³. En effet, bien que la donnée de l'accompagnement des festivaliers soit pertinente, il semblerait que le caractère physique de la passation du questionnaire test (par rapport à une passation numérique pour le questionnaire final de cette année et des années précédentes) vienne fausser les profils de l'échantillon interrogés. Les festivaliers seuls répondant plus favorablement à un questionnaire que ceux se trouvant être en groupe, il n'est pas étonnant de voir que notre questionnaire test a identifié 10% des festivaliers comme étant venus « seul.e.s » contre 4% pour l'année précédente. Ainsi, les résultats de cette donnée obtenus avec ce type de passation est à prendre avec précaution. Sur le plan pratique, 52,4% d'entre eux logent chez eux, ce qui va de pair avec le nombre important de festivaliers locaux, tandis que 25,7% dorment dans un hôtel²⁴. On note également que les locaux sont sensibilisés aux dispositifs de transport mis en place sur le festival, puisque 61,4% des Rennais utilisent les navettes STAR mises à disposition, un peu moins que les autres festivaliers²⁵.

Nous remarquons aussi que la majorité des enquêtés sont venus moins de 4 fois aux Rencontres Trans Musicales (pour 61,1%) dont 40,7% sont des primo festivaliers (soit 10% de plus que l'an passé²⁶). Cela est sans doute corrélé au jeune âge des festivaliers (la tranche d'âge la plus représentée parmi nos interrogés)²⁷.

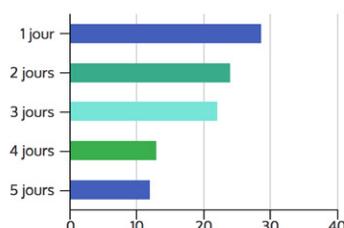


Figure 6 -
Durée du séjour
des
enquêtés

Il faut lire : sur l'ensemble des festivaliers interrogés, 28,7% restent un seul jour sur le festival.

Concernant la durée du séjour, les données générales sont à relativiser. En effet, la majorité des festivaliers affirme profiter des Rencontres Trans Musicales pendant seulement un jour (pour 28,7%) (figure 6). Ces chiffres sont tout à fait étonnants si on les compare à ceux de 2014 : l'enquête indiquait que 71% des interrogés n'étaient venus qu'une seule journée au Parc Expo. Le biais relatif à ces résultats s'explique par le mode de passation du questionnaire à l'état de test²⁸. Il faut cependant noter d'après ces observations, que les festivaliers assistant aux Rencontres Trans Musicales pour la première fois sont proportionnellement ceux qui demeurent le plus longtemps sur l'événement²⁹ avec les professionnels (ils sont les plus nombreux à rester entre 3 et 5 jours sur le festival³⁰). Pour ces derniers, le motif professionnel de leur visite et donc également la plus grande durée de leur séjour, explique probablement qu'ils soient ceux qui prévoient d'assister au plus grand nombre de concerts. Ils constituent également le public le plus important des rencontres/débats et des conférences.

Ces résultats font apparaître deux profils particuliers : celui des primo festivaliers et des professionnels.

23. Cf. tableau A.11. dans le dossier annexe

24. Cf. tableau A.12. dans le dossier annexe

25. Cf. tableau A.13. dans le dossier annexe

26. Cf. tableau A.14. dans le dossier annexe

27. Cf. tableau A.15. dans le dossier annexe

28. Puisque le questionnaire passé était plus un test relatif à son contenu que visant à dégager des résultats significatifs, il était prévu le même nombre de passation par jour. Or, il se trouve que la fréquentation du festival est bien plus élevée le week-end et ce sont probablement les festivaliers de ces jours-ci qui prévoient de ne rester qu'un jour aux Rencontres Trans Musicales, données que nous ne pouvons donc pas saisir, mais que la passation du questionnaire en ligne révélera.

29. Cf. tableau A.16. dans le dossier annexe

30. Cf. tableau A.17. dans le dossier annexe

B. La préparation du festival et le numérique

Se pencher sur la phase de préparation du festival permet de mesurer la place du numérique dans la communication et son impact sur la prise de décision des festivaliers.

Organiser sa venue

Plus de la moitié des festivaliers de l'échantillon interrogé pendant les Rencontres Trans Musicales 2015 ont décidé de venir au festival avant le mois d'octobre (34,9% avant le mois de septembre, 17,4% en septembre), tout comme l'an passé³¹. Ce pourcentage diminue ensuite, et connaît un léger sursaut quelques jours avant le festival, en effet 19,3% des festivaliers se seraient décidés à venir quelques jours avant le début du festival³².

Le mois durant lequel les enquêtés se décident à venir au festival varie en fonction des profils, notamment en fonction du nombre d'éditions auxquelles ils ont assisté. Les « habitués » des Rencontres Trans Musicales (ayant assisté à plus de 8 éditions), ont décidé d'y venir bien avant septembre. Il s'agit sûrement pour eux d'un rendez-vous annuel pris dès la fin de la précédente édition. Parmi ceux qui se décident en septembre et octobre, on remarque qu'il s'agit de festivaliers pour qui les Rencontres Trans Musicales 2015 constituent

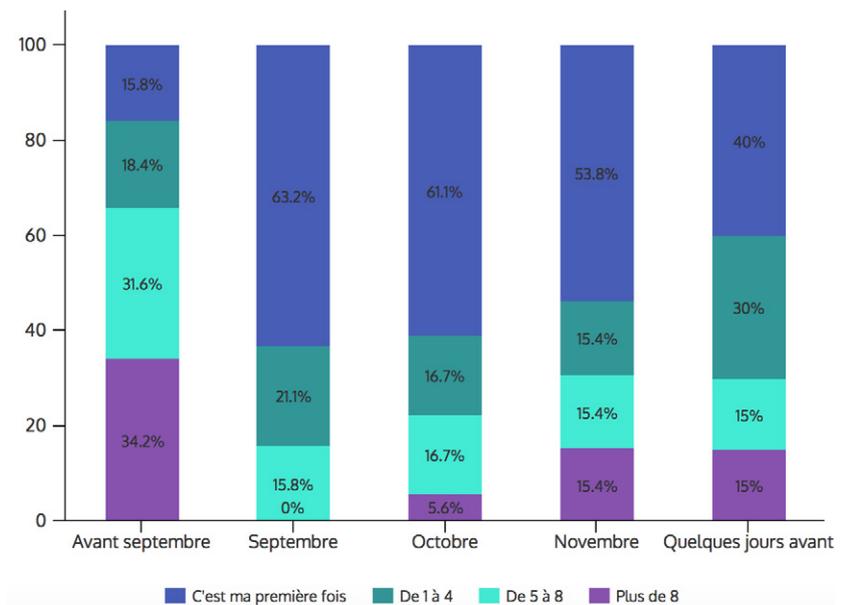


une première expérience. Cela s'explique probablement par le fait qu'il s'agisse de la période à laquelle la programmation est annoncée. (Figure 7)

Afin d'organiser leur venue, les festivaliers ont besoin d'un certain nombre d'informations. Si on s'intéresse aux informations jugées prioritaires à l'organisation de leur venue en fonction du nombre d'éditions auxquelles les festivaliers ont assisté, on remarque que la programmation est l'information privilégiée quel que soit le profil des interrogés. D'une manière générale, nous pouvons aussi faire le constat que plus les enquêtés ont précédemment assisté à des éditions du festival, moins ils ont besoin d'informations particulières - seulement deux informations prioritaires contre sept informations prioritaires chez ceux pour qui il s'agit de la première édition (programmation, logement, prix, horaires, lieux, transports, dates).³³

Figure 7 -

Mois au cours duquel les festivaliers interrogés se sont décidés à venir en fonction du nombre d'éditions du festival auxquelles ils ont déjà participé



Il faut lire : parmi les festivaliers interrogés qui se sont décidés à venir aux Rencontres Trans Musicales avant septembre, 32,4% ont déjà assisté à plus de 8 éditions.

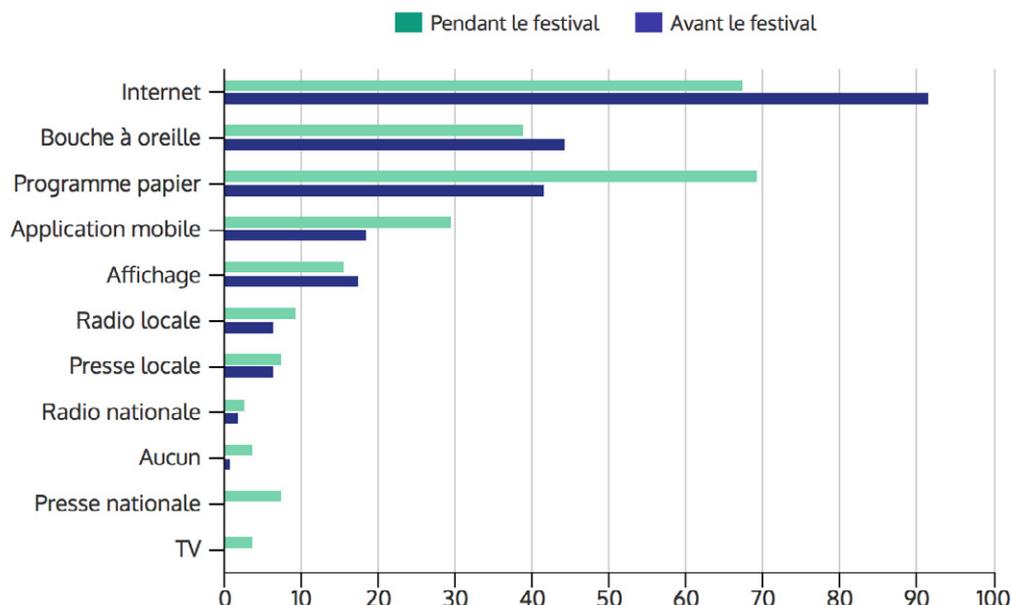


Médias et communication

Les médias sur lesquels les festivaliers peuvent rechercher des informations concernant le festival sont nombreux. En amont et pendant le festival, les enquêtés n'ont pas la même utilisation de ces médias. On remarque une légère baisse de l'utilisation d'Internet qui se fait au profit de l'usage du programme papier (figure 8)³⁴. L'utilisation de l'application augmente également mais dans une moindre mesure (passe de 18,5% à 29,6%). L'affichage et le bouche à oreille (deuxième média le plus représenté en amont du festival), restent stables. Le programme papier joue donc toujours un rôle clé lors du festival.

Même si la radio et la presse ont aujourd'hui un rôle minime, la plupart des festivaliers consulte des médias en ligne tels que des radios et magazines culturels, comme nous avons pu le voir plus haut dans la partie concernant les pratiques culturelles des festivaliers.

Figure 8 -
Comparaison du pourcentage des enquêtés ayant utilisé des médias pour s'informer, avant et pendant le festival



Il faut lire : plus de 90% des interrogés ont déclaré s'être informés du festival sur Internet avant le festival, contre plus de 67% pendant le festival.

31. En 2014, ils étaient 30% à se décider à venir au festival avant septembre et 14% à se décider en octobre

32. Cf. tableau B.1. dans le dossier annexe

33. Cf. Tableau B.2. dans le dossier annexe

34. Ce renversement s'observait déjà en 2014. Ces résultats sont également similaires à ceux constatés sur le Festival d'Avignon durant lequel les festivaliers reconnaissent délaisser le numérique au profit du programme papier.

L'utilisation du numérique

Dans le cadre de la préparation de leur venue, les festivaliers s'intéressent à l'actualité du festival sur les réseaux sociaux à partir du moment où ils ont décidé de venir. On note également un regain d'intérêt au moment où la programmation est dévoilée, soit en septembre, puisque 21,7% des interrogés ont déclaré s'être intéressés aux réseaux sociaux du festival à partir de l'annonce de la programmation (figure 9).

De plus, l'intérêt porté par les enquêtés pour le site Internet du festival et pour leurs réseaux sociaux n'est pas le même. On remarque ainsi que 58,7% des festivaliers s'intéressent au site Internet tout au long de l'année, tandis que seulement 14,15% déclarent s'intéresser aux réseaux sociaux toute l'année³⁵.

En parallèle, on voit que la fréquentation du site est parlante : ceux qui assistent aux conférences ou débats sont ceux qui visitent le site toute l'année, ce qui témoigne donc d'un intérêt plus prononcé pour le festival³⁶. Nous pouvons soumettre l'hypothèse qu'il s'agit de professionnels,

puisque ce sont eux qui assistent principalement à ce type d'événements proposés aux Rencontres Trans Musicales, comme nous l'avons déjà vu dans le profil des festivaliers.

Les extraits musicaux et vidéo jouent également un rôle dans la préparation au festival. 78% des festivaliers interrogés ont déclaré avoir écouté en ligne des extraits musicaux des artistes programmés, et 65,1% des extraits vidéo. On note également que plus ils ont assisté à des éditions du festival, plus ils écoutent des extraits musicaux des artistes programmés avant leur venue³⁷. L'écoute des artistes programmés en amont du festival est donc une étape importante de sa préparation et fait partie de l'expérience de festivalier, car même ceux qui se décident à la dernière minute consacrent un peu de temps à cette étape³⁸. Ainsi plus des trois quarts des festivaliers se documentent sur les groupes en amont du festival, ce qui confirme l'intérêt porté à la programmation par les festivaliers³⁹.



© Maxime Chermat



© Maxime Chermat

Figure 9 - Moment à partir duquel les festivaliers ont porté un intérêt aux réseaux sociaux du festival, en fonction du mois au cours duquel ils ont décidé de participer aux Rencontres Trans Musicales 2015

	Toute l'année	Au moment de l'annonce de la programmation	Quelques mois avant le festival	Quelques jours avant le festival	Pendant le festival	Jamais
Avant septembre	25,0%	33,3%	16,7%	8,3%	2,8%	13,9%
Septembre	5,6%	22,2%	22,2%	27,8%	5,6%	16,7%
Octobre	5,6%	16,7%	11,1%	27,8%	16,7%	22,2%
Novembre	7,7%		38,5%	30,8%		23,1%
Quelques jours avant	14,3%	19,0%	9,5%	23,8%	9,5%	23,8%
Total	14,2%	21,7%	17,9%	20,8%	6,6%	18,9%

Il faut lire : 21,7% des festivaliers interrogés ont déclaré s'être intéressés aux réseaux sociaux du festival à partir de l'annonce de la programmation.

35. Cf. tableaux B.3. et B.4. dans le dossier annexe

36. Cf. tableau B.5. dans le dossier annexe

37. Cf. tableau B.8. dans le dossier annexe

38. Cf. tableau B.9. dans le dossier annexe

39. Cf. tableau B.6. et B.7. dans le dossier annexe

*Écouter les artistes
programmés
au festival
avant sa venue est
une étape importante
de l'expérience
du festivalier.*



C. Le numérique à l'épreuve du festival

Les interrogés sont des personnes assez connectées : 95,4% d'entre eux se connectent tous les jours (donnée très proche des 97% de l'an passé), font un usage pluriel du média et 86,2% d'entre eux affirment utiliser Internet pour fréquenter les réseaux sociaux⁴⁰. Une seconde approche des pratiques numériques liées au festival consiste donc à se pencher sur une analyse plus poussée des réseaux sociaux.

Les réseaux sociaux et le festival

Les réseaux sociaux les plus connus remportent le plus d'adhésion, et les réseaux sociaux spécialisés dans le partage de contenu audio se trouvent également assez bien placés⁴¹. Les enquêtés sont donc présents sur la toile en grande majorité, en particulier les plus jeunes (les moins de 35 ans). La plupart sont d'ailleurs inscrits sur plusieurs réseaux sociaux. Si Facebook (86,2% des interrogés) et Youtube (54,1%) remportent encore les deux premières places, Twitter a presque doublé en un an son nombre d'utilisateurs parmi les interrogés (49,5% contre 27%). Fruit d'un échantillon hasardeux ou progression du média ? La majorité des enquêtés y trouve en tout cas d'abord un moyen de suivre

l'actualité du festival ou bien de choisir un concert. Environ 30% ne suivent tout de même aucun compte du festival.

De plus, on remarque que les festivaliers inscrits en grand nombre sur certains réseaux sociaux ne suivent pas pour autant la page du festival comme on le remarque avec Youtube et Instagram. De même, on note que le nombre d'inscrits sur Twitter suivant le compte Twitter du festival est moins élevé que le nombre d'inscrits sur Facebook suivant le compte Facebook du festival. Le chiffre le plus remarquable est celui soulignant que 89,8% des interrogés inscrits sur Youtube ne suivent pas la chaîne Youtube des Rencontres Trans Musicales de Rennes (figure 10).

Figure 10 - Nombre d'inscrits sur les réseaux sociaux et nombre de festivaliers enquêtés suivant les pages du festival

	Abonnés		Suivent ceux du festival		Différence	
	Effectifs	Fréquence	Effectifs	Fréquence	Effectifs	Fréquence
Facebook	94	86,2%	63	57,8%	31	33%
Twitter	54	49,5%	25	22,9%	29	53,7%
Instagram	50	45,9%	9	8,3%	41	82%
Youtube	59	54,1%	6	5,5%	53	89,8%

Il faut lire : sur l'ensemble des festivaliers interrogés, 89,8% des personnes inscrites sur Youtube ne suivent pas la page Youtube du festival⁴².

Ce sont donc les réseaux sociaux les plus connus et en même temps ceux permettant la plus grande variabilité de contenu qui retiennent l'intérêt des festivaliers, tandis que d'autres semblent les désintéresser.

Instagram et Youtube ne rentrent pas pleinement dans la communication et la pratique des festivaliers des Rencontres Trans Musicales.

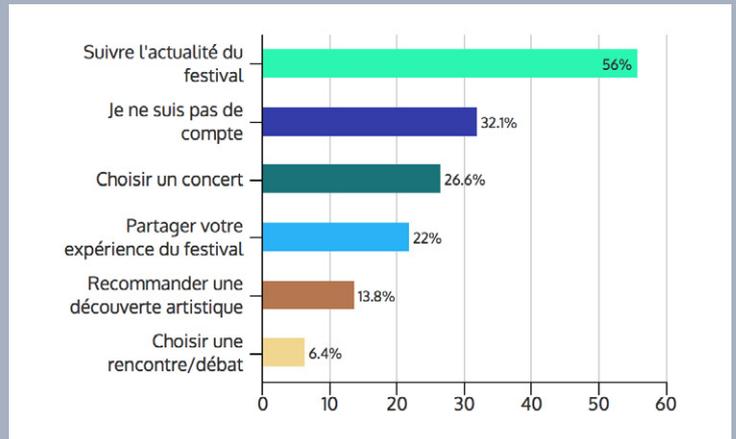
Une utilisation du hashtag relative

Les réseaux sociaux sont aussi des lieux privilégiés pour partager son expérience du festival et 22% des interrogés assurent suivre les comptes du festival dans ce but (figure 11). Cet usage des réseaux sociaux est primordial pour les utilisateurs : « désormais, ce qu'on découvre sur un réseau social comme

Twitter qui, plus que n'importe quel autre réseau, fonctionne majoritairement sur le témoignage de l'instant soit en 140 signes soit via une image légendée ou non, ce n'est plus une version unique et unifiée du festival, mais plusieurs dizaines.»⁴³ L'enquête révèle d'ailleurs que parmi les enquêtés prenant des photos, 83,3% ont pour habitude de partager leur expérience du festival sur ces pages⁴⁴. Ces 83,3% sont donc susceptibles de communiquer sur les Rencontres Trans Musicales via un post de photos. Ce chiffre est faible car il ne correspond en réalité qu'à 11,7% des réponses données par l'ensemble des festivaliers (tandis que les 83,3% n'étaient calculés que sur l'ensemble des personnes prenant des photos). En parallèle, ils ne sont que 25,2% à suivre le hashtag du festival⁴⁵ et 36,1% sur ce nombre à pouvoir potentiellement poster leurs photos via le hashtag (figure 12).

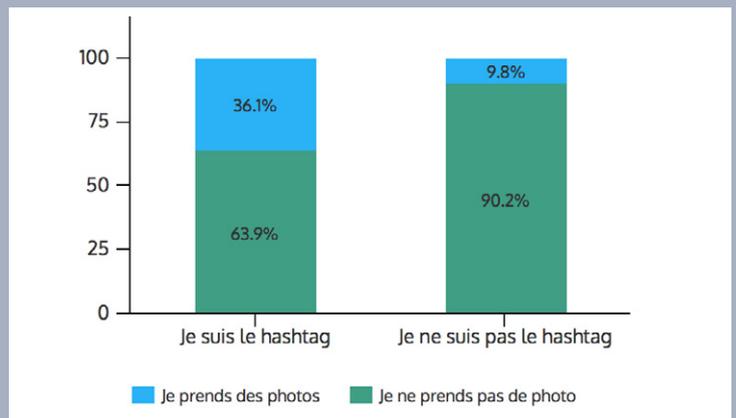
Le hashtag ne connaît donc pas un succès retentissant auprès des personnes interrogées, et la photo ne constitue probablement pas le média que les festivaliers partageront le plus.

Figure 11 - Raisons du suivi réseaux sociaux (plusieurs réponses possibles)



Il faut lire : sur l'ensemble des festivaliers interrogés, 56 % suivent les comptes du festival pour se tenir au courant de son actualité.

Figure 12 - Suivi du hashtag en fonction de la prise de photos



Il faut lire : sur l'ensemble des festivaliers interrogés prenant des photos, 36,1% suivent le hashtag Trans2015.

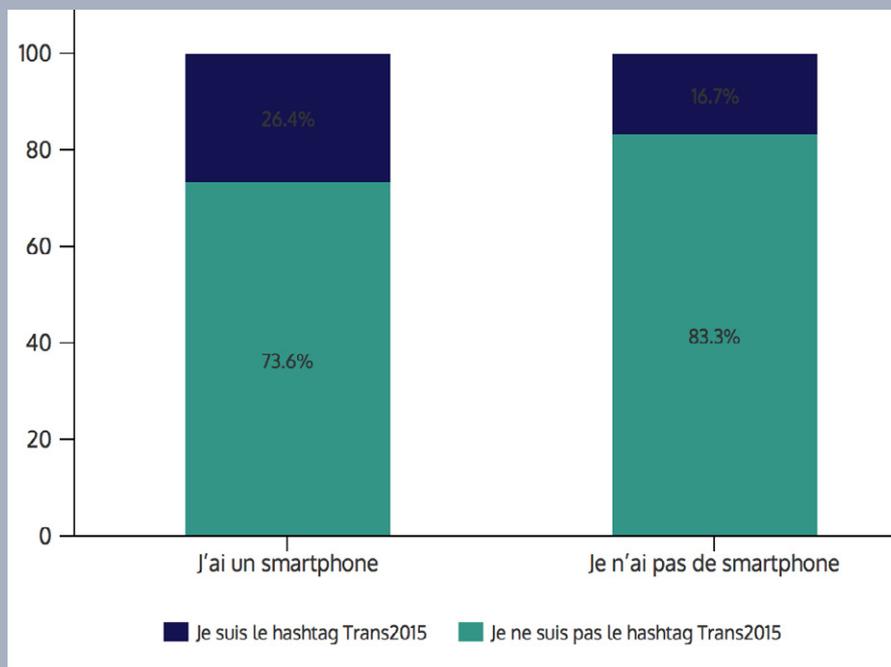


© Nico M Photographe

Utilisation du smartphone

Nous pouvons nous demander si la faible utilisation du hashtag est due à un manque de supports. Il apparaît que non puisqu'ils sont 87,2% à posséder un smartphone qui leur permettrait d'utiliser le hashtag sur le festival⁴⁶, bien que 73,6% d'entre eux ne le font pas⁴⁷ et sont pourtant massivement inscrits sur les réseaux sociaux, permettant son utilisation (figure 13).

Figure 13 - Suivi du Hashtag en fonction du nombre d'utilisateurs de smartphone



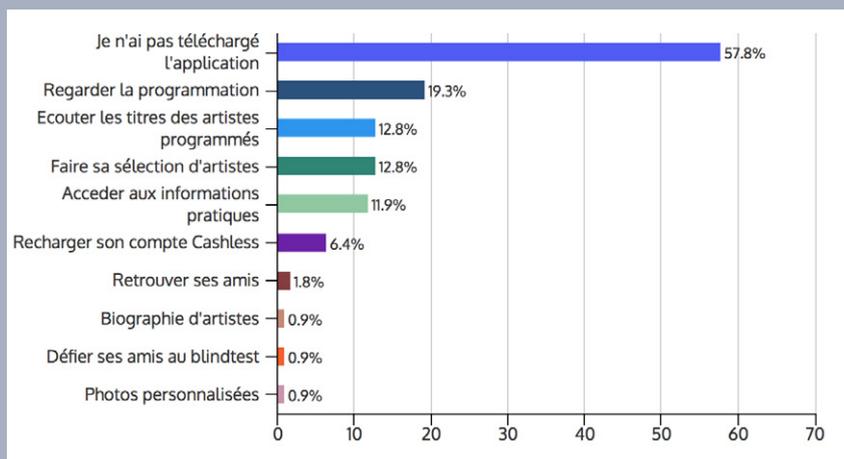
Il faut lire : parmi les personnes interrogées possédant un smartphone, 73,6% ne suivent pas le hashtag Trans2015.

L'analyse des données permet également de s'apercevoir qu'ils sont 59,1% des personnes interrogées possédant un smartphone à ne pas avoir installé l'application des Rencontres Trans Musicales⁴⁸. Le succès de l'application est donc tout à fait modéré. On peut aussi remarquer que ce sont ceux qui restent le plus longtemps sur le festival qui la téléchargent le plus. Ils sont 36,4% des festivaliers interrogés à l'avoir installée. Un dialogue avec les enquêtés nous révèle peut-être la raison de la faiblesse de ce pourcentage : certains d'entre eux ignorent en effet l'existence de cette application. Cette information est donc prioritaire en termes de communication.

Enfin, sur la totalité des utilisateurs de l'application, la plupart s'en servent pour regarder la programmation, faire leur sélection d'artistes ou écouter des titres d'artistes programmés (figure 7). L'application, bien que peu installée, est donc plutôt pensée comme un outil pratique pour les festivaliers, ses fonctions plus « ludiques » n'étant que peu représentées. Les 22 non-réponses correspondent probablement aux personnes l'ayant installée mais ne l'ayant pas utilisée. En effet, des enquêtés nous ont également fait part de leurs difficultés à se connecter à Internet sur le Parc Expo. Ces difficultés n'ont probablement pas permis de faire un bon usage de l'application.

Concernant le numérique, une donnée supplémentaire à propos du cashless est à prendre en considération. Durant la passation du questionnaire test et sans que la question ne soit évoquée, les enquêtés ont fait part de leur avis mitigé face à l'utilisation obligatoire du bracelet de paiement électronique. Certains ont avoué être préoccupés par l'utilisation qui sera faite de leurs données numériques.

Ces quelques précisions nous ont donc permis de mesurer, à travers ce questionnaire test, la pertinence de certains des outils numériques mis en place pour les festivaliers interrogés.

Figure 14 - Utilisation de l'application (plusieurs réponses possibles)

Il faut lire : 19,3% des festivaliers interrogés utilisent l'application pour regarder la programmation.

40. Cf. tableau C.1. dans le dossier annexe. C'est 10% de plus qu'en 2014.

41. Cf. tableau C.2. dans le dossier annexe

42. Ces résultats ont été recalculés à partir des réponses des festivaliers interrogés dans l'enquête test des Rencontres Trans Musicales 2015.

43. ETHIS, Emmanuel. *Twitter au festival de Cannes ou l'illusion d'appartenir à une même communauté "cinéphiloconnectée"*, Le Socioblog [en ligne], 9 avril 2015

44. Cf. tableau C.3. dans le dossier annexe

45. Cf. tableau C.4 dans le dossier annexe

46. Cf. tableau C.5. dans le dossier annexe

47. Cf. tableau C.6 dans le dossier annexe

48. Cf. tableau C.7. dans le dossier annexe

49 Cf. tableau C.8. dans le dossier annexe



D. Mémoire de festival

La forme festivalière peut jouer un rôle de médiateur entre les artistes et leurs publics. À travers ce rôle, les festivals vont façonner un public prescripteur, curieux de découverte musicale, ce qu'Emmanuel Ethis nomme le « public participant »⁵⁰. Comme pour le Festival d'Avignon, les festivaliers interrogés estimeraient participer au devenir des artistes présentés, notamment en parlant des concerts auxquels ils ont assisté, en investissant les espaces de débat et en partageant, par leur prescription, leur expérience de spectateur.

Partager son expérience

À la fois festivaliers et prescripteurs, les enquêtés sont nombreux à déclarer qu'ils vont conseiller des artistes après le festival, notamment à travers les réseaux sociaux. Parmi les 85% des interrogés qui conseillent des artistes, 93,3 % d'entre eux suivent les réseaux sociaux du festival afin de recommander des découvertes artistiques (figure 15). On peut donc envisager que ces données soient liées : il est possible que ce soit sur les réseaux sociaux que les festivaliers conseillent des artistes.

Figure 15 - Les activités des festivaliers sur les réseaux sociaux du festival en fonction du nombre d'enquêtés conseillant des artistes en pourcentage

	Suivre l'actualité du festival	Choisir une rencontre/débat	Choisir un concert	Recommander une découverte artistique	Partager votre expérience du festival	Je ne suis pas de compte	Total
Je conseille un artiste	94,7	57,1	96,3	93,3	86,4	82,1	89,6
Je ne conseille pas d'artiste	5,3	42,9	3,7	6,7	13,6	17,9	10,4
Total	100	100	100	100	100	100	100

Il faut lire : 93,3 % des festivaliers qui conseillent des artistes recommandent une découverte musicale sur les réseaux sociaux du festival.

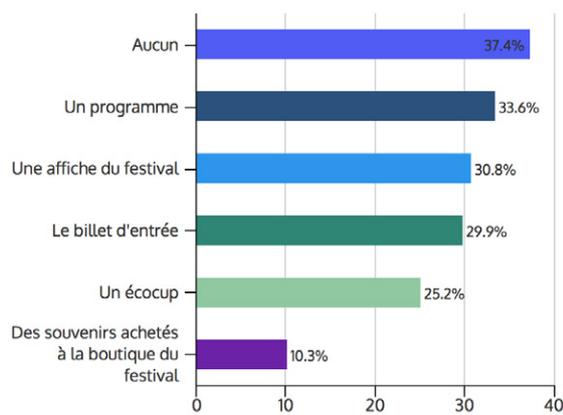
Ils sont nombreux à utiliser les réseaux sociaux pour partager leur expérience du festival. Pour Jean-Marc Leveratto, Stephanie Pourquier-Jacquinet et Raphaël Roth, cette volonté de témoigner de son expérience est motivée par « *la conversation amicale et familiale qui stimule le festivalier à publiciser sa présence sur le festival* »⁵¹. Par la valorisation du « J'y étais » les festivaliers partagent leurs regards sur les Rencontres Trans Musicales. Ils vont s'illustrer comme des ambassadeurs du festival. Ils vont contribuer au discours qui se crée autour de l'événement et transmettre leurs expériences aux futurs festivaliers. Cette transmission joue un rôle capital dans les pratiques culturelles. Il ne s'agit plus seulement d'héritage culturel mais de modalités de transmissions qui sont plurielles et à analyser dans leur globalité. Pour Damien Malinas « *Transmettre culturellement ne passe pas par un testament* »⁵². La famille n'est pas la seule à transmettre, il faut prendre en compte la transmission de notre environnement, c'est-à-dire du monde qui nous entoure qu'il soit réel ou virtuel.

Se souvenir du festival

Le récit des publics des Rencontres Trans Musicales peut prendre la forme de posts sur les réseaux sociaux (tweets, posts Facebook, photos) mais également de souvenirs matériels qui vont prolonger leur expérience de festivalier. Qu'ils soient de Rennes, de Bretagne, ou de tout autre horizon, la majorité des festivaliers interrogés déclare ramener des souvenirs. L'expérience festivalière ne s'arrête pas au moment où le festival prend fin. Affiches, billets, programmes, etc. sont autant de souvenirs auxquels les publics sont attachés et qui leur permettent de revivre l'événement et de se dire : « J'y étais ». Les photos en particulier constituent l'un de ces éléments. « *Les photos sous-tendent et authentifient le récit par rapport aux cartes postales : les événements qui sont pris en photo ont bien été vécus non seulement à cet endroit, mais aussi à un moment précis. C'est ce que Roland Barthes souligne en déclarant que [...] la photo possède une force constative, et que le constatif de la Photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la photographie, le pouvoir d'authentification prime sur le pouvoir de représentation* »⁵³.

Le fait que les enquêtés ramènent ces souvenirs quelle que soit leur provenance géographique souligne qu'ils tiennent à valoriser leur expérience du festival comme événement en lui-même et non l'aspect « week-end » ou « vacances » qu'il pourrait représenter. Cette idée se vérifie avec les photos prises par les festivaliers : ce sont très majoritairement des photos des concerts, des personnes les accompagnant et non de la ville. Cependant, si les photos prennent une place particulière dans les pratiques festivalières, c'est le programme qui constitue le souvenir majoritairement rapporté par les interrogés (figure 16). Il est donc un objet fondamental de communication et constitue aussi une trace majeure symbole de l'événement.

Figure 16 - Les souvenirs rapportés par les enquêtés



Il faut lire : 33,6 % des festivaliers interrogés ont ramené un programme.

Discours véhiculés sur le festival

La manière dont les festivaliers vont désigner le festival va participer à sa définition. Ainsi, il va se tisser une relation d'interdépendance entre le festival et ses publics. Si le festival va façonner un public fidèle, curieux et connaisseur, les publics vont eux aussi construire le festival à travers leurs discours. Ces discours tenus par nos enquêtés vont s'illustrer dans différentes catégories (Figure 17). La catégorie majoritairement citée est celle de la découverte, puis viennent la programmation, la convivialité, la fête et l'ambiance. Les modalités de réponses sont sensiblement les mêmes que l'an passé : on retrouve en effet les mêmes catégories de mots dans le même ordre d'importance. Seule différence remarquable : tous les pourcentages sont légèrement plus importants en 2014, marquant une plus grande diversité dans les mots descriptifs proposés cette année par les festivaliers⁵⁴.

Les enquêtés montrent donc leur attachement à la qualité de la programmation mais également leur attachement au festival à travers l'espace de rencontre que ce dernier crée, symbolisé par sa convivialité et son ambiance festive. En effet, si pour les plus âgés des interrogés la découverte musicale est l'élément qui caractérise le festival, pour les plus jeunes le festival est un instant de fête et d'amusement.

Figure 17 - Mots choisis par les festivaliers interrogés pour décrire les Rencontres Trans Musicales de Rennes



Il faut lire : sur l'ensemble des festivaliers interrogés, environ 30% citent des mots liés à la catégorie « découverte », 16,9% des mots liés à la « convivialité », 12% liés à la « programmation », 10,6% liés à « l'ambiance », 8,3% liés à la « fête », 4,7% liés au « plaisir », 4% liés à la « Bretagne », 1,7% liés à la « jeunesse », 1,3% liés à la notion de « professionnel ».

50. ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis et MALINAS Damien, *Avignon ou le public participant*, L'entretemps, coll. Champs théâtral, Montpellier, 2008, 231 p.

51. LEVERATTO J.-M., POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, ROTH Raphaël : « Voir et se voir : le rôle des écrans dans les festivals de musique amplifiée », in *Culture & Musées*, n°24, 2ème semestre 2014, pp. 23-41

52. MALINAS, Damien, *Transmettre une fois ? Pour toujours ? Portrait des festivaliers d'Avignon*, PUG, coll. Art culture publics, Grenoble, 2008, 258p.

53. MALINAS Damien, ZERBIB Olivier, « Les cicatrices cinéma(photo)graphiques des spectateurs cannois », *Protée. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, Université du Québec, 2003, 31 (2), pp.63-71

54. L'étude de public, 36ème édition des Rencontres Trans Musicales de Rennes, 2014, réalisée par GECE

Conclusion

Ces premiers résultats révèlent l'utilité d'une telle enquête. Le processus même d'élaboration du questionnaire, qui prend forme ici à travers le questionnaire test, a démontré ses apports : cette étape de pré-enquête a permis aux enquêteurs d'avoir un échange avec les festivaliers au moment de la passation et ainsi d'adapter par la suite le questionnaire final. Ce dernier, diffusé en ligne, s'adresse aux festivaliers selon des groupements de questions correspondant aux thèmes : « Les Trans Musicales et vous », « Vos pratiques culturelles », « Votre recherche d'information sur les Rencontres Trans Musicales », « Votre pratique numérique en général » et « Votre expérience du festival ». Les questions qui constituent l'enquête quantitative finale intègrent des modalités de réponses perfectionnées par la phase de test.

Revenons sur le premier aperçu des résultats de la pré-enquête. Ceux-ci ont en effet mis en évidence certaines données qu'il a semblé pertinent de croiser. Ils nous ont aussi permis d'élaborer une approche plus fine des publics des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

Quelques résultats pourront d'ailleurs être particulièrement intéressants et utiles au festival et à l'appréhension de ses prochaines éditions. En effet, il en est ressorti que le

public des Rencontres Trans Musicales 2015 reste assez similaire à celui observé ces dernières années (jeune, plutôt masculin, diplômé etc.). Deux profils particuliers, celui des primo festivaliers et des professionnels se distinguent (ils sont par exemple ceux qui restent le plus longtemps sur le festival). Concernant la communication, le programme papier reste un média privilégié par les festivaliers, qu'il ne faut donc pas négliger en dépit de l'avancée des nouveaux outils numériques. Ces derniers rencontrent d'ailleurs un succès modéré. En effet, les résultats sont assez relatifs au sujet de l'application, du suivi du hashtag et de certains comptes du festival. Si le programme papier est un outil indispensable à la communication du festival, il constitue également le souvenir majoritairement rapporté par les festivaliers. Ces souvenirs, qu'ils soient matériels ou photographiques, vont participer au prolongement de l'expérience du festivalier. Par la valorisation du « J'y étais », les festivaliers vont devenir de véritables ambassadeurs du festival. C'est donc une relation d'interdépendance qui lie les festivals à leurs publics.

Ces résultats mériteront cependant d'être confirmés ou infirmés par le biais du questionnaire final envoyé par GECE auprès de l'ensemble des festivaliers. Diffusée en ligne fin décembre 2015 et clôturée fin janvier 2016, cette enquête comptabilise déjà 1500 répondants en quelques semaines. Ces primo analyses dessinent cependant déjà des tendances. Des premiers axes de réflexion peuvent ainsi être dégagés pour l'édition 2016 et pour les études plus globales des publics des festivals.

Cette enquête sur les festivaliers des Rencontres Trans Musicales de Rennes n'est qu'un exemple parmi d'autres des études pouvant être menées par notre laboratoire.

C'est par son expertise et sa capacité à renouveler constamment son regard que notre observatoire se place ainsi au plus près des festivaliers ■



© Nico M Photographe

**” Par la valorisation
du « J’y étais »,
les festivaliers
vont devenir
de véritables
ambassadeurs
du festival. ”**

L'atelier participatif :

Immersion dans l'expérience festivalière des publics

The participatory workshop: an immersion into festival goers' experiences

Contributeurs :
 Maroussia Cazetien
 Chloé Didion
 Laureen Fuser
 Clotaire Jacquier
 Morgane Moreau
 Axelle Rivière
 Chloé Saulas

Coordinateur : Quentin Amalou

Mots-clés : expérience, utilité sociale, festival, Rennes, publics

Keywords: experience, social utility/interest, festival, Rennes, public

Figure 1

Visuel de l'atelier expliquant les différentes étapes de l'atelier aux participants. Diffusé en amont, dans un objectif de recrutement.

En faisant intervenir l'équipe de chercheurs de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse pour appuyer leur travail sur l'analyse et la compréhension de leurs publics, l'Association des Trans Musicales de Rennes fait le choix de multiplier les méthodes pour pouvoir enrichir les données qui seront récoltées. Pour notre part, nous avons choisi le dispositif de l'atelier participatif pour répondre à une problématique axée sur l'impact qu'a un tel événement sur le vécu du festivalier. La 37^{ème} édition du festival rennais a été l'occasion de mettre en place ce dispositif participant. En s'inspirant d'autres méthodes sociologiques, à l'instar du focus group, mais en les adaptant selon les axes qui nous tenaient à coeur, nous avons créé un moment d'échanges lors duquel nous

avons cherché à répondre à la problématique suivante : dans quelle mesure les publics des Trans Musicales font-ils de leur expérience festivalière une expérience de vie ? Nous tâcherons d'analyser ce dispositif ainsi que ses conséquences à travers une réflexion utilisant la logique suivante : en tant que festivalier, comment préparons-nous les Trans ? Comment les vivons-nous ? Comment y revenons-nous ?

SAMEDI 5 DÉCEMBRE

LES TRANS ET MOI

UN ATELIER PARTICIPATIF
17H / 19H

"Les Trans et moi"
c'est le rendez-vous des
festivaliers pour les festivaliers.

Un moment de rencontres
et d'échanges
dont VOUS êtes les acteurs.

Première étape : l'inscription. Envoyez un
mail à debats@transmusicales.com avec
votre nom, votre âge et une de vos photos
des Trans Musicales.



Votre photo date de cette édition ou d'une
année passée. Elle a été publiée sur les
réseaux sociaux. Elle représente ce que
sont les Trans selon vous.



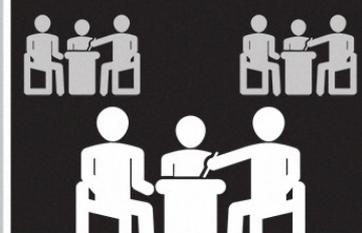
Le jour J, une équipe d'organiseurs
vous accueille. Vous vous installez par
tables et vous êtes les maîtres de la
discussion.



Les participants échangent alors sur les
Trans à partir des photos et de différents
thèmes propres au festival.

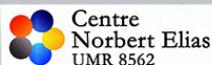


La salle s'organise en plusieurs groupes
de parole.



Alors,
le samedi 5 décembre
tous participants !

Jusqu'au jeudi 3 décembre,
inscrivez-vous sur
debats@transmusicales.com pour
confirmer votre présence.



Rendez-vous au CRIJ Bretagne - 4bis cours des alliés, 35000 Rennes

I. Construire un lieu d'échanges au sein d'un festival

A. Une méthodologie sur mesure

L'utilité sociale des Rencontres Trans Musicales de Rennes

Pour l'Association des Trans Musicales (ATM), la connaissance de ses publics d'un point de vue sociologique est primordiale. L'ATM s'est inscrite, depuis quatre ans, dans une démarche d'évaluation de l'utilité sociale des Rencontres Trans Musicales de Rennes. Ceci l'a conduite à faire appel à un regard sociologique extérieur afin d'appréhender certaines facettes de ses publics, qu'elle n'avait pas les moyens de percevoir seule. C'est dans cette démarche que l'ATM, en partenariat avec les sociologues de l'Université d'Avignon, s'inscrit entièrement dans le projet GAFES.

Accompagnée d'Hélène Duclos, chargée d'enseignement dans différentes Universités en sa capacité d'experte à examiner l'impact social, l'ATM a démarré son processus d'évaluation de l'utilité sociale des Rencontres Trans Musicales. Hélène Duclos définit l'évaluation de l'utilité sociale comme une démarche permettant « *aux entreprises sociales et aux acteurs de l'économie sociale et solidaire d'identifier, mesurer et rendre compte de leur impact social* »¹. Durant ce processus d'évaluation, l'ATM mobilise autant ses partenaires sociaux et économiques, que ses publics et ses bénévoles afin d'appréhender les « *apports* » du festival « *aux usagers, aux territoires et plus globalement à la société* »². À travers cette sollicitation de toutes les parties prenantes, l'évaluation de l'utilité sociale des Rencontres Trans Musicales « *prend en considération les dimensions sociales, économiques, environnementales et de transformation sociétale* »³.

Cette première étape de l'évaluation, en collaboration avec Hélène Duclos, a permis à l'ATM de mettre en forme un référentiel⁴. Ce dernier distingue trois registres au sein desquels il classe les impacts des Rencontres Trans Musicales par rapport aux actions de l'ATM. En effet cet outil permet d'identifier, à partir du propos artistique proposé, (« *Alternative artistique, pluralité artistique et renouveau artistique* »⁵) un certain nombre de critères d'évaluation relevant de l'expérience culturelle, puis de l'impact sur le territoire, et enfin de l'impact sur le vécu. Cet instrument permet à l'ATM de mettre en lumière l'impact de ses actions sur l'expérience culturelle du spectateur, ou encore sur les territoires rennais et breton. Pourtant, l'ATM reconnaît ne pas disposer des outils et des connaissances nécessaires afin d'évaluer correctement la dernière catégorie, celle de l'impact sur le vécu. L'association constate donc devoir faire appel à des acteurs extérieurs possédant des moyens d'évaluation davantage pertinents que les siens pour l'évaluation de ce registre.

Pourquoi un atelier participatif ?

C'est dans cette démarche qu'Anne-Sophie Lacour, assistante de direction de l'ATM, nous a confié sa volonté de comprendre l'impact des actions mises en place par l'association sur les publics faisant le déplacement aux Rencontres Trans Musicales. Il en est ressorti une volonté de l'association de comprendre ses publics, et de s'inscrire dans une démarche d'amélioration des propositions culturelles de l'ATM. D'après Anne-Sophie Lacour l'ATM souhaite, en effet, en apprendre davantage sur l'engagement des festivaliers des Rencontres Trans Musicales, ainsi qu'appréhender leurs ressentis vis-à-vis de la pratique culturelle et festivalière qu'offre ce festival.

Les sciences sociales, et plus précisément la sociologie, s'imposent alors comme un moyen d'éclaircir ces différents points et donc en particulier celui relevant de l'impact sur le vécu des publics. En effet, la réalisation d'enquêtes sociologiques permet d'évaluer l'attachement des publics au festival et non simplement aux concerts proposés, mais également de montrer que les publics ne viennent pas uniquement pour la programmation musicale, mais pour l'ensemble des propositions spectatoriennes que propose l'ATM. L'étude sociologique permet ainsi d'évaluer l'émergence d'une mémoire collective, ou bien encore le développement d'un sentiment d'appartenance à une communauté de festivaliers.

En accord avec l'ATM, l'atelier participatif nous a paru être l'outil le plus pertinent pour évaluer cet impact sur le vécu des festivaliers. Par son dispositif, les participants ont la possibilité de partager et d'échanger leurs expériences. Le travail sociologique qui s'en dégage est donc d'évaluer, à travers les échanges et les récits, l'impact de l'ATM sur les participants, et plus largement sur les publics en général des Rencontres Trans Musicales.

Réflexions autour du dispositif

S'inspirant du BarCamp© l'atelier participatif regroupe l'idée d'une non-conférence, d'un lieu où se retrouve un groupe de personnes, ici de festivaliers, pour échanger et apporter des informations destinées à nourrir une réflexion et une analyse d'ordre sociologique.

Le concept de l'atelier participatif est basé sur l'organisation de différents groupes de discussions simultanées, permettant différentes approches d'analyses. En effet, les différentes méthodes sociologiques mises en œuvre durant cet atelier offrent une pluralité de regards. De ce fait l'atelier participatif se rapproche de l'entretien collectif, aussi connu sous le nom de *focus group*. Ce dernier est caractérisé par l'implication de plus de deux personnes. C'est à dire qu'« *il met en jeu une relation sociale dépassant le traditionnel couple constitué par l'enquêteur et l'enquêté* »⁶. Le *focus group* est centré sur une expérience vécue par l'ensemble des enquêtés. Cette méthode permet un gain de temps et d'argent lors d'enquêtes qualitatives. Le *Focus Group Kit* de Richard A. Krueger et David L. Morgan par exemple, est souvent utilisé dans le monde professionnel ou politique, offrant ainsi la possibilité d'adapter ces méthodes d'enquêtes sociologiques à différentes thématiques.

Le *focus group* est ici appréhendé sous la forme d'un entretien compréhensif qui permet un « *caractère familier, une dynamique de confiance (et de confiance) (...)* »⁷. Sur ce principe, le *focus group* est « *une conversation, un échange peu*

1. DUCLOS, Hélène, *Trans-Formation Consultants*. <http://www.tfconsultant.fr/nous-sommes/helene-duclos>. Consulté le 19 décembre à 16h30.

2. Ibid.

3. Ibid.

4. Figure 2 voir Annexes.

5. DUCLOS, Hélène, *Trans-Formation Consultants*. <http://www.tfconsultant.fr/nous-sommes/helene-duclos>. Consulté le 19 décembre à 16h30.

6. DUCHESNE, Sophie, HAEGEL, Florence. *L'enquête et ses méthodes : les entretiens collectifs*, Nathan, 2004. 192 p. (p. 9)

7. CARDON, Dominique. *L'entretien compréhensif (Jean-Claude Kaufmann)*, Réseaux, 1996, volume 14, Numéro 70, pp. 177-179

contraint. Ouvert aux aléas et à toutes les formes possibles de rupture de ton – ce qui ne veut pas dire qu'il ne réclame pas de préparation et qu'il ne requiert pas une technique particulière »⁸. L'atelier participatif s'inscrit dans cette démarche mais la dépasse par la position du chercheur. Si le *focus group* reste un entretien semi directif où l'enquêteur garde une position d'autorité face aux enquêtés, l'atelier se rapproche plus facilement d'un entretien non directif, dans le sens où le chercheur ne se présente pas comme tel.

Guy Michelat indique, dans sa réflexion sur l'entretien non-directif, « qu'une relation se crée entre le degré de liberté laissé à l'enquêteur et la profondeur des informations qu'il peut fournir »⁹.

Il explique cette relation par la nature des informations récoltées : « ce qui est d'ordre affectif est plus profond, plus significatif et plus déterminant des comportements que ce qui n'est qu'intellectualisé »¹⁰. En favorisant l'échange et le partage d'expérience, l'atelier participatif rejoint cette conception de l'entretien non-directif. Le dispositif même de l'atelier participatif offre ainsi la possibilité de récolter des informations personnelles sur le ressenti, sur le vécu des festivaliers.

Le *focus group* apparaît alors comme une méthodologie et non comme un dispositif final. Se distinguant également du BarCamp®, plus fermé et privilégiant les échanges entre professionnels sur un sujet imposé, l'atelier participatif permet des échanges plus libres et devient alors un dispositif qui s'insère non seulement dans les objectifs de l'ATM, mais également dans une démarche de recherche sociologique. De cette manière, les festivaliers peuvent discuter, partager, débattre lors d'un atelier ouvert à tous.

B. Application au terrain : les Rencontres Trans Musicales de Rennes

L'invitation au partage

Lors des Trans Musicales, l'atelier participatif fait partie intégrante de la programmation, et plus précisément de celle des « Rencontres et Débats ». Ainsi, il dispose d'une page lui étant entièrement consacrée sur le site internet du festival, ainsi que d'un encart dans le programme papier. Dans le but d'encourager les publics à venir échanger lors de cet atelier, nous avons mis en place une stratégie de communication via les réseaux, principalement digitaux, utilisés par les Trans Musicales et en accord avec eux. Nous avons donc utilisé notamment l'outil Twitter afin d'interpeller des participants potentiels. Ces diffusions sont accompagnées d'un visuel, expliquant les étapes et objectifs de l'atelier¹¹. Il permet au public de s'imaginer d'ores et déjà au sein de l'atelier, et vient expliquer l'intitulé : atelier participatif.

L'ouverture de l'atelier

Le jour J, les participants entrent dans la pièce où se déroule l'atelier et sont invités à s'installer spontanément autour de l'une des trois tables mises en place, pouvant accueillir huit à dix personnes chacune. Un membre de l'équipe organisatrice se joint à chacun des groupes au même moment que les autres personnes. Avant de discuter, les participants sont amenés à écouter un discours d'accueil. Celui-ci est énoncé par un de nos membres, qui se place en position de « médiateur général » et les invite ensuite à regarder une vidéo réalisée par nos soins. Cette dernière a pour but de présenter simplement et de façon ludique

les étapes de l'atelier. Puis, le médiateur lance les échanges. Cette première partie, appuyée par la vidéo, ouvre l'atelier dans une ambiance décontractée et fait sourire plusieurs participants, qui semblent alors enthousiastes et prêts à discuter. Des enregistreurs sonores sont positionnés dans la pièce afin capter l'ambiance générale de ce moment si particulier.



Figure 3

Répartition des participants sur 3 tables réparties dans la pièce. Les micros d'ambiance sont positionnés.



Figure 4

Les participants sont assis autour de tables en cercle.

La prise de parole

Afin de débiter les échanges, chacun se présente en quelques mots et propose des mots-clefs définissant ou rappelant l'imaginaire du festival auquel il assiste. Les sociologues participants introduisent les tours de table en commençant par se présenter eux-mêmes. Ils suivent alors un schéma défini (prénom, profession, âge, ville d'origine, nombre de présence aux Trans Musicales) afin d'encourager les autres participants à évoquer les mêmes informations à leur tour. Deux personnes

8. Ibid.

9. MICHELAT, Guy, *Sur l'utilisation de l'entretien non-directif en sociologie*, Revue française de sociologie, Centre national de la recherche scientifique, 1975, 231p.

10. Ibid.

11. Cf. Figure 1

placées en observation, en dehors des tables de discussion, rapportent les différentes informations aux seins de tableaux afin de pouvoir réaliser une typologie des individus présents à l'atelier ¹². À la suite des présentations, ou bien même au cours de ces dernières, les débats débutent au sein des différentes tables.

Tous les avis comptent

L'idée du dispositif est que chaque participant se sente à l'aise pour pouvoir livrer à son groupe l'étendue de son expérience festivalière : pourquoi vient-il, sa préparation en amont du festival, ce qu'il préfère et ce qu'il déteste, ses souvenirs, comment le festival impacte-t-il sur sa vie, etc... L'échange reste simple, naturel et très libre. Professionnels, sociologues, habitués et primo-festivaliers ont tous leur mot à dire. Ici, la parole experte n'est pas la plus scientifique car le format participatif permet de la détourner. En effet, l'enquêteur est capable d'utiliser les paroles d'un festivalier, habitué depuis de nombreuses années, et de les évaluer au même titre que celles évoquées par les professionnels et universitaires spécialistes de la Culture.

Le chercheur lui-même se fond dans le groupe, à la différence qu'il est celui qui peut relancer la discussion dans le cas où les participants ne trouveraient plus rien à dire. Se positionnant comme simple participant, l'enquêteur permet le transfert de « *son pouvoir* » au groupe ¹³. Il reste tout de même attentif à la régulation des échanges afin qu'il n'y ait pas non plus de prise de parole culpabilisante. Dès qu'il a la parole il se tourne aussi vers d'autres participants peut-être moins bavards.

Pour permettre à l'enquêteur de rester engagé dans la discussion, des enregistreurs sont placés sur chacune des tables afin de garder une trace des échanges. L'enregistrement limite la prise de notes de l'enquêteur et lui permet de rester investit dans l'échange. Dans cette même logique de neutralité, les observateurs extérieurs ne se présentent pas comme chercheur mais simplement comme témoins du dispositif.

L'engagement de soi

Lors de l'atelier, les anecdotes fusent et engendrent quelques rires. Certains se souviennent avec émotion de l'expérience édifiante qu'est celle de pouvoir échanger directement avec l'artiste, comme par exemple Emmanuel lors de sa rencontre avec Stromae il y a plusieurs années : « *Je lui ai dit que je venais du milieu universitaire et il m'a tout de suite demandé avec beaucoup d'intérêt ce que j'en pensais, j'ai répondu très simplement : ne change rien...* ». Les souvenirs de chacun sont producteurs d'émotions. Ils privilégient une sorte de confiance entre les participants ainsi qu'un partage de ressentis personnels, voire très personnels, en accord avec des expériences de vie. Au sein des échanges, la liberté de parole et l'engagement émotionnel des participants rendent parfois difficile pour l'enquêteur d'orienter des discussions vers des problématiques qu'il souhaiterait aborder. Cependant, l'émotion engagée dans la discussion favorise la sincérité des discours des participants.

Dans l'oeil du sociologue : les comportements des participants

Le dispositif de l'atelier participatif présente également des caractéristiques visuelles pertinentes à étudier. La formation en plusieurs groupes restreints des paroles. Afin de mettre en place une méthode précise d'observation, nous nous sommes inspirés de la méthode du « *silhouettage* » développée par l'anthropologue Yves Winkin, qu'il explique dans son ouvrage *Anthropologie de la communication* ¹⁴. Notre démarche est de suivre son processus d'enquête d'observation, tout en l'adaptant au format de l'atelier participatif.

La méthode présentée par Yves Winkin est basée, à partir de photographies prises en situation de communication, sur la réalisation puis l'analyse de croquis. En effet l'observateur, décrit par l'anthropologue, relève ses observations à travers la photographie, puis révèle les informations pertinentes qui en ressortent, en réalisant des croquis. Le dessin, quant à lui, permet au sociologue de mettre en avant les traits saillants de ce qu'il voit. Cette méthode permet non seulement de saisir de brefs moments d'interaction, de les immortaliser grâce à l'utilisation de la photographie mais également d'avoir une vue d'ensemble.

Deux personnes de notre équipe sont donc affectées à cette tâche, l'une en qualité de photographe et l'autre en qualité d'observateur. La première concentre son attention sur de brefs moments d'interaction et les immortalise grâce à son appareil photo. La deuxième maintient une vue d'ensemble sur l'atelier participatif, prend des notes d'observation des comportements et peut être amenée à orienter le photographe vers une situation intéressante. Cette démarche anthropologique peut également être réalisée par une seule personne placée en observation.

Figure 5
Participants en plein débat, la parole circule

Figure 6
Un chercheur est placé en observateur extérieur (au fond sur la photo)



12. Cf. Annexe « Atelier participatif » n° 2

13. DUCHESNE, Sophie, HAEGEL, Florence. *L'enquête et ses méthodes : les entretiens collectifs*, Nathan, 2004. 192 p. (p.36)

14. WINKIN, Yves. *Anthropologie de La Communication*, Paris, Seuil, 2001. p. 166

Figure 7

Nuage de mots projeté en conclusion, à l'aide d'un vidéoprojecteur sur l'un des murs de la pièce. Le médiateur clôture l'atelier.

Le mot de la fin

Dans une ambiance décontractée et chaleureuse, la rencontre se termine par un discours de remerciements énoncé par le même médiateur qu'au début. Il évoque rapidement les différents thèmes et sujets abordés au sein des tables lors de cet atelier. Une première analyse face à ces thèmes est donnée en rapprochant les discussions entre elles. Cette restitution permet de valoriser l'utilité du participant lors de l'atelier, ainsi que l'importance de sa présence. Puis l'atelier se clôture par une restitution visuelle, présentée sous la forme d'un nuage de mots regroupant des termes clés. Il s'agit des mots évoquant les Trans Musicales, cités par chacun des participants au début de l'atelier. Les deux personnes placées en observation extérieure pendant l'atelier ont noté les différents mots-clés afin de réaliser ce nuage. À la suite de cette diffusion, certaines personnes réagissent, quelques rires se font entendre puis les participants quittent peu à peu la pièce.

La temporalité

L'atelier a duré une heure et demie mais aucune limite de temps n'est imposée. Cette absence de durée fixe offre davantage la liberté d'expression. Ainsi les participants n'ont pas peur de ne pas avoir le temps de participer. Chacun se livre à son rythme et a le temps d'exprimer ces émotions, de rire, de critiquer de partager des ressentis. Chaque participant a la possibilité de faire découvrir sa personnalité. L'enquêteur peut ainsi identifier le rôle que chacun joue, autant

dans le microcosme sociétal du festival que dans la société elle-même. Dans son ouvrage *Les Rites de l'interaction*, Goffman, reprend les termes de Robert E. Park et indique que tout le monde joue un « rôle » plus ou moins consciemment¹⁵. Au sein de l'atelier, les participants sont tellement impliqués dans le « rôle » qu'ils jouent, qu'il se retrouvent parfois « frustrés » que le débat se termine. La restitution peut permettre d'atténuer cette frustration.

C. Et après ?**Valoriser l'immersion dans le récit**

Après l'euphorie du festival, vient le temps de l'analyse. La mise en place d'un dispositif tel que celui de l'atelier participatif doit donner lieu à une restitution sociologique approfondie. Le recueil conséquent de paroles et d'images, grâce aux enregistrements sonores et aux photographies prises au cours de l'atelier, offre une base solide de contenus à analyser. Les fichiers sonores permettent à première vue la réalisation d'une retranscription complète des discussions. Pourtant, il ne semble pas pertinent d'appliquer cette finalité à celle de l'atelier participatif, comme il est coutume de le faire lors d'entretiens sociologiques. En permettant la discussion complètement libre, le dispositif ne permet pas une retranscription lisible et compréhensible. Au contraire, il s'agit plutôt de prendre en compte les paroles partagées comme un ensemble, dans lequel l'ambiance et l'émotion sont très présentes, d'où le manque de pertinence d'une simple restitution littérale. Afin de faire ressortir ce qui peut se dégager des discussions de chaque table, du comportement des participants ainsi que des différentes prises de paroles, il est préférable de privilégier une analyse interactive entre les contenus sonores et visuels. Cette démarche, croisant ainsi les récits des festivaliers et l'observation de leurs comportements, permet de faire ressortir des thématiques et d'enrichir l'analyse sociologique. Cette approche est rendue possible grâce à la position du sociologue au sein du groupe de parole qui, en tant que partie prenante de l'atelier participatif, peut analyser de manière immersive l'ensemble des interactions qui s'opèrent autour de lui.

15. GOFFMAN, Ervin, *Les Rites d'interaction*, Traduit de l'anglais par Alain Kihm, 1974, Collection « Le sens commun », 240 p.



© Raphaël Roth

Au plus près du participant, le « silhouettage »

Grâce aux sociologues postés en observation en dehors des groupes de parole, il devient plus aisé d'élaborer une analyse des échanges en y associant la méthodologie de « silhouettage » développée par Yves Winkin, évoquée plus tôt dans notre réflexion. La prise de photos en situation de communication permet la réalisation ultérieure de croquis qui sont analysés, afin de relever les traits saillants des postures des individus, la mise en évidence de leurs interactions, ainsi que leur profilage. Ce protocole d'enquête est alors intéressant dans le cadre de l'atelier participatif, puisqu'il permet de mettre en exergue des *types* de comportements lors du processus d'engagement dans la participation, plus compliqué à capter avec le simple contenu des échanges. Analysée par le prisme des théories d'interactions de Goffman, cette méthode permet de faciliter la transition entre l'image et la parole.

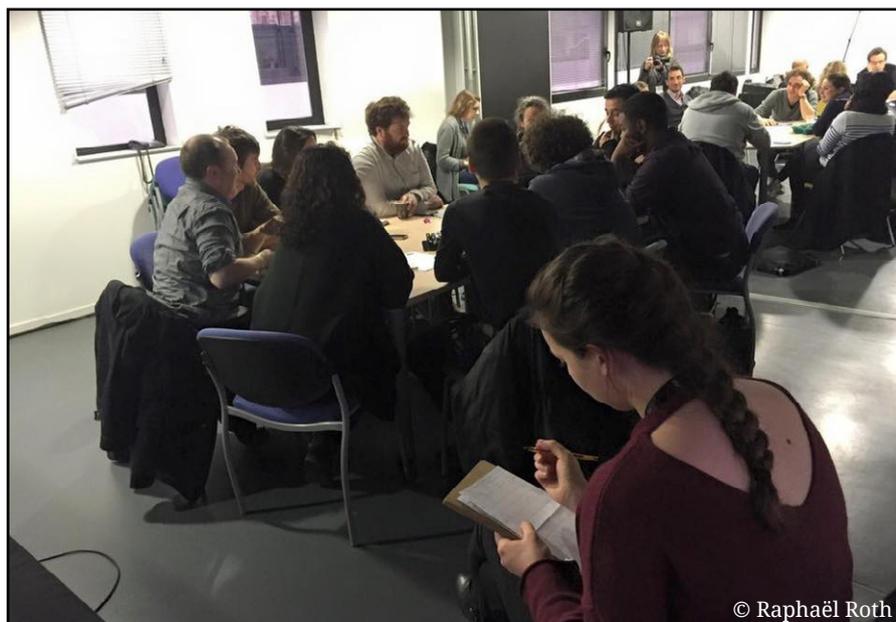


Figure 8

Le chercheur extérieur note ses observations.



Figure 9

Les photographies prises sont transformées en croquis pour faire ressortir les traits saillants de l'observation extérieure.

Un récit d'expérience, le sociogramme

Développée par le sociologue Emmanuel Ethis, la méthode du sociogramme ¹⁶ est ici un moyen de faire ressortir l'expérience émotive d'un festivalier, de manière plus profonde qu'une simple retranscription. Réalisé à partir des analyses faites autour des enregistrements sonores de chaque table lors de l'atelier participatif, le sociogramme que vous trouverez ci-dessous relate l'expérience particulière d'une grande habituée des Trans Musicales. Par la narration, le sociologue dresse un mini-portrait qui permet de dégager un fait sociologique. Une telle méthode met en lumière l'émotion et le ressenti en se rapprochant au maximum des propres mots de la festivalière.

Isabelle, 46 ans n'est pas née à Rennes mais y habite depuis ses 6 ans. Elle a commencé la musique à 14 ans et a assisté à son premier concert à 15. Ensuite, il y a eu la Trinquette rue Saint-Malo, et les concerts trois fois par semaine à l'Ubu. Tout s'est enchaîné très vite au rythme d'un rock alternatif qui colle aux pavés rennais, à l'image des Marquis de Sade et des concerts de punk underground vibrant d'une énergie transcendante. La salle de la Cité devient son lieu favori, c'est « la maison du peuple » selon elle. Les associations autour de la musique se multiplient. Même les universités rennaises proposent des salles de concerts aux étudiants. Les Trans Musicales étaient donc prédestinées à rencontrer Isabelle et se trouver sur son chemin. Pour elle, Rennes sans les Trans Musicales, ce n'est plus Rennes. Chaque fois les Trans arrivent à la surprendre de nouveau, par ses découvertes mais aussi par l'excentricité des artistes toujours plus forte. En grande habituée elle fait sa programmation en amont en écoutant chaque groupe pas plus de cinq secondes avec comme objectif principal de tout voir. Elle réserve en général son jeudi soir au Parc des Expos car le jeudi c'est la soirée pour « les habitués et le rock ». Un soir dans son programme est aussi privilégié pour assister aux Bars en Trans. Elle ne veut surtout pas partir avec des regrets. Ce qu'elle admire aux Trans Musicales c'est l'accessibilité. Elle y est venue avec son fils de 20 ans mais aussi avec sa fille de 8 ans. Isabelle a également été formatrice de publics dits « empêchés » autour de l'illettrisme et elle a apprécié pouvoir venir avec eux et même retrouver une personne de son groupe sur scène avec des artistes. Le respect et la solidarité sont selon elle les valeurs fondatrices des Trans Musicales, reflétant une ambiance bon enfant où les gens sont avant tout présents pour s'amuser.

Le festival intègre ici toutes les valeurs propres au mythe en termes d'initiation, de représentation sociale et d'héritage culturel. Isabelle s'est construite en même temps que les Trans Musicales, elle a grandi sur le même tempo que celui des basses qui animaient, animent et animeront éternellement l'évènement. De son adolescence aux connotations punk rock underground à son expérience de festivalière actuelle, Isabelle a vécu les mêmes rebondissements que la ville de Rennes elle-même. Dans son ouvrage Aux marches du Palais, Emmanuel Ethis parle de « manifestation en forme de rites où accrédités et amoureux du cinéma collaborent à l'instauration d'un univers commun au sein duquel se construisent les promesses de perfection et d'intouchabilité des idoles mais aussi leurs désacralisations » ¹⁷. Quand Isabelle parle du festival des Trans Musicales ce n'est plus du festival dont elle parle mais des « Trans ». Le préfixe « festival » est absent. À partir de ce moment-là, l'évènement prend une dimension mystique. Isabelle participe en effet à la création du mythe qui entoure les Trans Musicales, tant dans son histoire que dans sa représentation de l'évènement. Selon Roland Barthes ¹⁸, la fonction du mythe est d'évacuer le réel, de perdre la qualité historique des choses. La fonction première est de parler des choses, mais en les purifiant, en les innocentant et en les fondant en nature et en éternité. Le mythe donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais plutôt celle du constat, explique Barthes. On joue avec des renseignements, ceux qui sont capables de nous émouvoir, de nous rappeler le passé. Ainsi, Isabelle propage ce mythe et emporte avec elle son expérience particulière de spectatrice à chaque fois plus riche.

16. ETHIS, Emmanuel, *La petite fabrique du spectateur : Être et devenir festivalier à Cannes et à Avignon*, 2011, Éditions universitaires d'Avignon, coll. « En scène », 96p.

17. ETHIS, Emmanuel, *Aux marches du Palais : le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, 2001, La documentation française, 264 p.

18. BARTHES, Roland, « Le mythe, aujourd'hui » in *Mythologies* (OC I, p.704).

“ Il y en a qui croient en Dieu, moi je crois aux Trans. ”

Isabelle, habituée depuis 37 ans

Les participants

L'atelier participatif constitue donc une volonté de recueillir des paroles, puisqu'il s'agit d'un moment privilégié avec un groupe de festivaliers. Ce rendez-vous en plein cœur de l'action du festival permet de capter d'autant plus des émotions et des ressentis immédiats que d'obtenir une réponse collective, avec une pluralité de regards. Nous avons recensé des profils très divers qui ont permis d'élargir le spectre de nos observations, et d'obtenir des données variées et pertinentes.

Répartition des participants :

Figure 10 Par sexe :

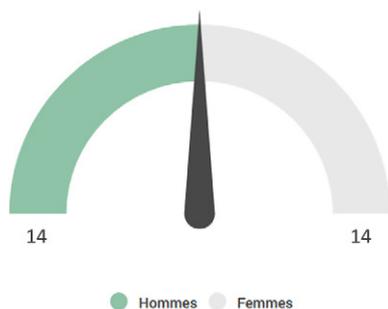


Figure 11 Par âge :

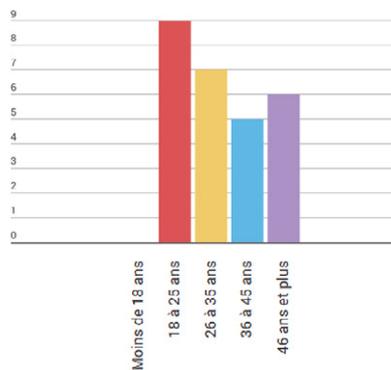


Figure 12 Par provenance :

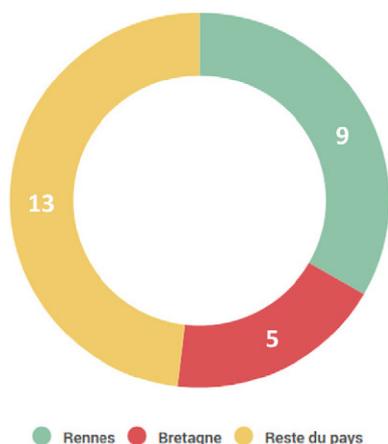


Figure 13 Par motif de venue :

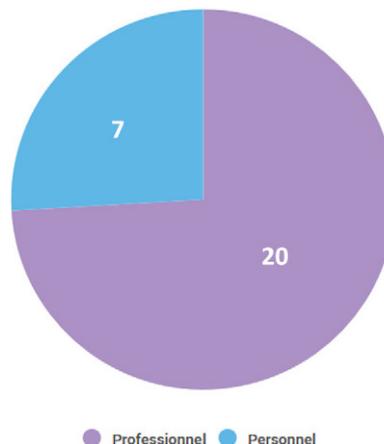


Figure 14 Nombre de venues aux Trans Musicales :



Dans les participants à l'atelier, la parité était totale. Tous les âges étaient également représentés, surtout si l'on garde en tête que notre présence en temps qu'organisateur / participants pesait dans la balance des 18-25 ans. Beaucoup de personnes venaient de Rennes même ou plus largement des Pays de la Loire, bien que beaucoup de gens du reste de la France se soient déplacés. Un point très saillant fut la forte représentation des professionnels, venant avec habitude et engagement. Enfin, beaucoup de participants venaient aux Trans Musicales pour la première fois, mais aussi parfois bien plus (plus de vingt fois pour certaines personnes habituées depuis la première heure).

II. Du mythe à l'héritage : analyse d'une expérience festivalière particulière

Plusieurs critères semblent importants dans l'appréhension d'un festival par son « personnage principal » à savoir son public. Nous citerons la façon dont il l'envisage en amont et ce que le festival représente à ses yeux, la façon dont il va concevoir son parcours, comment son expérience se construit-elle et par quoi cette dernière est-elle influencée, puis ce qu'il va en retenir. Quelles sont les traces laissées par son passage aux Trans Musicales ? Au final, tous ces questionnements ont représenté le « squelette », le fil conducteur de notre démarche sociologique qu'est l'atelier participatif, et c'est sur ces derniers que l'on va s'appuyer pour une analyse approfondie des échanges qui ont eu lieu.

A. Le Mythe

Depuis leurs débuts, les Trans Musicales ne se résument pas seulement à un festival, un lieu de fête où se produisent des groupes de musiques peu connus du grand public. Les Trans Musicales s'identifient également à un ensemble de valeurs qui sont véhiculées par les organisateurs et transmises au public. Si la programmation des Trans est la clé de voûte de tout le festival, les festivaliers viennent à Rennes pour un moment de découverte musicale en plus de « l'ambiance ».

Que ce soit pour les professionnels ou les festivaliers avides de découvertes musicales, la divulgation de la programmation est un moment important. Cette programmation donne un avant-goût de ce qui les attend en décembre. Pour les habitués, la confiance est quasi-totale. « *La vie repose sur mille conditions préalables que l'individu ne peut absolument pas étudier ni vérifier dans leur fondement, mais qu'il doit accepter de confiance* »¹⁹. Ainsi fonctionnent les Trans Musicales et c'est sur ce postulat qu'elles connaissent leur succès. Parmi les participants, pas un seul ne met en doute la parole du programmeur, Jean-Louis Brossard. Cette notion de confiance fonctionne comme « (...) un état intermédiaire entre le savoir et le non-savoir »²⁰ car Jean-Louis Brossard est celui qui « sait ». Cette confiance du public envers Jean-Louis Brossard sert à combler le « *competence gap* »²¹, positionnant le programmeur en expert et le public en profane. Si ce n'est en l'expérience de Jean Louis Brossard que le public croit, c'est en la qualité de ses choix. Cette confiance repose en un « *savoir inductif atténué* »²², si le public ne faisait pas confiance aux compétences et aux choix de Jean Louis Brossard, le public ne viendrait pas. Cette confiance est un vecteur de solidarité : les festivaliers qui connaissent les Trans Musicales considèrent que Jean Louis respectera son engagement (la qualité de sa programmation²³), comme chaque année. Pour ceux qui ne sont jamais venus au festival, ce sentiment de confiance est aussi véhiculé par le mythe qui entoure le programmeur. Ainsi que l'indique Roland Barthes « *le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité* »²⁴.

Lors de l'atelier, les participants appellent le programmeur par son nom ou son prénom. « Jean-Louis », « Brossard », chacun d'entre eux crée une proximité avec le programmeur. La notion de confiance prend alors une dimension beaucoup plus personnelle. Les festivaliers reconnaissent la légitimité du programmeur par les images qui lui sont liées. Les photos et les coupures de presse le mettent en scène entouré de vinyles (appuyant sa position d'expert en musique), parfois accompagné de Béatrice Macé. Les festivaliers connaissent les têtes pensantes du festival, mettent des visages, des noms sur l'événement.

Dans l'esprit des festivaliers, les Trans Musicales reposent sur le mythe qui entoure les deux visages des Trans Musicales. « *Le mythe social est une représentation collective hybride, (...) baignant dans le sacré, commandée par l'émotion plus que par la raison, et porteuse de sens, de valeurs et d'idéaux façonnés dans un environnement social et historique donné* »²⁵. Ce mythe des programmeurs naît non seulement de la confiance que leurs accordent les festivaliers, mais également des ressentis qu'ils ont à leur égard. Si l'on reprend la pensée de Barthes dans son ouvrage *Mythologies*, le mythe est au service d'une idéologie qui n'est pas forcément politique. Les compétences et les valeurs des organisateurs sont sacralisées. Les groupes vus aux Trans Musicales seront programmés dans tous les festivals à venir, certains artistes deviendront célèbres. Mais l'élément principal qui confirme cette sacralisation, outre la confiance aveugle, est le réel amour que les festivaliers ressentent envers les Trans Musicales. Toute leur attente est basée sur une confiance et sur des souvenirs des précédentes éditions qu'ils ont pu faire, ou de ce qu'ils ont pu entendre dire pour les nouveaux venus. Par leur choix de programmation les Trans Musicales mettent tous les festivaliers au même niveau de connaissance, ce qui apporte alors au festival une ambiance si particulière.

Les participants de l'atelier montrent une réelle douceur, une compréhension vis à vis des décisions des organisateurs. Par exemple, lorsqu'un participant indique le déplacement des Trans Musicales aux Parc des Expositions, il note la peur potentielle qu'on dû ressentir les organisateurs, leur conférant une dimension certes sacrée, mais également humaine. C'est sans doute cette facette humaine qui rend le public réceptif, qui fait qu'il respecte les « visages » du festival et donc le festival en lui-même. Les organisateurs sont les figures emblématiques des Trans Musicales, cette notion est particulièrement vérifiée lorsque Jean-Louis Brossard, à qui le public fait une ovation, apparaît sur scène pour le traditionnel « Bonnes Trans à tous, yo ! ». Ce sont des émotions telles que l'admiration, la curiosité, la sympathie, qui sont ressenties de façon collective par les festivaliers et qui donnent aux Trans Musicales une image de festival originel, de festival « mythique ».

Ce mythe des Trans Musicales est également renforcé par la mémoire collective qui entoure le festival. « *Cette expérience laisse dans la conscience collective une empreinte prenant la forme d'une émotion profonde, durable* »²⁶. En effet, certains festivaliers, les « anciens », parlent de certains groupes ou de certains concerts comme d'une expérience hors du commun, à l'instar du fameux concert des Béruriers Noirs qui a fini en émeute et dont tout le monde a entendu parler. L'imaginaire autour des Trans Musicales repose essentiellement sur ces concerts qui ont révélé par exemple Nirvana ou Stromae au public.

19. SIMMEL, Georg, *Secret et Sociétés Secrètes*, Éditions Circé, 1991, p.16

20. *Ibid.* p.22

21. LIDZ, Victor, « Influence and Solidarity: Defining a Conceptual Core for Sociology » in *Talcott Parsons: Theorist of Modernity*, édité par Roland Robertson, Bryan S. Turner, Sage, 1991, p.114

22. SIMMEL, Georg, *Secret et Sociétés Secrètes*, Éditions Circé, 1991

23. PARMENTIER, Marc, « Hobbes, la coopération et la théorie des jeux », *Methodos*, Volume 10, 2010

24. BARTHES, Roland, *Mythologies*, Seuil, 1970, p.216

25. BOUCHARD, Gérard, « Pour une nouvelle sociologie des mythes sociaux. Un repérage préliminaire », *Revue européenne des sciences sociales* 1/2013 (51-1), p. 95-120

26. *Ibid.*

La mémoire collective « est essentiellement une reconstruction du passé » qui « adapte l'image des faits anciens aux croyances et aux besoins spirituels du moment »²⁷. Ce serait donc ces moments « mythiques » qui contribueraient au mythe des Trans Musicales. En effet, comme le rappelle Barthes, un mythe doit s'inscrire dans la durée et quoi de plus probant que les Trans Musicales en soient à leur 37^{ème} édition.

En se préparant aux Trans Musicales, en écoutant ou non les artistes programmés, les festivaliers « se préparent » à vivre une expérience singulière qu'ils fréquentent déjà ou non le festival. Ils ne sont « jamais déçus » que ce soit par la programmation ou l'ambiance du festival. Ainsi que le dit Maurice Halbwachs, « *[Durkheim] a reconnu qu'il n'y a pas de pratique collective qui n'exerce sur nous une double action, que les forces sociales s'orientent souvent dans le sens de nos désirs, qu'en tout cas elles accroissent et enrichissent notre être individuel de tous les modes de sensibilité et de toutes les formes de pensée que nous empruntons aux autres hommes* »²⁸. Cette mémoire collective qui entoure les Trans Musicales contribue à renforcer les valeurs que prônent les organisateurs du festival. Certains participants parlant des espaces, indiquent que les organisateurs ont pensé à rendre les halls plus accueillants, plus photogéniques. Ce sont sans doute aussi les souvenirs photographiques qui renforcent la mémoire collective des Trans Musicales. Les festivaliers savent d'avance que l'ambiance sera au rendez-vous, que l'esprit des « Trans » sera présent et qu'ils pourront ramener des souvenirs, des preuves de leur présence.

L'aura qui entoure les Trans Musicales, repose aussi sur ce qu'en ont dit les festivaliers, c'est le lieu « où les carrières d'artistes se font », « où il faut être ».

B. L'Expérience

Après une telle idéalisation du festival, et cet ancrage du mythe dans l'imaginaire des festivaliers, vient le moment tant attendu de l'expérience.

Il est évident que chaque expérience est unique. Elle représente le vécu de chacun des festivaliers par sa vision de l'événement, par ses choix, ses actes. Et pourtant toutes ces expériences sont partagées, vécues au même moment, au même endroit. Comme le dit Jean Louis Fabiani²⁹, on peut choisir de vivre un concert au milieu de la foule, ou au fond de la salle, mais tous les spectateurs regardent dans la même direction, voient le même spectacle, entendent les mêmes sons. Pourtant, toutes ces expériences sont différentes et sont le reflet de l'appropriation du festival par le festivalier.

Cette entrée dans l'expérience à proprement parler du festival sonne comme une initiation, dans le sens où elle confronte le mythe à la réalité, et permet au festivalier de s'approprier ce mythe, de le transformer, ou de l'ancrer davantage dans sa représentation des Trans Musicales. Pour cela, le festivalier passe par plusieurs étapes, auxquelles il pourra réagir parfois de façons différentes selon s'il est nouveau ou déjà un habitué.

La première étape est bien sûr celle de la découverte. C'est d'ailleurs également la première dans la carrière d'un amateur, ainsi que le décrit Vèrène Chevalier dans son article *Pratiques culturelles et carrières d'amateurs : le cas des parcours de cavaliers dans les clubs d'équitation* : « *La première séquence de la carrière d'un amateur [est] la découverte à travers l'initiation à la pratique, et de la confrontation des représentations idéales qui*

ont présidés au choix de l'activité avec les réalités de la pratique »³⁰. C'est donc bien la confrontation du mythe à la réalité de l'expérience qui est en jeu ici.

Pour cette première étape, il y a donc plusieurs comportements observés. Le spectateur a la possibilité d'effectuer plusieurs parcours différents au cours d'une même journée et en soirée : il peut mêler les atmosphères, mélanger les univers sonores et vivre alors différemment les expériences. Pour les festivaliers, plusieurs comportements sont possibles. Le festivalier peut, s'il a préparé sa venue en étudiant la programmation, suivre une programmation personnelle et millimétrée pour être sûr de ne rater aucun des artistes qu'il souhaite écouter et s'éviter ainsi la frustration. Ce comportement est plutôt observable chez les festivaliers les plus « habitués », qui connaissent les lieux et la programmation particulièrement dense du festival. C'est ce que nous raconte Isabelle durant l'atelier, qui en est à sa trentième édition du festival. Jacques qui, lui, a dépassé les trente éditions nous avoue qu'il fait lui aussi une programmation personnelle très précise, mais qu'il n'a jamais réussi à la respecter, qu'il se laisse guider par d'autres festivaliers ou simplement emporter dans une déambulation qui est spécifique aux Trans Musicales.

Si la programmation des Trans Musicales est dense et très détaillée, elle n'en reste pas moins peuplée d'artistes encore inconnus. C'est en partie pour cela que le public est lui-même un facteur dans le choix du concert. Le *tweet wall* était d'ailleurs perçu comme un repère prescripteur pour les festivaliers, « la voix du peuple » nous dit un des participants de notre atelier, en dehors de la matérialisation visuelle d'une forme de participation active au festival, une marque concrète de sa présence. Ainsi, le festivalier choisit son concert en fonction d'autres festivaliers, prescripteurs à ses yeux, ou en fonction des mouvements de foules.

Il peut aussi choisir de se laisser « entraîner » par le festival, et choisir un concert en déambulant simplement entre les halls. La marche a d'ailleurs une place importante dans l'expérience des Trans Musicales, et donne un ressenti physique du festival. Le corps a d'ailleurs une place importante dans l'expérience. Il est forcément amené à côtoyer d'autres corps en mouvement, et l'expérience ne serait pas la même sans la présence de la foule. La notion de parcours est ancrée dans l'expérience des Trans Musicales, non seulement à travers les différents halls mais aussi à travers la programmation dans différents lieux. La déambulation entre les lieux de concerts, la place laissée au hasard et au ressenti immédiat entrent parfaitement dans « l'esprit » des Trans Musicales qui constitue son mythe : la découverte de nouveaux artistes et l'ouverture à de nouvelles musiques.

Cette déambulation est grandement facilitée par l'immersion du festivalier dans l'événement, et l'appropriation

27. HALBWACHS, Maurice. *La Mémoire Collective*, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1994. 9 p.

28. *Ibid.* p.9

29. FABIANI, Jean-Louis, CAUNE Jean, *L'éducation populaire et le théâtre : le public d'Avignon en action*, PUG, 2008

30. CHEVALIER, Vèrène, « Pratiques culturelles et carrières d'amateurs : le cas des parcours de cavaliers dans les clubs d'équitation », in *Sociétés contemporaines* Année 1998 Volume 29 Numéro 1 pp. 27-41

du mythe par l'expérience qui constitue la deuxième étape de son parcours. Pour les festivaliers habitués des Trans musicales, l'appropriation est déjà grande et c'est pour cela qu'ils sont les plus nombreux à préparer minutieusement leur parcours. Dans le cas des nouveaux festivaliers, la déambulation de concerts en concerts peut être vue comme une prise de confiance en eux, et en le festival. Et cette prise de confiance n'est rien de moins que leur appropriation de l'expérience. Cette appropriation tient à deux facteurs essentiels : l'espace, et la programmation artistique.

Le rapport à l'espace et au territoire est une caractéristique majeure des Trans Musicales. La vision du festival se mêle à celle de la ville de Rennes, et de toute la région Bretagne. Le festival transforme complètement la ville et immerge entièrement le festivalier, même lorsqu'il n'est pas sur les lieux de concerts. D'ailleurs les nombreuses salles accueillant les artistes participent à ce sentiment d'immersion de la ville. Du parc des expositions à l'espace Liberté, en passant par les Bars en Trans, le festivalier ne sort jamais du festival des Trans Musicales, peu importe où il se trouve dans la ville et peu importe le moment de la journée (ou de la nuit). Cette étendue du festival dans l'espace participe alors à l'appropriation de ce dernier par le festivalier.

L'expérience artistique ³¹ est également un facteur responsable de cette appropriation. La particularité des Trans Musicales se joue dans la programmation : la plupart des artistes ayant peu ou pas de notoriété au moment de l'évènement, ils ne sont donc pas forcément connus du public. La chose qui se produit alors est peut-être unique aux Trans Musicales : le public est là pour découvrir et encourager l'artiste. La découverte de groupe sans notoriété privilégie le public et le place en acteur phare de l'interaction : on interroge ses goûts en prenant soin d'étudier son avis et ses réactions. Le public sent qu'il a du pouvoir et qu'il participe à l'interaction artistique qui s'opère : il est guidé par l'envie d'acquérir la « maîtrise d'un talent ou d'une expertise » professionnelle ou personnelle afin d'être capable de « juger l'art » et enfin, un souhait de promotion sur le plan social par une valorisation de sa culture. On retombe alors sur les propos de Jean-Louis Fabiani concernant l'importance du public face à un artiste autonome. L'interaction est d'autant plus fiable et fonctionne ici sur la confiance, puisque le public se transforme et évolue en fonction de l'artiste créateur qui propose une performance qu'il adaptera ou non selon son premier cobaye : le public du festival des Trans Musicales de Rennes.

Cette place majeure laissée au festivalier lui permet de transformer le mythe des Trans Musicales qu'il a ancré dans son imaginaire avant son expérience, et l'amène naturellement à la création de son propre mythe, de sa vision du festival. Cette confiance qu'on lui accorde et qu'il acquiert tout au long de son expérience des Trans Musicales l'amènent à la dernière étape de son parcours : le partage.

La position du public face à des artistes inconnus crée une relation particulière entre eux. Comme nous venons de le voir, le public est placé dans un rôle d'« expert ». Maintenant que cette expérience lui a donné l'occasion d'élever son sens critique et lui a permis de « juger l'art » (en théorie), le festivalier ressent inévitablement le besoin de la partager. En effet, c'est bien pour comprendre l'œuvre artistique que les spectateurs se rencontrent et échangent de manière à obtenir des réponses et des clés.

Ces espaces de débats, de discussions font partie du festival

puisque'ils y sont organisés à travers le cycle de conférences et d'espaces de paroles « Rencontres et Débats », dans lequel prend place notre atelier. La mise en place de ces espaces de débats à l'écart des lieux de concerts (en espace et en temps) permet aux festivaliers de prendre du recul sur leurs expériences, et de les échanger dans un moment calme et convivial. Ces débats font partie intégrante du festival et entretiennent sa place dans l'expérience des festivaliers par les échanges.

Cette position du festivalier face aux artistes le laisse seul juge de son expérience, et le festival n'est en rien prescripteur de ses choix. Si cela se conclut par une inévitable démocratisation du débat, les inégalités entre festivaliers n'ont pas disparu. Les festivaliers sont tous égaux face à une programmation unique d'artistes quasiment inconnus de tous, mais les plus anciens festivaliers semblent toutefois prendre un rôle de prescripteurs, ou tout du moins, « d'ainés » dans les débats. Ils sont les garants de « l'esprit » du festival puisqu'ils en sont les témoins depuis de nombreuses années.

C. L'Héritage

Le festivalier construit donc sa propre expérience de manière totalement autodidacte. Il agence lui-même son parcours en l'ancrant dans sa réalité personnelle et en fabriquant ses propres souvenirs. Cela devient alors une mémorisation individuelle qui aura eu un impact sur sa vie et sur sa construction de soi. Ce souvenir si propre à tout à chacun aura pourtant été construit à partir d'un moment collectif. Comment l'expérience du spectateur aux Trans Musicales devient-elle un moment particulier qui marque sa mémoire ? Quels sont les facteurs qui facilitent son retour ? Qu'est-ce que le spectateur retiendra finalement de son expérience ? Quel en sera son héritage personnel ?

La notion d'héritage renvoie au terme de transmission. Etre l'héritier de quelqu'un ou de quelque chose c'est acquérir, recevoir ce qui ne nous appartient pas à la base, ce qui n'est pas de notre ressort. Nous ne sommes donc pas responsables de l'héritage que l'on reçoit puisqu'il est non légitime. Pierre Bourdieu et Jean Claude Passeron parlent alors de « reproduction sociale » comme d'un phénomène sociologique qui conduit à la transmission des positions sociales, des façons d'agir ou de penser, d'une génération à une autre, dans une certaine proportion et du fait d'une faible mobilité sociale. Il s'agit ici principalement d'éducation et de milieux sociaux ³².

Si l'on prend le terrain des Trans Musicales, le phénomène de reproduction est le suivant : que ce soit pour la première fois ou au contraire depuis de nombreuses années, le spectateur vit une expérience particulière au sein d'un endroit adapté, dans un évènement qui a la particularité d'être éphémère et qui devient un rituel pour certains. On parle justement de « phénomène de ritualisation » au sens de Maffesoli quand il s'agit de faire partie d'une foule. On adopte les mêmes codes, à savoir un langage similaire afin de se faire comprendre par le groupe et pouvoir communiquer grâce à des « rites d'interactions ». Il y a alors ici une reconnaissance du groupe : un sentiment d'appartenance se crée, l'individu se construit peu à peu une place dans un festival

31. FABIANI, Jean-Louis, CAUNE Jean, *L'éducation populaire et le théâtre : le public d'Avignon en action*, PUG, 2008

32. BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean-Claude, *Les Héritiers : les étudiants et la culture*, Les Éditions de Minuit, Coll. « Le sens commun », 1964, 192 pages

qui a une notoriété et qui est reconnu à travers toute la ville. De ce fait, il est quasiment impossible pour un Rennais de ne pas s'y rendre. Les Trans Musicales sont le cœur de Rennes, le point chaud qui anime la ville, la fait respirer et vibrer. À l'image d'un foyer, c'est la flamme qui rassemble les personnes en son centre. Isabelle, habituée du festival depuis 38 ans nous explique :

« **Aux Trans on se sent bien, en sécurité, c'est une ambiance très familiale, on y vient avec ses enfants et les filles le soir ne se font pas emmerder et si c'est le cas les gens sont solidaires, des personnes viennent l'aider, la soutenir si elle a trop bu... »**

Tout le processus de reconnaissance est donc respecté et lorsque la communauté est formée, cela donne lieu aux échanges et aux partages : le public agit comme un prescripteur, les personnes se conseillent entre elles et vont voir les artistes selon ce que les autres en disent. La communauté agit alors comme une véritable famille, avec des codes, des rites, des habitus communs. Une relation de confiance se crée et c'est d'ailleurs un des principaux mots qui a été donné par les participants à l'atelier pour représenter le festival. Il y a une relation patriarcale qui se crée également entre les habitués et ceux qui ne sont jamais venus. Lors de l'atelier, les premiers sujets de conversation démarraient obligatoirement par une « élection » du plus grand habitué, et le plus gagnant du concours gagnait plus ou moins en « autorité ».

Une fois le processus d'identification (par le mythe) et d'initiation (par l'expérience) réalisé, le spectateur se confronte au principe de l'héritage. Inconsciemment, il gardera un souvenir propre à son passage à Rennes la première semaine de décembre. On parle ici d'un héritage bien particulier puisque c'est lui qui y a contribué plus que quiconque. On peut alors parler d'un héritage légitime contrairement à ce qu'annonçaient Bourdieu et Passeron. Le spectateur a ici son libre arbitre du début à la fin, en amont et après l'évènement. Il choisit de venir à tels concerts, il construit lui-même son parcours tout en s'appuyant sur des codes prédéfinis. Les personnes de 20 à 25 ans qui participent à l'atelier ont toutes appuyé le fait qu'il était primordial pour eux de pouvoir « errer » librement et choisir les concerts au gré de leurs envies et de leurs parcours. Il n'y a ni imposition, ni consignes artistiques aux Trans Musicales et c'est là toute la particularité de cet évènement et de l'héritage qui en découle. De plus, même lorsque l'on essaie de contrer le hasard, c'est lui qui nous prend au dépourvu la plupart du temps, par la découverte d'artistes auquel nous n'aurions pas pensé, ou que le public ne serait jamais allé voir.

La découverte est également un point important dans la construction de l'héritage. Aux Trans Musicales, le spectateur n'en ressort que plus riche par le nombre de découvertes artistiques qu'il aura faites. Il joue alors, lui aussi, le rôle de prescripteur et cela appuie et renforce la confiance qu'il avait créée lors de son arrivée et son adaptation au groupe, à la « tribu » ainsi que sa richesse de connaissances. Flatté, il repartira avec une *ecocup* aux couleurs du festival s'il ne l'a pas rapporté à la sortie du Parc Expo. Il gardera le programme papier des Trans avec le nom de ses artistes préférés surlignés en jaune, ou encore son pass Pro, un ticket de bus et le goût des galettes saucisses dans la bouche. Puis il écouterait toute la semaine suivante la

playlist des artistes en regrettant de ne pas avoir pu assister à tous les concerts...

Cette expérience s'assimile clairement à celle de l'éducation, et de l'expérience familiale. En arrivant jeune et vierge, le festivalier répète des codes et des rites puis en repart enrichi. Son passage en festival peut faire écho à celle de l'adolescence, où l'on essaie de se faire une place dans un groupe et de se construire une personnalité. Il respecte et suit les conseils des « patriarches » qui l'orientent tout en le laissant libre de ses choix puis devient peu à peu lui-même un prescripteur.

III. Améliorations et propositions pour un dispositif performant : notice détaillée

Suite aux réflexions et observations faites après notre atelier participatif réalisé lors des Trans Musicales 2015, nous avons pu élaborer une notice détaillée. Cette version améliorée de ce qui a réellement été fait lors de l'atelier a pour but d'être applicable dans le cadre d'autres événements culturels, demandeurs de dialogue avec leurs publics. De cette manière, nous reviendrons sur la communication relative à l'atelier, sur son déroulement pratique et enfin sur un rendu final pertinent.

Avant : la communication

Pour que l'atelier participatif se déroule de la meilleure façon et amène des publics variés, il est nécessaire de prévoir un processus communicationnel en amont. Dans un premier temps la création du visuel explicatif semble intéressante pour toucher de manière directe et sensée les potentiels participants. En collaboration avec l'équipe de l'évènement et en adéquation avec la charte graphique de celui-ci, un visuel a donc été créé, celui-là même que vous trouverez plus haut, en ouverture de cet article (Figure 1).

Dans un second temps, il s'agit de diffuser largement ce visuel à travers les moyens de communication de l'évènement, de manière à introduire les spectateurs à ce dispositif. Le site Internet de l'évènement et les réseaux sociaux sont particulièrement propices à cette diffusion. Alors que le site Internet de l'évènement permet une diffusion largement en amont, les réseaux sociaux quant à eux ont l'avantage de proposer une information instantanée, et donc plus proche dudit atelier. De cette manière, les publics sont amenés à consulter les comptes Twitter et Facebook des événements pour s'informer de la mise en place de l'atelier en temps réel et au plus proche du commencement de celui-ci. L'outil Twitter permet particulièrement d'interpeller les usagers susceptibles de participer à l'atelier (forte activité via les hashtags, les publications et les followings), tout en le présentant notamment grâce au visuel.

De ce fait, le rôle des réseaux sociaux dans la communication du dispositif paraît plus efficace qu'une inscription plus classique par mail. En effet, les potentiels participants semblent plus à même de décider de venir le jour même plutôt que de s'inscrire plus longtemps avant. La multiplication des annonces concernant la tenue de l'atelier au long des quelques jours qui le précèdent immédiatement, accentue le désir des participants de venir partager leurs expériences dans la mesure où ils sont déjà immergés dans l'évènement.

La communication orale n'est également pas à négliger lors de d'autres dispositifs du même genre durant le festival (conférences, débats...). En effet, ces rencontres sont des moments propices à une diffusion plus accentuée de l'atelier à venir, puisque les organisateurs peuvent à leur tour faire connaître celui-ci à leurs publics.

Pendant : l'accompagnement explicatif du dispositif à destination des participants

À l'arrivée des participants, il semble nécessaire de ne pas surcharger les tables en équilibrant le nombre de personnes de manière à faciliter l'échange de parole.

Il est pertinent d'ouvrir l'atelier par un petit discours expliquant la manière dont se déroulera l'atelier. Ce dernier peut être accompagné d'une vidéo qui permettra de capter, via un support visuel, l'attention de l'assemblée. L'intervenant prononçant le discours se charge alors de lancer les discussions au sein des différentes tables. Cela peut commencer par une simple présentation de chacun des participants aux autres auditeurs de sa table.

Un temps de discussion variant de 1h à 1h30 permet de récolter un apport conséquent d'informations, sans essouffler le débat ni désintéresser l'ensemble des participants.

Après : le compte-rendu fait à l'assemblée

La présence d'un catering permet aux participants de se restaurer et de continuer à échanger de manière moins formelle, tandis que les sociologues établissent un compte rendu général rapide à énoncer à l'assemblée.

Ce temps ne doit pas dépasser une dizaine de minutes pour éviter que les personnes quittent l'atelier. Ce compte rendu doit apporter un retour clair et pertinent des discussions réalisées aux différentes tables. Une dimension interactive peut être amenée grâce à la constitution d'un nuage de mots réalisé à partir de termes relevés par les sociologues aux différentes tables, et présenté à l'ensemble des personnes présentes. Ce discours final permet aux participants de se rendre compte de l'apport de leurs témoignages auprès des sociologues, mais aussi auprès de l'équipe organisatrice de l'événement. Ces derniers peuvent comparer leurs discussions avec celles des autres tables et ainsi compléter leur expérience au sein de cet atelier.

Ce moment de rendu est important pour permettre aux personnes de se sentir réellement participantes à une démarche de compréhension de leurs ressentis face à l'événement. Ils donnent pour le bon fonctionnement du dispositif et ce dernier doit donc leur rendre ce qu'ils sont venus chercher : un échange de points de vues et une comparaison d'expériences.

L'attribution du qualificatif « participatif » pour définir l'atelier n'est pas anodine. Si ce terme reprend les théories des sociologues du centre Norbert Elias de l'Université d'Avignon à propos du public participant, l'atelier est alors une mise en pratique de cette notion qui rappelle d'autres dispositifs organisés lors du Festival d'Avignon par exemple sous forme de débats et décrits dans l'ouvrage de Jean-Louis Fabiani, *Éducation populaire et théâtre*³³.

Notre atelier participatif organisé conjointement avec l'équipe des Trans Musicales a d'abord permis des échanges, des débats, des discussions entre festivaliers qu'ils soient professionnels ou non. Il a également permis de rappeler que la forme festival est propice à ce genre de dialogue, puisque c'est un lieu qui rend possible « les évaluations et entre-évaluations des objets culturels par le public »³⁴ ainsi que le soulèvent Jean Louis Fabiani, Damien Malinas et Emmanuel Ethis. En effet lors de cet atelier, différents thèmes ont été abordés mais pourtant tous issus d'une réflexion partagée sur le festival des Trans Musicales et ce qu'il impliquait. À travers cette analyse, nous avons pu juger de l'impact évident de l'expérience festivalière sur le spectateur, en tant que celui-ci est actif au sein de l'événement.

La tenue d'un tel dispositif pendant le festival a clairement un intérêt puisque chaque participant est déjà au cœur de l'événement, peut d'ores et déjà échanger sur ce qu'il vient juste de voir et sur ce qu'il compte faire par la suite. Ces discussions se rejoignent finalement toutes sur un dénominateur commun qu'est l'expérience. En faisant croiser les premiers festivaliers et les plus jeunes dont c'est la première édition par exemple, le partage se fait autour du mythe qui se crée depuis 37 éditions autour du festival, de ses fondateurs, de son impact dans la ville même de Rennes... C'est aussi un échange autour de la pratique festivalière, des choix de programmation, de la façon dont on vit cette expérience des Trans Musicales.

À partir des témoignages et du dispositif même de l'atelier participatif, les festivaliers mêlent leurs impressions, leurs évaluations, leurs vécus pour finalement voir le festival comme une expérience de vie que l'on se représente, que l'on prépare et que l'on veut revivre ■



33. FABIANI, Jean-Louis, *L'éducation populaire et le théâtre : le public d'Avignon en action*, PUG, coll. « Art, Culture, Publics », 2008, 192p.

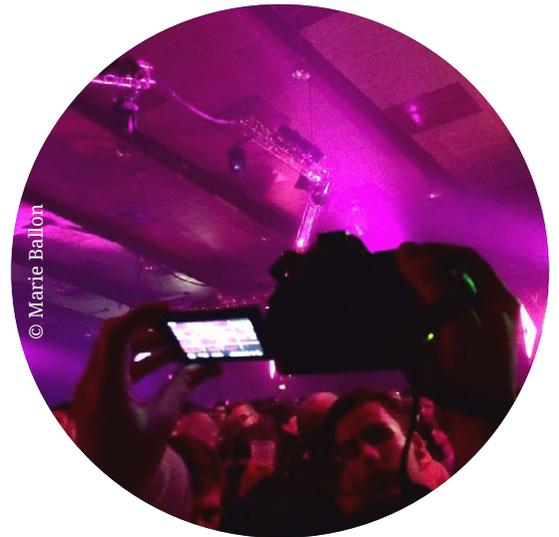
34. ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis, MALINAS Damien. *Avignon ou le public participant : une sociologie du public réinventée*. L'entretemps, coll. Champs théâtral, 2008. 231p.

Captation du numérique

Une forme de retranscription visuelle d'une expérience festivalière



« La photographie, c'est la vérité et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde. »¹



Video recording of digital: a kind of visual retranscription of a festival-goer's experience

Contributeurs :
 Marie Ballon
 Jeanne Bernard
 Kimberley Berna
 Stéphane Domengès
 Cindy Gaubert
 Laura Lambrechts
 Julie Wlodarczak

Coordinateur : Alexandre Delorme

Mots-clés : numérique, festival, captation, publics

Keywords: digital, festival, recording, public

Nouvelles recrues, habitués ou même inconditionnels, le public du festival des Rencontres Trans Musicales de Rennes est éclectique et ne cesse de grandir chaque année. Le nouveau public, souvent hyperconnecté ou suréquipé, accro au numérique, s'identifie désormais à une communauté connectée. Celle-ci utilise les smartphones et les réseaux sociaux, expérimente les dispositifs numériques mis en place par le festival ou accède à la musique via internet... Son accès à la culture se fait donc en partie via le numérique. Qu'il s'agisse du public des festivaliers ou des professionnels, comme

des organisateurs du festival, tous sont amenés à avoir de nouvelles pratiques et semblent en tirer profit.

¹ Dans le film *Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard (1960), le personnage principal, Bruno Forestier, donne une définition du cinéma : « La photographie c'est la vérité. Et le cinéma c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde. » Dans la même scène, Forestier s'adressant directement à la caméra et au spectateur déclare à propos des acteurs : « Les acteurs, je trouve ça con, je les méprise. C'est vrai vous leur dites de rire, ils rient, vous leur dites de pleurer, ils pleurent, vous leur dites de marcher à quatre pattes, ils le font. Moi je trouve ça grotesque - Véronica : Moi je ne vois pas pourquoi - Forestier : Je ne sais pas, ce ne sont pas des gens libres. »

Les enjeux de la présence du numérique au sein du festival des Trans Musicales sont multiples. Un premier enjeu important est le partage de données par le public, qui va être créateur d'échanges numériques et plus largement, par ce biais, d'échanges humains. Le partage de photos, d'articles, de vidéos... tout contenu en lien avec les Trans Musicales via le numérique est susceptible de devenir le ciment d'une communauté culturelle et connectée forte. Le numérique est un outil relationnel également en cela qu'il permet la production et la collecte de données pour la recherche. Notre observatoire l'a envisagé dans ce sens au travers d'un questionnaire d'enquête, d'une conférence-débat, d'un atelier participatif, d'observations et de la réalisation d'un film rendant compte de nos recherches.

L'intérêt sera alors ici de questionner le terrain et le public étudié : est-ce que le festival des Trans Musicales est propice au numérique ? En ce sens, dans quelle mesure le public est-il disposé à recevoir des innovations ou même à les initier par des besoins spécifiques ? Comment les réceptionne-t-il ? Et, bien sûr, que révèle l'usage du numérique au sujet des publics des Trans Musicales et de ses pratiques festivières ? Ainsi, un autre enjeu est celui du changement des pratiques des publics, comme des organisateurs. Quelles adaptations sont nécessaires pour les différentes catégories de professionnels ? Le changement des pratiques est en effet susceptible de provoquer des mutations au sein des corps de métiers participant au festival ; qu'il prenne la forme d'innovations technologiques ou d'Internet, l'outil numérique est aujourd'hui essentiel dans l'élaboration d'un festival, pour la programmation, la communication, la logistique (économique et sociale), la technique, le partage de données et la gestion du flux du public ainsi que sa fidélisation. Le numérique crée aussi un nouveau type de lien entre la structure événementielle et le public festivalier. Il participe donc à renouveler sur plusieurs plans la forme culturelle et artistique qu'est le festival, ainsi que les pratiques festivières. En partie pour cela, le numérique a un enjeu économique important. D'une part, c'est l'un des outils privilégiés de l'économie créative et culturelle. Son utilisation, tant par le public que par les organisateurs, peut en effet contribuer à la compétitivité du festival, et par là-même à la fidélisation à long terme des participants et donc à la pérennisation de la manifestation.

La connaissance des publics permise par l'étude des données collectées a notamment pour objectif l'amélioration, voire le développement de la structure et de l'événement festivières. Par ailleurs, certains usages du numérique par les publics dans le cadre du festival vont aussi dans le sens, de manière plus large, du développement de l'accès à la culture et donc de l'essor de ce secteur, ce qui a indirectement un impact sur d'autres secteurs de l'économie, puisque d'autres acteurs de secteurs d'activités divers travaillent et se développent en lien avec les Trans. Le numérique est un outil stratégique d'une dynamique d'innovation engendrant le développement économique : il est un levier de croissance pour toute l'économie. Le festival, en ayant une orientation digitale sur certains aspects, peut donc contribuer en ce sens au développement culturel et économique du territoire et donc à son attractivité. Dans ce cadre, on peut se demander quel usage est fait des données concernant le public collectées par le festival via certains de ses dispositifs numériques : sont-elles partagées avec les partenaires, dans quels buts précis et selon quelles finalités économiques ?

Nous répondrons dans cet article à la demande de l'Association des Trans Musicales en livrant un travail

d'observation et de réflexion basé sur des méthodes inspirées de la sociologie du regard et de l'anthropologie visuelle. Notre enquête qualitative concerne la partie prenante des « publics » dans le cadre de la norme ISO 20121 et porte plus précisément sur les pratiques, expérimentations et dispositifs au sein du festival. Cette enquête, réalisée sur le terrain de l'édition 2015 du festival des Trans Musicales, est constituée de deux volets ; un film et cet article.

Basé dans la Villa Créative Supramuros, lieu d'une dynamique d'innovation, notre observatoire a voulu proposer une approche créative de l'enquête des publics, en lien avec les ressources du territoire avignonnais. Ainsi, pour tirer profit de l'enseignement audiovisuel poussé que nous avons reçu en Master 1 Stratégie du développement culturel et pour contribuer à la dynamique locale et nationale reconnue par le label « French Tech Culture », nous intégrons le numérique dans notre méthode d'enquête de manière novatrice, sous la forme d'une diffusion en multivision. Nous avons fait le choix d'établir un panel d'individus afin de rendre compte au mieux de la diversité des publics des Trans Musicales de Rennes et de mettre en lumière les écarts en terme de pratiques numériques. La pratique du numérique peut varier selon notre entourage ou notre position dans un groupe social. C'est pourquoi nous avons déterminé ce panel, composé des catégories de personnes suivantes : un groupe d'amis, un couple, une famille, un primo-festivalier, un et une habitués, un artiste, une personne hyper connectée, un festivalier anti-numérique, deux professionnels qui se connaissent, un journaliste, et un professionnel de la communication des Trans Musicales. Ce panel se voulait cohérent avec les hypothèses et enjeux que nous avons soulevés. Nous avons également défini des tranches d'âge pour cet échantillon, qui nous semblaient pertinentes : elles s'échelonnent de 15 à 45 ans et plus et se divisent ainsi : 15-20 ans / 20-25 ans / 25-35 ans / 35-45 ans / 45 ans et plus.

Ainsi, quelle place a le numérique pour les publics dans le festival des Trans Musicales ? Sous quelles formes apparaît-il, pour quelles utilisations et à quelles fins ? Comment est-il perçu ? Nous commencerons par expliquer en quoi notre méthodologie s'inscrit dans l'histoire de la sociologie visuelle mais également dans celle du cinéma documentaire. Puis nous préciserons les spécificités de notre méthodologie, en explicitant les choix que nous avons faits pour favoriser l'adéquation de cette méthode avec le terrain. Enfin, nous énoncerons les différents résultats de cette étude, cela d'après les analyses des observations que nous avons faites, des entretiens que nous avons menés et des images que nous avons filmées.

I. L'ancrage de notre enquête dans la sociologie visuelle

A. Les origines

Les études de la sociologie du regard peuvent être distinguées en plusieurs courants. Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut² s'appuient sur les travaux de Michael Baxandal³ sur « *l'œil quattrocento* » qui « *vise à restituer une expérience sociale du monde, entendue comme l'expérience pratique qui s'acquiert dans la fréquentation d'un univers social particulier* ». Autre courant de

2. Écrivain, Directrice de la collection « Le Monde de la Vie Quotidienne ».

3. Professeur et historien de l'art américain d'origine britannique. Professeur émérite de l'Université de Californie à Berkeley, il a également enseigné à l'Institut Warburg et à l'Université de Londres.

cette sociologie du regard, celui exposé par les travaux de sociologie urbaine de Simmel, inspirant la deuxième École de Chicago mais également les travaux de Goffman. Ils indiquent dans leur étude que « *l'indifférence mutuelle adoptée par les passants revêt une signification sociale précise et ressortie à un ensemble de pratiques* »⁴.

Néanmoins, c'est en 1974 que la sociologie visuelle trouverait son origine avec l'article de Howard Becker, « *Photography and sociology* » publié dans la revue « *Studies in the Anthropology of Visual Communication* ». Pour l'auteur, le sociologue doit davantage utiliser les techniques d'analyse documentaire des photographes qui « *donnent de l'attention à tout un ensemble de détails à partir desquels un sociologue pourrait développer des idées utiles et en tirer des spéculations intéressantes* »⁵.

En effet, en tant qu'objet matériel, support ou encore trace, l'image donne plusieurs lectures de « l'objet photographique » à l'observateur. L'analyste peut revenir autant de fois qu'il le souhaite sur l'image qu'il a capturée pour examiner les moindres détails et faire diverses hypothèses. Pour Barthes, l'image livre tout de suite « *ses détails qui font le matériau même du savoir ethnologique* »⁶ et elle « *permet d'accéder à un infra-savoir* »⁷. De ce point de vue, l'image semble donc être un moyen intéressant d'investigation. Elle autorise la création de discontinuités dans le champ des interactions sociales, qui vont révéler des informations que d'autres moyens d'investigation ne peuvent pas toujours montrer.

Cette proposition de Howard Becker de faire de la photographie un objet sociologique pose alors plusieurs questions. Tout d'abord, le problème de la véracité des résultats. Car la photographie est tantôt présentée comme « vérité », tantôt considérée comme une image à interprétations multiples selon l'expérience personnelle de l'observateur. Le sociologue, en observant la photographie, est-il devant un événement réel ou l'événement a-t-il été créé pour la photographie ? Ensuite, Becker soulève la question de l'accès au terrain. Pour lui, les sociologues auront un questionnement privilégiant l'éthique alors que pour les photographes, ce questionnement sera plus d'ordre légal. Enfin, la question du « framing », du cadre et ainsi des limites de l'étude, se pose. Choisir un cadre oblige les sociologues à mettre de côté certains aspects d'un objet pour en étudier d'autres.

Notre observatoire considère la photographie et la vidéo comme des outils sociologiques. Ces deux techniques sont similaires en cela qu'elles capturent toutes deux ce qui peut être observé. La photographie et la vidéo sont de plus en plus utilisées en sciences humaines et, plus précisément, dans l'étude du comportement des individus. Alors que ces deux pratiques ont souvent le simple rôle d'illustration d'un propos recueilli sans elles, l'image offre des possibilités analytiques et argumentatives importantes et spécifiques. Dès leur origine, la photographie et la vidéo étaient considérées comme un moyen d'enregistrement des éléments visuels sur le terrain. Utilisées par les naturalistes et les archéologues, l'image atteste de l'existence des faits observés et facilite la prise de notes sur le terrain. Les moindres détails sont enregistrés et l'étude de terrain est alors prolongée par la suite. Cette idée a été introduite en 1925, par Mauss, dans ses leçons d'ethnologie⁸. Il explique que bien des ethnologues ou des anthropologues utilisent l'image comme moyen d'investigation ou plus exactement de recueil des informations. Cette démarche « *d'ethnographie photographique* » se situe entre les sciences humaines et la documentation photographique. « *Il ne s'agit pas de faire dire aux photographies ce qu'elles signifient mais de laisser les photographies parler* », explique Edward T. Hall, en

1986. Il faut alors proposer des usages sociologiques de l'image, c'est-à-dire développer un mode d'argumentation fondé sur l'image, ce, en décodant les clichés, en les organisant et en les reconstruisant pour tenter de comprendre une réalité sociale qui n'est pas visible de suite.

Notre choix d'utiliser la vidéo plutôt que la photographie se justifie par le fait que la vidéo, à l'instar de la photographie, nous offre la possibilité de capter le mouvement. En ce sens, l'action ne reste pas figée, le cadre spatial est élargi et la notion de temporalité est plus étendue. Les interactions entre les individus et leurs évolutions peuvent être mieux étudiées car elles sont captées de manière plus complète qu'avec une photographie. La vidéo reste également plus dynamique, plus vivante et semble s'approcher davantage de la réalité que la photographie. En effet, la vidéo est, pour Kracauer⁹, « *le médiateur, l'interface de la réalité au flux de la vie* ». Entre un flux imperceptible prenant forme et une réalité dématérialisée, le film fait office « *d'hymen* ». Considérer l'image comme flux de vie, c'est à dire médiatisée, nous a permis de nous attarder sur des instants précis, sous couvert de distance à la réalité. Ainsi, « *le film rend visible ce que nous n'avions pas vu, et que peut-être ne pouvions pas voir, avant qu'il ne soit là. Il nous aide puissamment à découvrir le monde matériel en même temps que ses correspondances psychophysiques. Nous rédimons littéralement ce monde de sa condition dormante, de son état d'inexistence virtuelle, quand nous nous efforçons d'en faire l'expérience par le truchement de la caméra [...] Le cinéma peut se définir comme le medium le plus apte à promouvoir la rédemption de la réalité matérielle. Par ses images, il nous permet pour la première fois d'emporter avec nous les objets et événements qui constituent le flux de la vie matérielle* »¹⁰.

B. Entre une ethno-fiction et un cinéma-vérité

Les années 1960 sont marquées par de nombreuses innovations techniques (caméra 16mm, magnétophone, etc.) mais également théoriques et terminologiques, surtout dans le domaine du cinéma non-fictionnel. Dans une volonté de rompre avec la notion de « documentaire », les cinéastes tentent de définir de nouveaux films qui proposent aux spectateurs une « *proximité immédiate avec la réalité* »¹¹. Nous nous sommes donc intéressés, pour construire notre propos visuel, à deux genres qui tentent de définir ces nouveaux films qui naissent dans les années 60 : l'ethno-fiction et le cinéma-vérité. En quoi ces termes

4. RELIEU, Marc, « Voir et se mouvoir en marchant dans la ville », *Cybergeo : European Journal of Geography* [En ligne], Dossiers, Les Bonnes Feuilles du PIRVILLES, mis en ligne le 12 avril 1996, consulté le 12 janvier 2016. URL : <http://cybergeo.revues.org/307> ; DOI : 10.4000/cybergeo.307

5. BECKER, Howard, « *Photography and Sociology* » in *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1, p.21.

6. BARTHES, Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p.52.

7. *Idem*, page 54.

8. MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Collection Petite Bibliothèque Payot, n°13, 384 pages, réédition 2002.

9. Journaliste, sociologue et critique de films allemand.

10. KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, traduction de Daniel Blanchard et Claude Orsoni, présenté par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, préface de Jean-Louis Leutrat, Paris, Flammarion, 2010, p.423

11. GRAFF, Séverine, « Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique ? » in *Décadrages*, 18 | 2011, 32-46.

semblent-ils plus appropriés pour qualifier notre méthode d'étude ? Comment se distinguent-ils ? Et quels sont les apports théoriques de ces genres filmiques ?

De la notion de « documentaire » à l'ethno-fiction

Les années 60 marquent indubitablement une rupture avec la méthode du « documentaire ». L'emploi de ce terme remonte à 1915 pour désigner alors un film didactique ou de voyage. C'est dans les années 1930 que ce genre cinématographique va connaître le succès, puis en 1940, lorsqu'il évoque, tant en photographie qu'au cinéma, une réalisation revendiquant un lien avec la réalité. À cette époque, les documentaires sont projetés en première partie de séance avant les longs-métrages de fiction. Ils ont alors un rôle purement pédagogique. Du fait de sa tradition didactique et du rapport vertical¹² qu'il propose de l'objet filmé, le terme « documentaire » sera banni du langage des cinéastes entre 1960 et 1965. Les films proposés durant cette période sont alors tournés en 16mm et affirment un rapport « horizontal », c'est-à-dire d'homme à homme avec la réalité qui devient alors la matière même du film. Les chefs de file de ce cinéma, désormais considéré comme « cinéma-vérité », sont Edgar Morin et Jean Rouch. Ces deux derniers visent à instaurer cette rupture terminologique dans le but d'établir une cassure méthodologique nette avec le « documentaire », un cinéma perçu comme ennuyeux.

Une ethno-fiction qui met en scène des individus jouant leur propre « rôles »

La forme du cinéma ethnographique s'apparente à une « écriture de la connaissance » et vise l'objectivité. Ce cinéma du réel renvoie à une expression cinématographique construite à travers des choix esthétiques qui vont dans ce sens. Les événements filmés sont pensés et expliqués par un commentaire savant basé sur une analyse. Cette voix off utilise des procédures de dénomination distanciée, telles que « ils sont... ceci ». L'explicatif fait partie intégrante de l'œuvre filmique. L'ethno-fiction est considérée comme un cinéma « durkheimien », c'est-à-dire qui s'attache aux faits exposés plus qu'à la manière dont ils sont ressentis¹³.

Nous avons capté, en effet, aux Trans Musicales, les gestes plus que les visages et les actions plus que les pensées. Régie par un raisonnement anthropologique, l'image offre alors au spectateur un aperçu des pratiques observées, qu'elles soient personnelles ou généralisées. L'image est construite sur le tissage de relations interpersonnelles, collectives, sociales et culturelles. Un tissage qui nous a permis, en tant qu'apprentis chercheurs, de comprendre le fonctionnement d'une communauté.

« Le cinéma-vérité, ce n'est pas la vérité au cinéma, c'est la vérité du cinéma »¹⁴

La notion de cinéma-vérité comprend également la spontanéité de la caméra : le chercheur qui l'utilise capte les instants sur le moment, la caméra au poing ou sur l'épaule. Jean Rouch¹⁵ décrit le processus du film comme une « ciné-attitude ». En effet, le cameraman « ciné-voit », « ciné-entend », « ciné-bouge », « ciné-monte » et enfin « ciné-pense »¹⁶. Dans un premier temps nous avons donc filmé les activités quotidiennes des festivaliers au sein des Trans Musicales et dans la ville absorbée par ce dernier, le but étant alors de capter les moments où ils entrent en interaction avec la technologie et le numérique. Qu'il s'agisse

de pratiques rituelles de « souvenirs », quand les individus sortent leurs smartphones pour prendre en vidéo ou en photo les groupes de musique, ou des rituels de « partage d'expérience », lorsqu'ils sortent leurs appareils pour se prendre en photo dans le cadre du festival puis envoient leur contenu sur les réseaux sociaux. Ces moments de spontanéité de la part du public, nous n'avons pu les acquérir qu'en utilisant cette méthode du cinéma-vérité, en saisissant sur le vif. Ce genre nous a permis de capter à travers une caméra participante. Tous les individus interrogés étaient conscients de notre présence dès le premier jour mais au fil des heures ou des jours nous avons réussi à faire partie du paysage du festival et des instants de « réalité » observés ont pu émerger. Tout comme Raymond Depardon¹⁷ l'explique, l'objectivité d'une vidéo passe par le fait de se faire oublier pour filmer. « *Je voulais absolument qu'ils s'habituent à me voir comme un homme avec une caméra et à me connaître comme l'homme à caméra. (...) Ils se sont habitués à me voir, à me découvrir un peu maniaque, un peu parano-déambulateur (...) Chacun avait son outil de travail, ce qui nous mettait à égalité* »¹⁸.

Autre élément qui s'inscrit dans le genre du cinéma-vérité : les transitions entre chaque séquence du film, rendant le déroulé scénaristique plus fluide. Dans notre film, ces transitions rendent compte de l'usage du numérique dans ce qu'on appelle des « non-lieux », en référence à Marc Augé : l'ensemble du village des Trans, la navette des Trans, les bornes de recharge ou encore les bars. Pour Augé, certains espaces et monuments deviennent davantage des lieux anthropologiques avec un rapport authentique à l'histoire et à la communauté mais reste vacants et deviennent donc des « non-lieux ». L'intérêt de filmer les interactions de ces « non-lieux » est de mettre en évidence les « émulsions sociales » qui s'y créent et dont parle Alain Musset dans son ouvrage *L'étranger et la ville en Afrique de l'Ouest*. Il explique que les groupes sociaux sont comme l'huile et le vinaigre, ils ne se mélangent que sous les contraintes. Qu'ils s'agitent pour les liquides ou prennent le métro pour les humains, ils se mélangent. Mais si on fait disparaître la contrainte tout se sépare. C'est donc ce que nous avons pu observer dans ces différents lieux : des interactions sociales qui se créent autour du numérique, en filmant l'instant de partage, en prenant des photos ou en échangeant des données mais qui se déconstruisent une fois les éléments séparés.

12. *Idem*

13. DE LATOUR, Éliane, « "Voir dans l'objet" : documentaire, fiction, anthropologie » in *Communications*, 80, 2006. Filmer, chercher [Numéro dirigé par Daniel Friedmann] pp. 183-198.

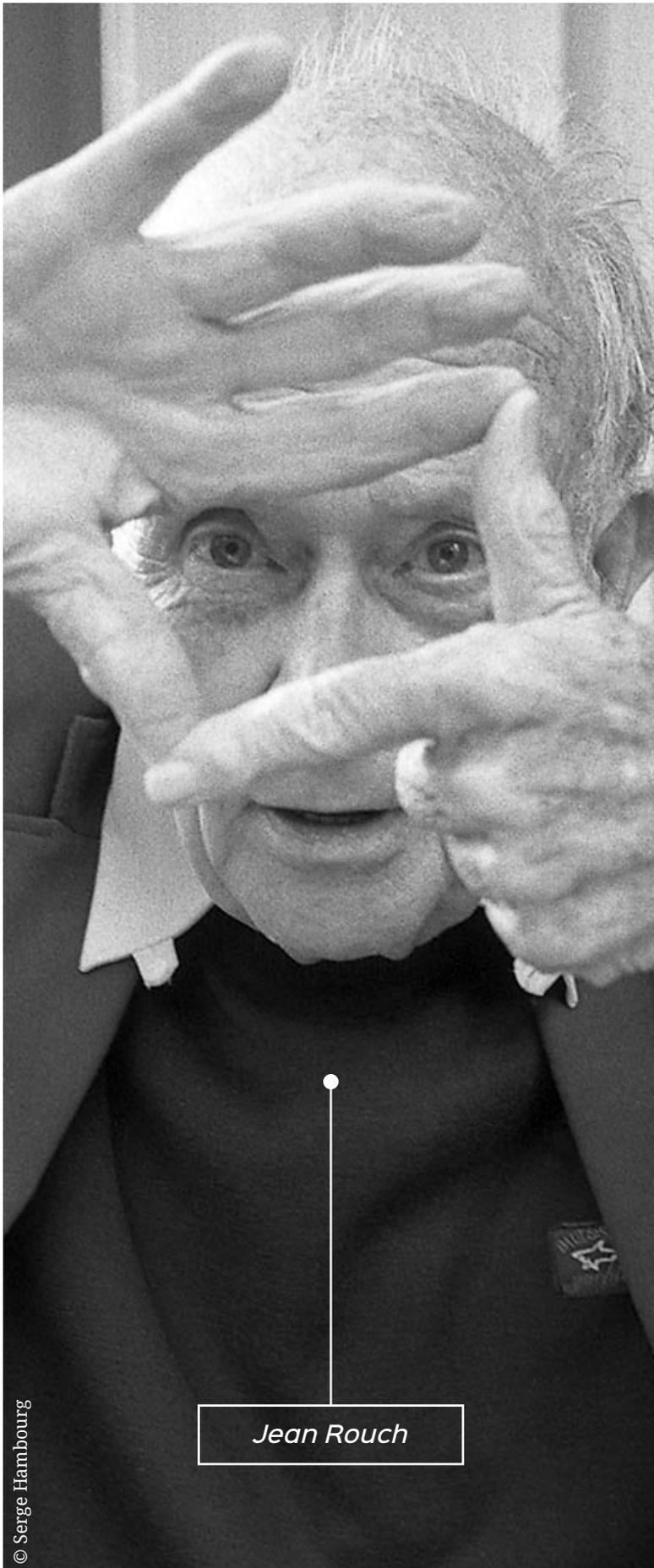
14. Définition donnée par Dziga Vertov, cinéaste soviétique d'avant-garde, d'abord rédacteur et monteur de films d'actualité, puis réalisateur de films documentaires et théoricien, et repris par Jean Rouch.

15. Réalisateur et ethnologue français.

16. ROUCH, Jean, *Cinéma et anthropologie*, Textes réunis par Jean-Paul Colley, Cahiers du cinéma, Paris : 2009, p. 151

17. Photographe, réalisateur, journaliste et scénariste français. Considéré comme l'un des maîtres du film documentaire, il a créé l'agence photographique Gamma en 1966 et est membre de Magnum Photos depuis 1979.

18. DEPARDON, R. *Dégager l'écoute de ce qui se passe*, Entretien mené pour Fabula-LhT par Matthieu Vernet et Alexandre de Vitry – 16 février 2015, consulté sur <http://www.fabula.org/lht/15/depardon.html>



Jean Rouch

II. Vers une méthode spécifique

A. Entre objectivité et subjectivité

À son origine, l'image servait de « carnet de notes visuel »¹⁹, la caméra était considérée comme un moyen d'enregistrement du réel. Cependant, il s'est très vite avéré que les images n'étaient pas plus objectives que des prises de notes. Elles sont influencées par le contexte social, culturel et historique de leur production et de leur utilisation²⁰. De ce fait, notre réalisation du documentaire sur l'usage du numérique par les publics des Trans Musicales ne peut rendre totalement compte de la réalité. En tant qu'observation(s) construite(s) sur des recherches, ce dernier est, *de facto*, sélectif et incomplet.

De plus, nous devons ajouter à cette pratique de la sociologie du regard, un certain nombre de choix techniques. Que ce soient des choix de cadrage, d'éclairage, d'angle de prises de vues, de mouvement ou encore le fait de déterminer un échantillon d'individus. De plus, la prise d'image sur un terrain d'étude permet à l'observateur d'être en interaction constante avec les sujets et les objets. Cette interaction est alors construite par un contexte social, des conventions culturelles ou bien des normes collectives. La vision n'est plus objective, à proprement parler, mais forgée culturellement.

Pour Worth²¹, l'anthropologie visuelle couvre deux champs²² : les « records about culture » c'est-à-dire l'enregistrement d'une culture par des observateurs externes, comme dans notre cas en amont du tournage. Et les « records of culture », c'est-à-dire l'enregistrement de la culture par les autochtones eux-mêmes qui montre alors comment les différents groupes sociaux s'organisent et se représentent dans leur environnement. Pour capter ces dimensions, Edward T.Hall, dans les années 1980, a utilisé une double approche : un enregistrement par un membre de la communauté et par une personne extérieure. Nous nous sommes donc intéressés à cette pratique de considération des deux dimensions. En tant qu'apprentis sociologues et festivaliers des Trans Musicales, il nous a paru évidemment d'utiliser cette « double casquette » pour confronter ces deux dimensions à travers nos observations et donc notre documentaire. D'abord derrière la caméra en tant que jeunes chercheurs puis derrière en tant que festivalier, nous nous sommes rendu compte dès le deuxième jour de notre étude sur le terrain que les individus devant la caméra ne considéraient plus l'appareil comme une intrusion braquée sur leur

19. DION, Delphine, *La photographie comme matériel de recherche*, Conservatoire National des Arts et Métiers, 2014.

20. BANKS, Marcus, *Visual research methods*, Social research update, 1997.

21. Photographe et professeur de communication.

22. WORTH, Sol, *Studying Visual Communication*, University of Pennsylvania Press, 1981.

intimité mais comme un outil d'interaction supprimant alors les impressions de distanciation.

B. Différents modes de production

Outre l'importance de comprendre où commence la subjectivité et où se termine l'objectivité d'une image, nous avons également réfléchi sur les modes de production de notre image documentaire.

Nous avons donc distingué deux modes de production de l'image par rapport à l'implication de la personne qui filme. Cette dernière peut, en effet, être observateur ou acteur. En tant qu'observateur, elle se situe à l'extérieur de l'action et tente alors de filmer la matière qui lui servira à établir une liste des usages et des pratiques des publics. En tant qu'acteur, elle se situe au cœur de l'action collective et l'image lui sert alors de « fixateur » d'interaction et d'actions qu'elle pourrait analyser par la suite. Ainsi, utiliser l'image comme technique d'inventaire nous semblait pertinente pour mieux étudier les pratiques sociales et culturelles des publics des Trans Musicales de Rennes.

La vidéo peut également être utilisée comme matériel de recherche pour faire émerger le sens des actions. La vidéo, l'image nous donne seulement la possibilité de capter des formes, des couleurs et des sons, mais ne nous informe pas sur la réalité sociale et culturelle de ce qui est observée. Pour cela, le chercheur se doit de la décrypter et de la reconstruire. Ainsi, pour comprendre le sens des pratiques sociales et culturelles à partir des images que nous avons filmées au festival des Trans Musicales de Rennes, nous avons réalisé une analyse structurée de nos supports visuels. En effet, nous avons choisi d'analyser nos *rushes* vidéo de manière « flottante »²³. Nous avons décidé d'annoter chaque vidéo d'une légende précisant le contexte de la prise de vue (lieu, jour, thème), nous permettant ainsi de prédéterminer dans quelle mesure la vidéo répond aux problématiques soulevées dans la note d'intention précédent le scénario de prise de vue. Chaque légende a donc été construite en fonction des données et recherches faites au préalable, nous permettant ainsi une interprétation plus riche et plus précise de notre contenu²⁴. Puis, à partir de ces légendes, nous les avons reliées les unes aux autres et nous les avons comparées les unes aux autres. Ce procédé, appelé procédé de « catégorisation », nous a permis d'avoir une nouvelle approche théorique. Nouvelle par rapport à celle établie avant la réalisation de ces vidéos, en amont du terrain. Ainsi, le scénario a été retravaillé à partir des éléments vidéo filmés, de la temporalité des actions et des entretiens que nous avons pu réaliser.

Autre question que soulève la pratique de la vidéo comme outil sociologique est la préoccupation technique de l'objet même, la caméra, par l'observé. Nous nous sommes en effet confrontés à l'instrumentation de la caméra. La matière (l'image) recueillie dépend donc de la distance entre l'observateur et la situation d'observation. Utiliser une caméra, un appareil photo dans un contexte social, s'avère très vite intrusif quand la distance entre le sujet et le chercheur se resserre créant ainsi une tension. Pour ce faire, nous avons dû travailler sur cette distance entre observateur et observé afin de ne pas perturber la distance intime de chaque individu.

C. La multivision comme phase d'immersion

Enfin, nous avons également réfléchi au dispositif de projection. Afin d'immerger les spectateurs au cœur du festival

et de ses pratiques numériques, cette ethno-fiction sera diffusée sur quatre écrans, en 360°. Trois de ces écrans permettront d'offrir une vue objective au spectateur, synonyme de notre travail de chercheurs. Le quatrième écran diffusera des images filmées en vue subjective, se rapprochant ainsi de la vision de l'enquêté. Au centre de la projection, le public créera sa propre vision en choisissant l'ordre de vision, faisant ainsi écho à son possible rôle de festivalier : debout parmi le public et libre de diriger sa vision.

Nous avons également choisi ce dispositif dans le but d'imaginer une utilisation de cette enquête visuelle dans le temps : cette dernière pourra être diffusée soit dans une salle de cours sous forme de séance de projection afin de transmettre l'étude réalisée ; soit dans le cadre de la prochaine édition des Trans Musicales, dans un des lieux phares comme habillage du bâtiment, comme projection dite « témoin » de l'édition précédente. La multivision permet d'inscrire notre étude dans une analyse proxémique. Cette analyse permet alors un regard différent, mais aussi révélateur du savoir-faire de l'Observatoire Européen des Festivals à l'état numérique dans ce domaine. De ce fait, notre étude s'intéresse au rapport entre les individus et leur espace interpersonnel. La position de personnes en interactions l'une avec l'autre nous révèle beaucoup d'informations sur la scène qui se déroule et la vidéo est un excellent moyen de l'étudier. Le dispositif permet, par exemple, d'illustrer les échelles proxémiques²⁵ (de la distance intime à la distance publique) comme définies par E. T. Hall.

Ce dispositif nous semble être aussi un excellent moyen de rendre compte de la kinésique des publics, selon Ray Birdwhistell²⁶. Ici l'analyse de la communication se fait par rapport à la position du corps ; mais aussi par rapport à la synchronie interactionnelle rendant compte de la relation entre les mouvements des individus dans une situation de communication.

Cette diffusion questionne également des notions telles que le droit à l'image et les droits liés à la diffusion dont le droit d'auteur :

Le droit à l'image

Le droit d'une personne sur son image est protégé en tant qu'attribut de sa personnalité²⁷. Toute personne peut s'opposer à l'utilisation de son image sans son autorisation. Que ce soit pour la réalisation d'une interview ou pour la diffusion de cette dernière plus tard, le droit à l'image s'applique et doit être validé par la personne filmée. Néanmoins, selon la loi n°78-17 du 6 janvier 1978 – Informatique et libertés article 38, certaines images ne nécessitent pas d'autorisation des personnes filmées : les images d'événements d'actualité qui peuvent être publiées sans l'autorisation des participants ; les images de personnalités publique dans l'exercice de leur fonction et les images illustrant un fait historique. Ainsi, le festival des Trans Musicales de Rennes étant considéré comme un événement d'actualité, la question du droit à l'image ne s'est pas posée.

23. SUCHAR Charles S., 1997, « Grounding Visual Sociology Research in Shooting Scripts », *Qualitative Sociology*, Vol. 20, n°1, pp. 33-55.

24. *Idem*

25. HALL T., Edward, *La dimension cachée*, Le Seuil, 1978.

26. Anthropologue américain particulièrement versé dans l'étude de la kinésique.

27. « Droit à l'image et protection de la vie privée », sur le site service-public.fr

Les droits de diffusion

Nous devons distinguer ici deux droits liés à la diffusion de ce documentaire. Tout d'abord le droit d'auteur, il ne permet de protéger que les œuvres rassemblant certaines conditions énumérées dans l'article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle et de la jurisprudence : « *l'œuvre protégée s'entend de la création de l'esprit empreinte d'originalité qui, comme telle, donne prise aux droits d'auteur* »²⁸. Dans le cadre d'une diffusion, ce droit d'auteur se constitue du droit moral. Il s'agit d'un regroupement des notions de droit au respect de la paternité (l'auteur doit voir son nom indiqué sur toute reproduction de l'œuvre), de droit de divulgation (l'auteur peut décider de mettre son œuvre à la disposition du public), de droit au respect (ce droit passe par le maintien de l'intégrité de l'œuvre) de l'œuvre et de droit de repentir (l'auteur peut retirer son œuvre du marché). Le droit d'auteur se constitue également du droit patrimonial qui ne concerne pas directement notre documentaire. Ainsi, le droit d'auteur s'applique dans notre cas aux musiques sélectionnées pour la bande son du documentaire. Pour être en accord avec les droits liés à la diffusion, nous avons fait le choix de travailler avec la playlist « La Musique Libre » mise en place par YouTube depuis 2012. Toutes les musiques sont sous licence Creative Commons 3.0 et peuvent donc être utilisées dans un but commercial ou dans le cadre d'une diffusion collective.

D. Réinvestir les interactions des entretiens

Une vidéo doit être considérée comme une interaction dynamique entre la personne qui la capture, l'observé et l'image. Le sens se construit activement, il n'est pas reçu. De ce fait, la vidéo se veut être un objet polysémique, qui produit différents sens. Nous avons décidé d'utiliser la vidéo comme support d'entretien, notamment en la nourrissant de l'échantillonnage préalable.

Nous avons donc réalisé neuf entretiens filmés afin de mieux comprendre le sens que les personnes interviewées donnent à leurs propres actions et interactions. En leur posant des questions sur leur(s) usage(s) du numérique avant, pendant et après le festival. Les mettre face à leurs interactions numériques nous a permis de mieux comprendre la façon dont ils percevaient leur environnement physique, social et leurs pratiques au sein du festival. Grâce à ses entretiens nous avons pu distinguer trois types de pratiques : l'utilisation impersonnelle du numérique qui est alors perçue comme « projection », une utilisation personnelle qui identifie et décrit les lieux, les acteurs et les actions, et une autre utilisation personnelle qui nous a permis de mieux comprendre le sens des pratiques sociales et culturelles de ces publics.

Support de projection

Engager une conversation ou obtenir des informations sont les premiers atouts d'une utilisation de la vidéo. Cette dernière permet de stimuler une discussion et de créer les premières interactions entre les individus. En effet, l'utilisation de l'image permet de situer l'entretien dans une réalité concrète, car la discussion démarre sur des faits objectifs. À l'instar de l'atelier participatif proposé par notre observatoire : les festivaliers sont venus partager leur expérience du festival en apportant des images « souvenirs ». Ainsi, les interactions se sont déroulées de façon plus ludique et décontractée du fait que les personnes interrogées ne se sentaient pas directement concernées.

En effet, la discussion n'est pas dirigée vers eux, mais vers l'image présentée offrant alors à l'individu de se détacher de la discussion.

Support d'identification et de compréhension.

Notre choix de réaliser des entretiens filmés nous a également permis d'utiliser l'image comme support d'identification. En ce sens, la vidéo fait réagir les individus par rapport aux lieux où ils sont filmés, aux événements auxquels ils participent ou encore par rapport au fait d'être eux même pris en vidéo. Ainsi, nous avons pu mieux déterminer le statut des individus interviewés et leur rôle en tant que festivalier des Trans Musicales ».

De plus, nous avons considéré la vidéo comme support de compréhension. En ce sens, et basée sur la théorie de « *personal construct* »²⁹ développée par Kelly en 1955, nous avons utilisé la vidéo comme support de compréhension du monde formée à partir de la perception des événements par les individus eux-mêmes. Ces compréhensions sont tirées de l'expérience de chaque individu et la vidéo nous a aidé à analyser les pratiques sociales et culturelles des individus à travers leurs propres yeux.

« Il ne faut pas croire que l'on sait parce qu'on a vu »³⁰. Néanmoins, l'observation par le prisme de la vidéo ne doit pas être idéalisée. Elle ne peut être indépendante des autres méthodes de recherche. Nous avons donc décidé d'ajouter à la prise de vues d'autres méthodologies : réaliser une analyse sémiologique des images, réaliser des entretiens ou encore des observations écrites sous forme de journal de bord. Ces différentes méthodologies nous ont permis une approche du terrain plus précise et nous avons pu produire des perspectives multiples. Il va également de soi que cet article ne peut être séparé du montage visuel qui a été fait. Ces deux objets se complétant l'un et l'autre.

III. Des publics numériques : dispositifs, pratiques et usages

A. Nos observations de terrain : focus sur le degré de présence du numérique

Le smartphone : outil nomade, star des festivals

Premier constat : l'attachement des publics aux objets, notamment à leur smartphone en permanence « greffés » dans leurs mains tel le prolongement de leurs bras. Cette observation rappelle l'étude réalisée par Wallendorf et Arnould en 1988 sur le sens de l'attachement aux objets³¹. Pour se faire, ils ont couplé deux techniques : des entretiens sur la thématique des objets favoris et des photographies des individus en compagnie de leur objet préféré, les individus étant libres dans le choix de la pose. Nous nous sommes donc appuyés sur cette étude concernant l'analyse de nos observations pour observer concernant l'utilisation des smartphones par les publics des Trans Musicales. Il est apparu que les festivaliers ne se déplaçaient que très rarement dans

28. Cornu G., *Vocabulaire juridique*, Paris, PUF, 2007, Ve « œuvre de l'esprit ».

29. « Construction personnelle », traduction de l'anglais

30. *Op Cit*

31. WALLENDORF M. et ARNOULD E. (1988), « "My favourite things" : a cross-cultural inquiry into object attachment possessiveness, and social linkage », *Journal of Consumer Research*, 14, pp. 531-547.

les lieux du festival sans leur smartphone. Ces derniers leur permettaient de se repérer, de contacter d'autres individus, de capturer les concerts en vidéo, de réaliser des photos dites « souvenirs » des Trans Musicales ou encore à éclairer le programme papier. L'expérience du festival se voit et se transmet à travers l'outil numérique. Pour ces multiples fonctions mais surtout celle d'enregistrement photo ou vidéo, le smartphone reste l'objet le plus répandu aux Trans Musicales. Les festivaliers se sentent tous photographes, tous cinéastes en filmant ce qu'ils observent. Ainsi, ils deviennent acteurs de l'événement et ils se le réapproprient à leur rythme.

De jeunes festivaliers hyper connectés

Deuxième constat de nos observations, le public est majoritairement jeune (20-35 ans en moyenne), il est familier et utilisateur du numérique dans son ensemble (appareils photo, téléphones, réseaux sociaux ...). Pour ce public, l'utilisation de l'écosystème des réseaux sociaux se pose comme une véritable arme d'orientation et d'information (Facebook, Twitter, application des Trans Musicales). Néanmoins, ce public s'élargit en termes de tranche d'âge, notamment au Parc des Expos, où nous avons pu remarquer une population de 15-55 ans, en majorité des groupes d'amis. Le jeudi soir, le public était, dans ce lieu, majoritairement constitué de personnes de plus de 30-35 ans et nous avons observé une très faible utilisation des téléphones portables pour prendre des photos ou des vidéos lors des concerts.

« Je suis numérique, donc je suis »

En créant une dynamique numérique, les Trans Musicales ont vraiment joué la carte de l'hyper connectivité. De nombreux écrans ont servi à baliser le festival ou à faire des scénographies pour les formations musicales sur scène. Dans cette forme, le numérique est totalement acquis et intégré par les festivaliers, mais dans les innovations apportées par le festival cela n'est pas aussi simple. Autre constat : les nombreuses interactions numériques pendant le festival. En effet, les festivaliers partagent le concert d'ouverture (en vidéos, en photos) et le lieu sur les réseaux sociaux tels qu'Instagram, Facebook ou encore Snapchat. Ces personnes, très actives virtuellement parlant, sont le plus souvent en situation physique d'attente (adossées contre le mur ou assises par exemple).

Une réalité peu connectée : les Bars en Trans

Ce public est beaucoup moins présent sur le terrain numérique mais compte un nombre beaucoup plus important de ce que l'on a appelé « interaction physique ». Ici, l'usage du téléphone portable n'est pas le même qu'au Parc Expo. Aux Bars en Trans, on remarque deux publics différents : ceux venus pour voir un concert, payant, et qui en profitent pour boire un verre et les seconds, qui en le sachant à l'avance ou non se retrouvent à payer pour un concert ou à entendre de la musique gratuitement alors que leur sortie première était d'aller retrouver des amis autour d'un verre. Le téléphone ne sert alors qu'à se retrouver : « où es-tu ? Je suis dans un bar ». Une fois ses amis retrouvés, l'individu laisse son téléphone de côté, car il se trouve dans un lieu connu ou dans un espace qui ne nécessite pas de se repérer grâce à un équipement numérique.

B. Analyse sémiologique de nos images : focus sur les dispositifs numériques

Composantes de l'enquête qualitative et relevant du champ de l'analyse anthropologique visuelle, les images sont très révélatrices de la réalité observée. Ainsi, à travers une étude minutieuse de celles-ci, il nous est possible d'extraire des éléments saillants qui viendront nourrir notre propos en validant ou en réfutant certaines de nos hypothèses préalables. En effet, l'image est un langage à part entière, comme l'indique Martine Joly : « (...) ce qu'on appelle une image est hétérogène. C'est à dire qu'elle rassemble et coordonne, au sein d'un cadre (d'une limite), différentes catégories de signes : des « images » au sens théorique du terme (des signes iconiques, analogiques) mais aussi des signes plastiques : couleurs, formes, composition interne, texture, et la plupart du temps aussi des signes linguistiques, du langage verbal. C'est leur relation, leur interaction qui produit du sens (...) »³². Représentation réunissant de nombreux signifiants et signifiés, l'image requiert non seulement un travail d'interprétation sémantique de la part du spectateur, c'est-à-dire sur le sens qu'attribue ce dernier à ce qui lui est présenté, mais également une interprétation critique de la part de l'analyste, qui cherche ainsi à comprendre les mécanismes de production de ce sens.

De nombreuses images de notre film tentent également de rendre compte de l'atmosphère propre au festival des Rencontres Trans Musicales à travers la captation de la scénographie

32. JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*. Armand Colin, coll. 128, 2011, p.30



© Marie Ballon

numérique (jeux de lumières, projections, etc.), des dispositifs numériques et des décors mis en place pour l'événement. Ainsi, le numérique participe à créer l'ambiance, la personnalité propre à chaque lieu du festival.

La scénographie visuelle numérique des scènes musicales joue un rôle particulier dans cette 37^{ème} édition des Rencontres Trans Musicales. De nombreux jeux scéniques ont ainsi été élaborés à destination des spectateurs : des projections d'images fixes, de vidéos ou encore la présence d'une multiplicité d'écrans numériques lors d'un concert. Ils permettent ainsi de plonger le public dans l'univers spécifique à chaque artiste, en interpellant son regard et en associant la musique jouée à une atmosphère particulière.

Les écrans présents dans les différents lieux du festival permettent principalement au spectateur de découvrir la programmation de cette nouvelle édition, que ce soit par le défilement des événements prévus ou bien par la retransmission directe du concert joué au sein d'une même salle.

D'autres dispositifs numériques mis en place par le festival suscitent également une participation des festivaliers. En effet, nombre d'entre eux profitent de la zone Wi-Fi aménagée au sein du Hall 5 du parc Expo leur permettant de naviguer gratuitement via leurs smartphones. Situé à quelques mètres, le mur du son interpelle également certains d'entre eux qui s'arrêtent plusieurs minutes pour découvrir l'ambiance musicale de chaque hall, esquissant parfois quelques pas de danse. Diminuant le temps d'attente d'achat de consommations, le Cashless constitue par ailleurs pour les festivaliers un moyen de paiement rapide et facile d'utilisation, la borne changeant de couleur lorsque le prélèvement monétaire est effectué.

Au travers des captations réalisées, nous avons ainsi pu constater que le numérique possède une place stratégique au sein du festival des Rencontres Trans Musicales de Rennes via des dispositifs scénographiques, communicationnels et financiers aux enjeux artistiques et pratiques qui influent directement sur l'expérience des festivaliers.

C. Entretien avec les publics : focus sur leur appropriation et leurs représentations des pratiques numériques

Les entretiens effectués lors de notre expérience au Trans Musicales de Rennes nous permettent de mieux comprendre les différentes pratiques et représentations du numérique. Ces dernières changent selon le statut de l'enquêté et permettent alors de dresser des bilans quant à l'usage du numérique dans le cadre de ce festival. Comme l'explique Stéphanie Thomas, chargée des logiques territoriales pour Fedelima, ou l'artiste Ghost Dance, le numérique est aujourd'hui un véritable enjeu pour tout acteur culturel.

L'application des Trans Musicales a ainsi été créée afin de proposer au festivalier une source d'informations sur le festival qu'il peut emmener partout avec lui. Ainsi, grâce à l'application, il peut mettre à jour son planning de concerts, découvrir des artistes et écouter leurs titres, recharger son compte Cashless ou encore visualiser les lieux de concerts. Les professionnels ont une utilité toute particulière de l'application car ils peuvent dialoguer entre eux à travers cette plate-forme. Le chargé de l'application des Trans Musicales nous informe que 30 à 40% des festivaliers téléchargent l'application, chiffres que viennent confirmer les différents entretiens effectués où la quasi-totalité des enquêtés témoignent de leur usage de celle-ci (exceptés les artistes interviewés, qui, possiblement de par leur parcours

festivalier particulier, n'ont pas à visiter le site de la même manière que les autres festivaliers).

Une des informations majeures retenues parmi les entretiens effectués est que le numérique sert principalement à se tenir au courant. Annoncer son concert comme le fait le DJ Ghost Dance, commenter les informations dévoilées lors d'une conférence de presse par un des *community managers* du festival, ou encore connaître les horaires des groupes comme pour la jeune fille hyper connectée ; le numérique est un véritable moyen de communication, dont l'outil est Internet. Afin de « rendre l'information la plus humaine possible »³³ comme l'explique le *community manager* du festival, l'application, le blog et les réseaux sociaux sont donc ici utilisés dans un but d'informer, de communiquer, de simplifier la relation festival / festivalier. Comme l'explique le *community manager* du festival, l'utilisation du numérique par les professionnels se fait aussi à travers leurs yeux de festivaliers. Ainsi, le numérique est donc utilisé par tous afin d'échanger sur une vision équilibrée du festival.

Il est aussi important de noter que l'utilisation du numérique ne fait pas l'unanimité parmi les enquêtés et que le Cashless, le système de localisations ou encore l'application sont vivement critiqués. Ceci est notamment exprimé par le primo-festivalier, du fait de sa première expérience aux Trans Musicales, il ne juge pas nécessaire ces outils. Il est important de remarquer que cette relation festival/festivalier, avec ces échanges de données (localisation, transfert d'argent, photographie prise via l'application) est déjà connue par le public habitué et ouvertement utilisée par les professionnels. Personne ne cache le fait que le numérique sert également à collecter des données afin de saisir au mieux les pratiques du public du festival, les pics de partage d'informations sur les réseaux sociaux ou encore les lieux préférés des festivaliers grâce à la localisation. Ainsi, le public sait qu'il participe à une collecte de données et accepte de jouer le jeu. Le numérique sert donc à partager de l'information, mais aussi à en collecter.

Les outils papiers sont quasiment autant utilisés par les festivaliers que le numérique. Le chargé du site des Trans Musicales précise en effet que la programmation papier est renouvelée à chaque festival, car cela permet de souligner, d'entourer, de barrer les concerts que l'on juge intéressants ou non et ce programme reste un souvenir, contrairement à l'application qui, une fois le festival passé, sera très probablement supprimée du téléphone.

Le numérique contribue à rendre agréable, voire amusante ou même ludique, la présence au festival, nous informe la spectatrice habituée, qui, depuis trente ans, a maintenant une expérience rodée du festival. Ce côté quelque peu divertissant du numérique est confirmé par le PDG de Cashless, David de Wever, qui explique que le numérique devient une pratique de loisir une fois que l'on connaît son utilisation. Passer son festival en étant hyper-connecté, comme la jeune fille « accro du téléphone », nécessite une utilisation connue du numérique en amont du festival. Et celle-ci est commune à tous les enquêtés car aucun n'avoue ne pas savoir utiliser Internet. Le numérique simplifie alors l'expérience festivalière du spectateur (il facilite le travail du jeune journaliste, par exemple). Par exemple, le bracelet Cashless aide l'hyper connectée à se limiter financièrement, les

33. Entretien Twittos, Date : 3 Décembre 2015 - Après-midi, Lieu : Espace Pro - Le Liberté, en annexe du dossier de production page 57.

réseaux sociaux permettent aux artistes de communiquer sur leur événement (notamment pour une capture vidéo en 360° pour Ghost Dance), l'application permet aux professionnels de planifier leurs interviews.

Au-delà de sa fonction informative et simplificatrice, le numérique permet aussi d'être vu. Pour rendre jaloux ses amis via Facebook, pour se mettre en avant professionnellement sur les réseaux sociaux et montrer que l'on participe au festival en tant que journaliste par exemple, savoir utiliser le numérique est devenu synonyme de nouvelles rencontres potentielles et d'une possible popularité, du moins d'une certaine visibilité sur Internet.

Globalement, la plupart des enquêtés approuvent l'utilisation du numérique par le festival, apprécient la leur, et jugent que ceci simplifie leur parcours de festivaliers, de professionnels ou de membres organisateurs du festival. Mais tous ou presque nous informent de l'importance, en parallèle, des supports papier qu'ils utilisent ou conçoivent et témoignent de l'importance lors d'un festival, du contact direct, physique, humain, qui prévaut sur un contact numérique médié et en partie virtuel.

Conclusion

Médium simple ou pratique populaire, le cinéma et plus précisément la capture de l'image nous ont permis de questionner les pratiques socio-culturelles et les interactions centrées sur le numérique des publics des Trans Musicales de Rennes. À travers sa place et sa distance par rapport à l'autre, à travers la construction d'une identité individuelle de festivalier ou la participation à une communauté, l'individu observé qui utilise le numérique n'est pas « expliqué » mais « construit »³⁴. Il existe entre le regard du réalisateur et celui du spectateur. Dans une veine inspirée de l'« art du réel » ou d'un « art total », notre film d'anthropologie visuelle articule des bribes de sons et d'images captés dans la réalité de l'événement, dans le quotidien des festivaliers des Trans Musicales, pour faire apparaître une expérience multiple du numérique, que notre article a tenté de décrypter.

« *Le cinéma est donc bien le monde, mais à demi assimilé par l'esprit humain. Il est bien l'esprit humain mais projeté activement dans le monde.* »³⁵

Le cinéma établit les valeurs en fonction de l'attention et de l'expression en jouant sur différents plans : gros plan, plan rapproché etc. Edgar Morin, dans son ouvrage *L'homme ou le cinéma imaginaire*, dévoile l'essence même du cinéma : sa double nature, objective et subjective, et démontre que le fonctionnement de l'esprit humain dans le monde en est l'origine. Le cinéma nous donne donc à voir un processus d'exploration de l'homme dans le monde. Le cinématographe et ses évolutions se font œil omniprésent en scrutant tout ce qui bouge. La machine et donc ici la caméra, explique Edgar Morin, dépasse le « mur optique » que ne peut franchir l'œil physique. Morin considère la notion de « mur optique » comme le pouvoir qu'a le cinéma de nous faire voir le monde autrement, grâce à des cadrages, des jeux de lumières ou autres effets techniques.

Par essence, et tout comme l'homme, le cinéma est indéterminé. Il lui est donc attribué un caractère anthropologique en ce sens où il permet au spectateur d'échapper à l'histoire et la détermination sociale. Étant un miroir anthropologique, le cinéma reflète des réalités pratiques et imaginaires mais également les besoins, les communications et la question d'individualité dans nos sociétés. Cette anthropologie de l'imaginaire, ainsi nommée par Edgar Morin, nous a donc poussé à réfléchir sur les enjeux des pratiques socio-culturelles. À la fois miroir (avec son écran) et machine (avec l'appareil de prise de vue et de projection), le cinéma n'est plus considéré comme un « outillage » selon Georges Friedmann³⁶, mais un nouveau milieu qui conditionne toute la civilisation, c'est-à-dire que l'homme s'introduit dans la machine et réciproquement la machine établit l'essence de l'homme³⁷.

Enfin, cette étude de terrain et les analyses que nous avons pu en tirer nous amènent à penser que, en tant que rassemblement culturel important connaissant une forte affluence, les Trans Musicales peuvent être un bon moyen de sensibiliser le public aux questions de développement durable via le numérique. Il semblerait pertinent pour le festival de s'inscrire dans le respect de la norme ISO 20121 et de continuer à maîtriser son impact social, économique et environnemental via l'outil numérique. Dès lors, serait-il possible de considérer le développement durable au travers du numérique ou de faire du développement durable numérique ? ■

34. DE LATOUR, Éliane, « "Voir dans l'objet" : documentaire, fiction, anthropologie » in *Communications*, 80, 2006. Filmer, chercher [Numéro dirigé par Daniel Friedmann] pp. 183-198.

35. MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Collection Arguments, 1956.

36. Sociologue français.

37. FRIEDMANN, Georges, *La société technologique*, Les Presses de l'Université Laval, 1965, pp. 343-361.



© Marie Ballon

Conclusion générale

L'étude des publics d'un festival est loin d'être une tâche aisée, car comme le rappelle Jean-Pierre Esquenazi « l'hétérogénéité est un trait dominant des publics ». Elle reste cependant primordiale pour les organisateurs qui ne parviennent que très rarement à avoir des retours sur leur événement. Bien souvent il doivent se contenter du résultat des ventes de billetterie, bien pauvre de sens et peu exploitable pour s'adapter aux attentes des festivaliers qui leur sont souvent inconnues. Le développement des pratiques numériques au sein des festivals permet d'avoir plus de retours de la part des publics et de données à leur

sujet mais de manière incontrôlée, sans classement, d'où le rôle des chercheurs de rendre ces données lisibles et exploitables.

Si la nature des missions de l'Observatoire Européen des Festivals est avant tout d'ordre sociologique, le laboratoire a pour ligne conductrice une mission d'intérêt général. Étudier les festivals et les comprendre, c'est comprendre notre société en perpétuelle évolution. Ces festivals sont des microcosmes qui réunissent une diversité de publics et d'acteurs culturels. Un festival comme les Trans Musicales

rayonnant par son ancienneté, ses démarches de responsabilité sociale et environnementales inscrit complètement dans la logique des différents partenaires de notre observatoire. En tant qu'acteurs privilégiés des Trans Musicales, les membres de l'OEuF ont pu observer, étudier, analyser, enquêter sur les publics du festival. Dans cette démarche sociologique, les différentes équipes ont pu s'approprier une méthodologie particulière qui a permis une analyse riche et pluridisciplinaire. Non seulement ces approches permettent des résultats diversifiés mais elles répondent aussi à la demande du festival et aux attentes de recherches de l'observatoire.

C'est pourquoi notre équipe de l'Observatoire Européen des Festivals était présente aux Rencontres Trans Musicales de 2015. Nous agissions bien sûr sur la demande de l'ATM, soucieuse de connaître les retours de ses festivaliers pour adapter au mieux leur événement à leurs attentes, mais aussi pour mieux appréhender l'impact du festival sur le territoire et le vécu de chaque festivalier. Cela dit, nos actions ne servaient pas uniquement les intérêts des organisateurs des Trans Musicales, et nous avons eu à coeur de mettre en place des dispositifs variés afin de mettre en lumière toutes les particularités des publics et du numérique au sein d'un festival, et généralisables afin de les adapter à l'étude de différents événements.

Pour cela nous avons mis en place des dispositifs différents mais complémentaires dans l'étude des publics de festivals. La table ronde "Ce que les festivals font au numérique", a eu pour but de croiser des recherches théoriques et des pratiques réelles des publics. L'enquête qualitative fait entrer ainsi le public d'un festival dans la rédaction du questionnaire de recherche. L'atelier participatif a rassemblé de nombreux festivaliers en groupes de parole sur leur expérience des Trans Musicales. Le travail de l'équipe d'anthropologie visuelle a quant à lui consisté à filmer les festivaliers au coeur de l'événement pour réaliser un documentaire sous la forme d'une multivision.



La pierre angulaire de ces dispositifs est alors l'interaction. Les publics participent à la l'élaboration de l'enquête quantitative lors de sa phase de test, confrontent les études de grands chercheurs à leurs pratiques en temps réel, confrontent leurs expériences singulières à celles d'autres festivaliers dans un atelier participatif qui lui laisse entièrement la parole, et se placent au premier plan du documentaire d'anthropologie visuelle qui tente de mettre en lumière ses pratiques numériques au coeur du festival. Si nous avons mis systématiquement le festivalier au coeur du dispositif, aussi acteur que possible de cela, c'est parce que toute les recherches faites jusqu'ici sur les publics de festivals qualifient ces publics de "participants". Le public est déjà acteur du festival auquel il participe, il doit donc être acteur des études sur ce dernier.

Les dispositifs sont donc interactifs, mais aussi très différents les uns des autres, de manière à récolter des résultats tout aussi variés que complémentaires. En ce qui concerne les résultats de ces enquêtes, ils sont donc aussi variés que les dispositifs, autant dans leurs formes que dans leurs contenus, mais restent tous complémentaires de manière à s'intégrer à un processus d'étude globale.

Ainsi l'enquête quantitative menée par l'Observatoire, sous la forme d'un questionnaire pré-testé lors du festival puis diffusé en ligne, participe à l'actualisation des connaissances liées aux pratiques numériques des festivaliers. En mobilisant ces outils propres à la sociologie de la culture, notre travail contribue à redéfinir les enjeux liés au numérique mais également la nécessité d'accéder à une meilleure connaissance des parties prenantes des festivals. Les premiers résultats de l'enquête en témoignent. Ils relèvent l'importance de la relation entre les publics et les festivals notamment au travers de questions liées à leur première venue au festival, à l'expérience et à la prescription. Toutes ces informations sont primordiales pour des organisateurs de festivals, qu'il s'agisse des Rencontres Trans Musicales de Rennes ou d'un autre.



Pour la table ronde, la particularité du dispositif mettait en contact direct chercheurs et publics. Ce dispositif si particulier a permis de croiser trois types de résultats au questionnement de base de cette équipe et du laboratoire, qui concernait les pratiques numériques des festivals et des festivaliers. Ainsi, les diverses réponses apportées par les différents intervenants de cette table ronde, appuyées par leurs travaux de recherches, ont pu être croisées avec les comportements du public que l'équipe a pu observer tout au long de ces interventions. Le travail des chercheurs en sciences humaines a été également enrichi par la collaboration d'informaticiens issus de l'Université d'Avignon. Ainsi les résultats récoltés durant cette table ronde croisent l'étude du public et les recherches des intervenants autour de la question suivante : comment les festivals sont le lieu d'une observation et de l'expérimentation des pratiques et implications numériques, et comment le numérique prolonge-t-il l'expérience festivalière ?

L'atelier participatif, quant à lui, interrogeait l'expérience des festivaliers dans son ensemble, par un dispositif laissant entièrement la parole au public. Cet atelier nous a donné essentiellement des données qualitatives concernant l'utilité sociale du festival, axées sur les thèmes de la mémoire collective et du vécu du festivalier. Nous avons ainsi pu apprendre que dans les échanges, si les enquêteurs y participent en se souciant de ne pas prendre une position de prescripteurs, une hiérarchie apparaît entre les nouveaux festivaliers et les habitués. De plus, "l'esprit" du festival prend une grande place dans l'expérience

du public qui place sa participation au festival comme un moment marquant de sa vie en général, et qui devient un véritable rituel ancré dans le territoire.

Enfin, le dispositif d'anthropologie visuelle est celui qui s'inscrit le plus au coeur de l'événement. Captant et retransmettant les pratiques numériques des festivaliers durant le festival dans un documentaire en multivision, il semble à première vue récolter les données les plus "authentiques", dans la réalité de l'événement. Dans les pratiques et les interactions du public, les gestes, les distances, les regards, l'image du festivalier n'est pas expliquée, mais construite par le regard du réalisateur du documentaire.

Les différents dispositifs proposés par notre observatoire ont ainsi permis d'étudier à la fois le terrain numérique que propose les Trans Musicales de Rennes mais également, et en analysant ces dispositifs, l'espace numérique qui se crée via ce terrain si particulier. Un travail de terrain « numérique » correspondant à notre recueil d'informations sur le festival, la présence du public dans les différents lieux ou encore l'observation de l'utilisation du numérique. Et un espace numérique, avec une dimension sociale, qui correspond aux relations établies entre différents individus au sein du terrain numérique.

C'est donc avec des dispositifs variés et complémentaires que notre observatoire a tenté d'étudier au mieux le public de ces Rencontres Trans Musicales de Rennes, et de construire un modèle d'étude qui puisse s'adapter à tous les festivals qui en exprimeront le besoin ■

Bibliographie

Un peu de
lecture ?

OUVRAGES

- AUGÉ**, Marc. *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Editions du Seuil, Paris, 1992. 160 p.
- BARTHES**, Roland. *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Editions du Seuil, 1980. 200 p.
- BARTHES** Roland, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, 1982. 90 p.
- BELTING**, Hans. Pour une anthropologie des images, Gallimard, coll. Le temps des images, Paris, 2004. 348 p.
- BOURDIEU**, Pierre, **PASSERON**, Jean-Claude. *Les Héritiers: les étudiants et la culture*, Les Éditions de Minuit, Coll. Le sens commun, 1964. 192 p.
- CARDON**, Dominique. *La démocratie internet*. Promesses et limites, Paris, Éditions du Seuil, coll. République des Idées, 2010. 102 p.
- DETREZ**, Christine. *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2014. 192 p.
- DONNAT**, Olivier. *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique*, Éléments de sythèse 1997-2008, Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, Paris, 2009. 282 p.
- DUCHESNE**, Sophie, **HAEGEL**, Florence. *L'enquête et ses méthodes : les entretiens collectifs*, Nathan, 2004. 192 p.
- ELIAS**, Norbert. *La société de cour*. Flammarion, 1969. 330 p.
- ESQUENAZI** Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, La Découverte, Coll. « Repères », Paris, 2003. 128 p.
- ETHIS**, Emmanuel. *Pour une Po(t)étique du questionnaire en sociologie de la culture*. Paris, L'Harmattan, 2004. 192 p.
- ETHIS**, Emmanuel, **FABIANI**, Jean-Louis, **MALINAS**, Damien. *Avignon ou le public participant : une sociologie du public réinventée*. L'entretemps, coll. Champs théâtral, 2008. 231p.
- FABIANI**, Jean-Louis, **CAUNE**, Jean. *L'éducation populaire et le théâtre: le public d'Avignon en action*, PUG, 2008. 192 p.
- GOFFMAN**, Ervin. *Les Rites d'interaction*, Traduit de l'anglais par Alain Kihm, coll. Le sens commun, 1974. 240 p.
- HALBWACHS**, Maurice. *La Mémoire Collective*, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1994. 105 p.
- HALL T.**, Edward. *La dimension cachée*, Editions du Seuil, 1978. 256 p.
- JOLY**, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Armand Colin, coll. 128, 2011. 123 p.
- KRACAUER**, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, traduction de Daniel Blanchard et Claude Orsoni, présenté par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, préface de Jean-Louis Leutat, Paris, Flammarion, 2010, p.423
- LIDZ**, Victor. « *Influence and Solidarity : Defining a Conceptual Core for Sociology* » in *Talcott Parsons : Theorist Of Modernity*, édité par Roland Robertson, Bryan S. Turner, Sage, 1991. 114 p.
- MALINAS**, Damien. *Transmettre une fois ? Pour toujours ? Portrait des festivaliers d'Avignon*. PUG, coll. Art culture publics, 2008. 243 p.
- MARTIN**, Olivier. « *Analyse quantitative* », in *Les 100 mots de la sociologie*, Que Sais-je ? PUF, 2010. 128 p.
- MUSSET**, Alain. *L'étranger et la ville en Afrique de l'Ouest*, 1993.
- ROUCH**, Jean. *Ciné-Ethnography*, Edited and Translated by Steven Feld, University of Minnesota, 2003.
- SIMMEL** Georg, *Secret et Sociétés Secrète*, Edition Circé, 1991. 119 p.
- SUET**, Pierre-Louis, « La multivision dans la stratégies de communication urbaine », in Bernard LAMIZET, Pascal SANSON, *Les langages de la ville*, Collection Euphalinos, Edition Parenthèses, 1997, Marseille.
- WINKIN**, Yves. *Anthropologie de la communication*, Paris, Editions du Seuil, 2001. p. 166

WEBOGRAPHIE REVUES / MÉMOIRES

- DEPARDON**, Raymond. « Dégager l'écoute de ce qui se passe », Entretien mené pour Fabula-LhT par Matthieu Vernet et Alexandre de Vitry – 16 février 2015 [en ligne] <http://www.fabula.org/lht/15/depardon.html>
- DUCLOS**, Hélène. Trans-Formation Consultants [en ligne] <http://www.tfconsultant.fr/nous-sommes/helene-duclos>
- ETHIS**, Emmanuel. « Twitter au Festival de Cannes ou l'illusion d'appartenir à une même communauté », Le socioblog d'Emmanuel Ethis, un making-of du spectateur. [en ligne] <http://ethis-e.blogspot.fr/2014/04/cannes-temoins-assistes-les-registres.html>
- ETHIS** Emmanuel. « Des vies privées...de Sherlock Holmes ? Comment le numérique a fait de nos films préférés des oeuvres si peu « recommandable » », Revue française des sciences de l'information et de la communication, 2015 [en ligne] <http://rfsic.revues.org/1550>
- MAISONNEUVE** Sophie. « De la « machine parlante » à l'auditeur », Terrain, 37, septembre 2001. [en ligne] <http://terrain.revues.org/1289>
- MALINAS**, Damien, **ROTH**, Raphaël. « Les festivaliers comme publics en SIC. Une sémiologie anthropologie des drapeaux et emblèmes communicationnels du festival des Vieilles Charrues », Revue française des sciences de l'information et de la communication, 2015 [en ligne] <http://rfsic.revues.org/1495>
- RELIEU**, Marc, « Voir et se mouvoir en marchant dans la ville », Cybergeographie : European Journal of Geography, Dossiers, Les Bonnes Feuilles du PIRVILLES [en ligne] mis en ligne le 12 avril 1996. <http://cybergeographie.revues.org/307>
- BECKER**, Howard S. « Photography and Sociology » in *Studies in the Anthropology of Visual Communication* (1): 3–26, 1974.
- BOUCHARD**, Gérard. « Pour une nouvelle sociologie des mythes sociaux. Un repérage préliminaire » in *Revue européenne des sciences sociales*, 1/2013 (51-1). pp. 95-120
- CARDON**, Dominique. « L'entretien compréhensif », *Réseaux*, 1996, volume 14, Numéro 70, pp. 177 - 179
- CHAUVIN**, Pierre-Marie, **REIX**, Fabien, « Sociologies visuelles. Histoire et pistes de recherche », *L'Année sociologique* 2015/1 (Vol. 65), pp. 15-41
- CHEVALIER**, Véréne. « Pratiques culturelles et carrières d'amateurs : le cas des parcours de cavaliers dans les clubs d'équitation », in *Sociétés contemporaines*, Année 1998, Volume 29, Numéro 1. pp. 27-41
- DE LATOUR**, Éliane. « Voir dans l'objet » : documentaire, fiction, anthropologie. In: *Communications*, 80, 2006. pp. 183-198.
- DELSAUT**, Yvette, **BOURDIEU**, Pierre. « Pour une sociologie de la perception », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40(1), 3-9. 1981.
- ETHIS**, Emmanuel et **POLI** Marie-Sylvie. « L'écriture numérique de l'événement culturel », in *Culture et Musées*, n°24, Éditions Actes Sud, Paris, 2014.
- FABIANI**, Jean-Louis. Images d'images. « Le festival de Cannes vécu et transmis en direct », *Protée*, Volume 31, numéro 2, 2003. p. 57.
- FALASSI**, Alessandro, « Festival : Definition and Morphology » in *Time Out of Time : Essays on the Festival*, Éditions Alessandro Falassi, Albuquerque : University of New Mexico Press, 1987.
- GRAFF**, Séverine. « « Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *Décadrages*, 18 | 2011, p. 32-46.
- HAMMOU** Karim, **PECQUEUX** Anthony, **ROUEFF** Olivier et **SEVIN** Jean-Christophe (eds). « L'expérience musicale sous le regard des sciences sociales », *actes des Journées d'études des 13 et 14 octobre 2005*, Marseille, SHADYC, Vieille-Charité.
- LEVERATTO**, Jean-Marc, **POURQUIER-JACQUIN**, Stéphanie, **ROTH**, Raphaël. « Voir et se voir : le rôle des écrans dans les festivals de musique amplifiée », in *Culture & Musées*, n°24, 2ème semestre 2014, pp. 23-41
- MALINAS** Damien, **ZERBIB** Olivier. « Les cicatrices cinéma(photo)graphiques des spectateurs cannois », *Protée*. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques, Université du Québec, 31 (2), 2003. pp. 63-71
- PARMENTIER**, Marc. « Hobbes, la coopération et la théorie des jeux », *Methodos*, Volument 10, 2010
- ROUCH**, Jean. *Cinéma et anthropologie*, Textes réunis par Jean-Paul Colleyn, Cahiers du cinéma, Paris, 2009.
- ROYON**, Camille, sous la direction de **MALINAS**, Damien et **ROTH**, Raphaël. « De La Rencontre à La Relation. Les Publics Des Rencontres Trans Musicales de Rennes Sous Le Regard Des Sciences Sociales », Mémoire de Master 2 Stratégie de Développement Culturel, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, n.d.
- TESSIER**, Laurent. « Musiques et fêtes techno : l'exception franco-britannique des free parties », *Revue française de sociologie*, n°44, Janvier 2003. p. 63-91.
- WALLENDORF**, Mélanie, **ARNOULD**, Eric. « "My favorite things" : a cross-cultural inquiry into object attachment possessiveness, and social linkage », *Journal of Consumer Research*, 14, 531-547, 1988.
- Productions antérieures du Master Stratégie du développement culturel.

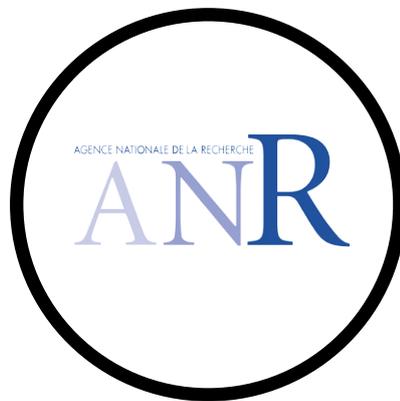
Les initiateurs du projet

Voici les initiateurs du projet d'observatoire de festivals :

GaFes et observatoire numérique

Porté par le Laboratoire Informatique d'Avignon au sein de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, GaFes - Galerie des Festivals, est un projet de recherche, débuté en octobre 2014, qui vise à appréhender la présence médiatique des festivals sur Internet, à partir des données produites par les festivaliers sur la toile. Ses objectifs sont de mieux comprendre les pratiques festivières et de développer des méthodes d'accès et de visualisation des contenus numériques générés dans et autour des festivals. En étudiant les usages via des données collectées sur la toile (Twitter, blogs, sites, forums...) et en les passant de langage informatique à langage humain, GaFes produit du contenu qui sera éditorialisé puis relayé à différents publics : le grand public, les organisateurs et les chercheurs. Le projet a donc pour missions d'accroître divers outils, méthodologiques et technologiques, dans l'objectif de recueillir, d'agencer et d'étudier les données relatives aux différents festivals qui transitent sur la toile.

L'objectif final est d'aboutir à un "Observatoire numérique des festivals", c'est-à-dire une application ouverte destinée à la fois aux publics, aux organisateurs et aux analystes. Cette application devrait offrir une vue synchrone des indicateurs extraits automatiquement, permettre la navigation dans les données collectées et structurées, de montrer des aperçus vidéo composés automatiquement en fonction d'une requête utilisateur. Pour ce faire, GaFes réunit plusieurs partenaires : le LIA, l'UAPV, le Centre Norbert Elias, l'Eurecom, le Syllaps, et GECE. De plus, les expériences sont réalisées sur quatre grands festivals : Festival de théâtre d'Avignon, le festival Lumière de Lyon, les Rencontres Trans Musicales de Rennes et le Festival de Cannes.



Supramuros - Villa Créative

La Villa Créative – Supramuros est un lieu totem de la French Tech Culture. Conçue pour être un lieu de pensée, de débats, d'échanges intellectuels et scientifiques du festival d'Avignon, la Villa Créative – Supramuros, se situant sur le site Pasteur de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, est un espace de rencontres privilégié pour tous les publics à dimension européenne. Centre de formation continue dédié aux pratiques culturelles numériques, la Villa Créative est au croisement du living lab, fab lab et de l'espace de co working tout en étant une résidence étudiante. S'inscrivant dans la démarche agenda 21 engagée avec l'Institut Supérieur des techniques du spectacle, le Conservatoire du Grand Avignon, la Maison Jean Vilar, la Chartreuse – Centre National des écritures du spectacle et le Festival d'Avignon, ce programme, la Villa Créative – Supramuros, repose actuellement sur cinq points : les leçons de l'université, les rencontres publiques, les rencontres professionnelles, les expositions, les spectacles.



ANR

Le projet GaFes est financé pour 54 mois par l'Agence Nationale de la Recherche. Cet établissement public administratif a pour mission « de gérer de grands programmes d'investissements de l'État dans le champs de l'enseignement supérieur et de la recherche, et de suivre leur mise en œuvre ». Elle choisit les recherches à financer selon les réponses à ses appels à projets. Ses actions visent à contribuer au développement des sciences et des technologies, à favoriser la créativité, le décroisement, les émergences et les partenariats, à cibler les efforts de recherche sur des priorités économiques et sociétales, à encourager les interactions entre disciplines et, enfin, à intensifier les liens public-privé.





Remerciements

Pour avoir mené à terme ce projet, toute l'équipe des Master 2, Stratégie du Développement Culturel, mention Public de la Culture et Communication tient à remercier :

L'équipe des **Rencontres Trans Musicales de Rennes** : tout particulièrement Béatrice Macé, Jean-Louis Brossard, Erwan Gouadec et Anne-Sophie Lacour, pour leur accueil et leur bienveillance,

L'équipe de l'**Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse** : Emmanuel Ethis, Damien Malinas, Raphaël Roth, Jean-Christophe Sevin, Stéphanie Pourquier-Jacquin, Quentin Amalou, Lauriane Guillou, Alexandre Delorme, pour leur confiance et leur encadrement

& Damien Amadiou pour son aide précieuse et sa réactivité,

Tube à Idées et Radio Campus,

Le Laboratoire Informatique d'Avignon : Georges Linarès, Aurélien Pinet, Mathias Quillot et Etienne Papegnies pour avoir capté nos vrais moments de festivaliers,

Olivier Allouard de GECE pour sa collaboration,

Virginie De Crozé et Claire Hannecart pour leur disponibilité,

Les festivaliers qui ont répondu présents à l'atelier participatif,

Les acteurs d'un jour ayant contribué à la bonne réalisation du documentaire,

Les enquêtés pour leur patience et leur sympathie.



Master Stratégie du Développement Culturel, mention Publics de la Culture et Communication

Le Master Publics de la Culture et Communication de la Mention Stratégie du développement culturel, dirigé par Damien Malinas, propose une approche de la culture en termes de stratégie et de définition de l'action dans des secteurs majeurs de la culture, de la communication et de leurs publics. Le Master est rattaché à l'UFR-ip Sciences Humaines et Sociales, et plus précisément au département Sciences de l'Information et de la Communication et à l'équipe Culture et Communication du Centre Norbert Elias (UMR 8562, EHESS-UAPV-CNRS-AMU). Sur deux ans, le Master se décline selon quatre volets :

1. acquérir les fondamentaux à propos de la communication culturelle (M1, 1er semestre),
2. construire des outils d'action stratégique (M1, 2e semestre),
3. programmer l'action culturelle et concevoir un projet (M2, 1er semestre),
4. mettre en œuvre une stratégie : la mission sur le terrain (M2, 2e semestre).

Cette formation conçue sur le modèle de la formation continue des professionnels vise à :

- donner des repères théoriques et méthodologiques, des outils et des techniques permettant d'exercer un métier et d'avoir une expérience et une pratique de terrain appuyée sur un travail de réflexion,
- comprendre les transformations de la culture grâce à un laboratoire internationalement reconnu,
- former à la réalisation d'un travail professionnel en équipe par une mise en situation de simulation de réponse à un appel d'offres.