

LA FESTIVALISATION DE LA MUSIQUE ET LE CAS DE LA CHANSON

Note d'analyse pour Réseau en Scène

Montpellier, le 21 avril 2018

La présente note constitue une réflexion sur la festivalisation de la musique et une analyse du cas particulier de la chanson au regard des récentes recherches que nous avons dirigées. Nous verrons dans un premier temps quelles sont les aspects de cette festivalisation de la musique, les phénomènes auxquels elle renvoie et les enjeux qu'elle manifeste, notamment dans les pratiques culturelles. Nous verrons ensuite quelle est la situation particulière de la chanson à partir de deux prismes. Le premier est un regard à l'éventuelle spécificité des publics des spectacles de chanson dans les festivals que nous avons étudiés. Le second est une analyse du goût pour la chanson, ce qui le caractérise comparativement, et à l'occasion de nos recherches sur les Eurockéennes de Belfort.



1. La festivalisation de la musique et ses enjeux

L'augmentation massive du nombre de festivals nous a conduits à des recherches à la fois qualitatives et quantitatives, portant à la fois sur les publics, les différents aspects de l'activité, du financement, des pratiques culturelles et artistiques. Il n'est pas ici possible d'en faire état en détail. Le récapitulatif ci-dessus indique les sources disponibles à cet égard. D'une part, l'étude des publics des festivals nous a conduits à remettre en question une triple image souvent véhiculée des audiences : des publics de fidèles, assidus aux programmations et qui

viennent souvent de loin, soutenant l'idée d'une dynamique économique territoriale, associée au développement des événements. Le festivalier serait donc un « fidèle vorace et nomade » ? Les études sur les publics des festivals montrent des contrastes dans la composition sociale des publics. Nous montrons ainsi dans nos études¹ que ceux-ci peuvent nettement varier à l'appui de certains choix de programmation musicale, de modalités de tarification - l'influence ambivalente de la gratuité par exemple - de stratégie de localisation/décentralisation des spectacles, ou encore des partenariats sociaux mis en œuvre dans le cadre de projets, comme l'action de certains événements en lien avec des centres sociaux. Les constats que nous avons pu faire d'un niveau élevé de renouvellement de ces publics (39% en moyenne, même pour des festivals anciens) non seulement en termes statistiques, mais également en termes d'âge et d'origine sociale, tranchent évidemment avec l'impression de stabilité structurelle des premiers types d'enquête. Une petite revanche de Touraine sur Bourdieu, en somme, même si l'influence de l'acteur, de ses choix, s'inscrit dans un réseau de contraintes sociologiques qui conservent une certaine force. Mais la contrainte sociologique, plutôt que d'être perçue comme une fatalité ou une arme de réprobation populiste de la culture, devient un territoire de conquête. En lieu et place du fidèle, vorace et nomade, nous constatons en moyenne un renouvellement élevé des publics (plus néophytes que fidèles, donc) ; un nombre de spectacles suivis par festival plutôt limité (près de 40% des publics n'assistent qu'à un seul spectacle ; 5% des publics suivent plus de la moitié de la programmation) : des papillons plus que des voraces, donc. Et au fur et à mesure du succès des festivals, le déplacement lointain se fait moins attractifs : au lieu de nomades, beaucoup de ces publics sont des ... voisins.

S'il en est ainsi, c'est que les festivals ne sont pas une simple extension du domaine de la culture. Ils témoignent à leur manière de changements dans le rapport à la culture, synthétisés par le tableau ci-après.

Les changements dans le rapport à la culture

Permanence culturelle	☐	Éphémère, Présentisme
Ascétisme	☐	Hédonisme
Individu classique	☐	Tribalisme, néo-individualisme
Légitimité culturelle	☐	Éclectisme, diversité
Culture spécialisée, étanche	☐	Flexibilité, tolérance, assemblages
Héritage	☐	Carrière
Subversion	☐	Consommation
Artistico-culturel	☐	Touristico-culturel
Lieu de culture	☐	Territoire culturel

¹ Négrier E., Jourda, M., 2006, *Les nouveaux territoires des festivals*, Paris : Michel de Maule ; Négrier E., Djakouane A., Jourda M., 2010, *Les publics des festivals*, Paris : Michel de Maule ; Négrier E., Djakouane A., Collin J.-D., 2012, *Un territoire de rock. Le(s) public(s) des Eurockéennes de Belfort*, Paris : L'Harmattan ; Négrier E., 2014, *Les musiques du monde et leur(s) public(s)*, Marseille : Le Mot et le Reste ; Négrier E., Djakouane A., 2015, *Les Publics des Eurockéennes de Belfort - enquête 2014*, Réseau en Scène

Il est naturellement impossible de commenter ce tableau de façon détaillée, ainsi que nous l'avons fait par ailleurs². Retenons simplement deux constats.

Le premier est que l'observation des pratiques de festivaliers marque, sur les principaux indicateurs d'identité et de comportement des publics, une rupture par rapport à l'image encore souvent admise du public de la Culture qui serait celle de l'ascétisme, de l'individualisme, de l'héritage et de la focalisation artistique. Nos études de publics montrent au contraire la consistance de phénomènes qui sont, un peu trop vite, considérés comme des exceptions à la règle. Prenons deux exemples : la transformation du rapport à la permanence et le nouvel individualisme.

Le passage **de la permanence culturelle à une culture de l'éphémère** est souvent perçu comme un phénomène négatif. A la thèse de la lente, résistible puis irrésistible légitimation de politiques culturelles fondées dans des lieux, des saisons, une permanence culturelle³ s'oppose une vision spontanéiste, débridée, éphémère, de la pratique des arts et de la culture. Alors que le rapport à la culture semblait inséparable de formes plus ou moins construites d'apprentissage, il est désormais sous l'emprise de ce que François Hartog appelle le « présentisme »⁴, soit un culture du présent qui se vit exclusivement dans l'instant. Le zapping permanent, l'aspect « gazeux » des pratiques culturelles contemporaines⁵, correspondent bien à ce que le philosophe constate dans l'univers de la fête. Ils correspondent aussi à certains constats plus concrets encore : la baisse de la logique de l'abonnement ; la réservation plus tardive des places pour les spectacles, sauf pour ceux qui ont un caractère d'événement absolument exceptionnel. La temporalité classique de notre rapport à la Culture a éclaté et se recompose selon des rythmes différents. Les festivals en sont un symptôme évident.

Le passage **de l'individu classique au tribalisme**, ou néo-individualisme, est une autre facette des choses. L'individualisme classique, au sens de la construction sociale de l'individu, intégrait un rapport personnel et institutionnel à l'égard de la culture⁶. Celle-ci faisait partie du répertoire de l'honnête homme, comme le latin à celui du curé. Or ce que nous constatons aujourd'hui, c'est que la pratique culturelle est intrinsèquement sociale. Il est rare, statistiquement exceptionnel, que l'on fréquente un équipement culturel, un spectacle, seul. Ce rapport collectif à la culture ne se limite pas à ce que certains sociologues ont nommé du terme flou et ambigu de « tribu »⁷. Il correspond mieux à la diversité des facettes de ce que nous pourrions appeler le « néo-individualisme »⁸ soit une pratique certes collective, mais limitée, qui n'est pas contradictoire mais complémentaire avec la fin des grands récits collectifs et leurs pratiques, comme le militantisme, par exemple⁹.

² Négrier, E., 2015, « Festivalisation : patterns and limits », in C. Newbold, C. Maughan, J. Jordan, & F. Bianchini (dir.), *Festivals in Focus*, London : Goodfellow, p.18-27

³ Dubois, V., 1999, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris : Belin

⁴ Hartog, F., 2003, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil

⁵ Michaud, Y., *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris : Stock

⁶ Finkelkraut, A., 2015, *La seule exactitude*, Paris : Stock

⁷ Maffesoli, M., 1991, *Le temps des tribus*, Paris : Livre de poche

⁸ Corcuff, Ph., Le Bart, Ch., De Singly, F., dir., 2010, *L'individu aujourd'hui. Débats sociologiques et contrepoints philosophiques*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes

⁹ Ariño, A., 2010, *Prácticas culturales en España. Desde los años sesenta hasta la actualidad*, Barcelona: Ariel

Le second constat, c'est que sur chacune de ces tendances au changement, il convient de bien mesurer la nature de celui-ci et son intensité. En effet, ces changements, qui sont d'ailleurs loin de désigner des perspectives enchantées, n'opèrent pas de la même manière selon le type d'événement. Non seulement ils ne sont pas linéaires, mais encore procèdent-ils non par substitution mais par hybridation. Prenons à nouveau deux exemples.

Le passage **du lieu au territoire** traduit bien une pratique croissante de la part des festivals. Mais ce changement ne signifie nullement le déclin des lieux. La territorialisation est, au contraire, une autre manière de les valoriser, de leur donner de nouvelles ressources d'attractivité. Par exemple, le festival *Pablo Casals* de Prades a développé une stratégie intense de programmation dans de petites églises, en zone rurale, au-delà de son lieu emblématique : l'Abbaye Saint Michel de Cuxa. Mais l'un des objectifs poursuivis est de faire en sorte que les publics des concerts décentralisés deviennent le nouveau public de l'Abbaye. Le festival *Temporada Alta*, qui diffuse des spectacles dans d'autres municipalités que les seuls lieux de Girona, reste fortement identifié à cette ville. L'un des objectifs de ces pratiques de décentralisation est certes d'atteindre un public nouveau, et notamment les populations immigrées. Mais la finalité de cohésion sociale, la nécessaire et permanente réinvention du projet artistique, c'est aussi la perspective d'attirer ces publics dans les lieux majeurs, de mixer les audiences des lieux les plus prestigieux. On observe de semblables logiques dans les programmations hors-les-murs de beaucoup de festivals en Europe. La territorialisation croissante n'abolit pas le lieu. Elle lui donne une autre valeur symbolique et matérielle.

Quant à la **pratique de l'événement**, nos observations montrent qu'elle est une pratique sociale. Ceci constitue l'invariant. Mais la modalité change selon les types de programmation. La modalité sociale dominante des festivals de musique savante reste le couple. Celle des festivals de musiques actuelles est, en revanche, le groupe d'amis. Autre exemple, le rapport à la subversion/légitimation de l'ordre social dominant s'exprime de façon nécessairement distincte selon que les festivals en questions sont majoritairement constitués de jeunes, où les étudiants, scolaires et classes populaires composent la majorité du public, ou qu'ils sont au contraire constitués majoritairement d'inactifs ou retraités, âgés et appartenant aux classes moyenne et supérieure.

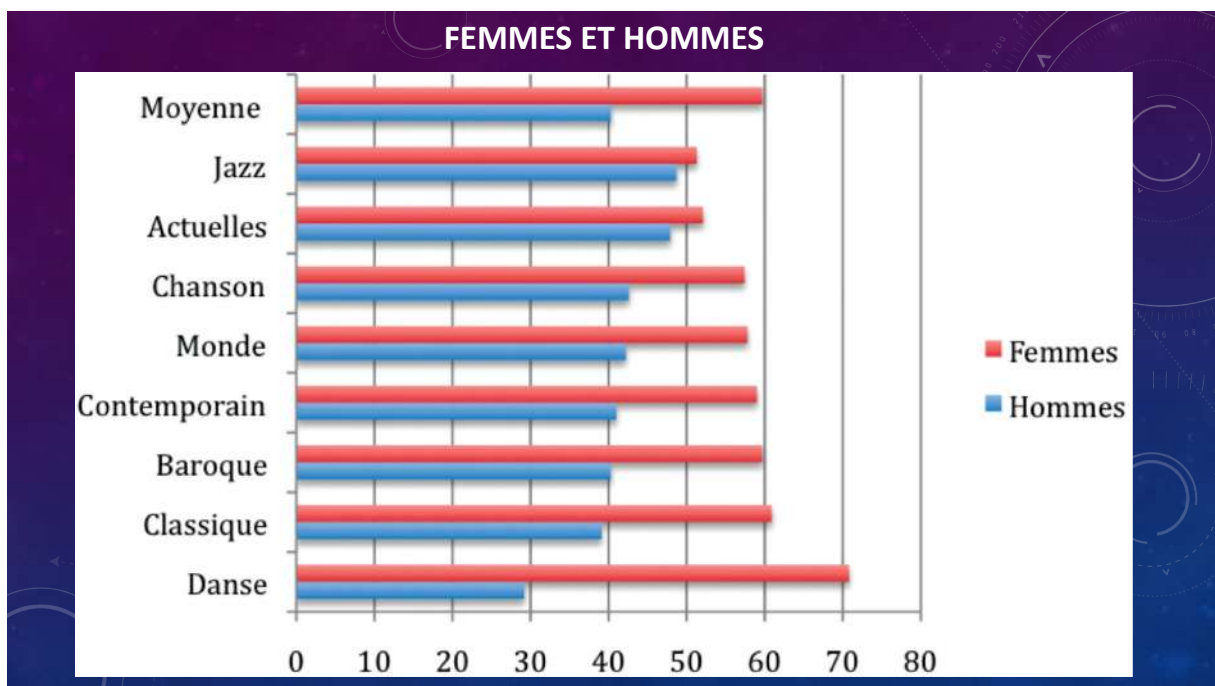
Certaines offres culturelles restent, quant à elles, encore très imprégnées de la conception ascétique du rapport à la culture, exigeante à l'égard de la fréquentation des œuvres au point parfois qu'on dirait que la souffrance fait intrinsèquement partie du plaisir de ce contact à l'art. Les analyses que proposent Stéphane Dorin du public de l'Ensemble Intercontemporain, à Paris¹⁰, témoignent du niveau élevé de cette exigence, qui correspond aussi à une statistique spectaculaire : 10% du public y est titulaire d'un doctorat ! D'autres offres s'inscrivent plus dans ce que nous nommons hédonisme, et les festivals en font naturellement partie, notamment si l'on observe le phénomène des grands rassemblements que sont les *Vieilles Charrues* ou les *Eurockéennes*, et la façon dont les publics y vivent l'événement. Une erreur fréquemment commise à leur égard serait d'ailleurs d'y voir la consécration d'un rapport « inculte » à la culture, et peu soucieux de l'offre artistique. Toujours dans notre analyse des *Eurockéennes*, nous avons montré que la compétence des publics en matière de connaissance critique de l'offre était au moins aussi élevée que celle que manifeste un adepte de grand festival baroque.

¹⁰ Dorin, S., 2013, *L'amour de la musique contemporaine*, Mémoire pour l'Habilitation à Diriger les Recherches, Université de Strasbourg, 170 p.

2. La chanson : un public singulier ?

On propose ici une suite de tableaux que nous avons réalisés pour l'enquête sur les publics des festivals. Celle-ci nous a permis d'identifier un certain nombre de spectacle de chanson, dont nous pouvons, avec prudence, dessiner le portrait comparatif des publics, par rapport à ce que nous constatons sur les publics des autres esthétiques musicales. Une première précision s'impose : la notion de chanson est évidemment difficile à circonscrire. D'une part, elle est multidimensionnelle, comme l'indiquait déjà Edgar Morin dans un article (« On ne connaît pas la chanson », 1965). Elle est également au cœur de tensions contradictoires, inscrites dans la part la plus industrielle de la musique et en même temps dans celle qui se situe du côté de l'émergence et du militantisme ; à cheval entre patrimoine et innovation, entre genres (il y a de la chanson hip-hop, jazz, classique, traditionnelle, du monde, etc.) au point que l'étiquette « chanson » peut se révéler trop floue pour être portée comme telle.

Examinons maintenant les caractéristiques de la chanson dans nos statistiques



Source : E.Négrier-A.Djakouane, « Les publics des Festivals », 2010

La chanson concerne plus de femmes que d'hommes, mais moins qu'en moyenne (moins féminisé que la danse ou le classique...) et plus que le jazz...

LES APPARTENANCES SOCIALES

Genres	Classes sociales			Total
	Populaires	Moyennes	Supérieures	
Actuelles	25,4	32,4	42,2	100,0
Monde	19,4	34,4	46,2	100,0
Chanson	12,5	34,2	53,3	100,0
Contemporain	9,7	30,2	60,1	100,0
Jazz	10,0	28,9	60,1	100,0
Danse	9,3	28,8	61,9	100,0
Classique	9,5	28,7	61,8	100,0
Baroque	7,9	27,6	64,5	100,0
Moyenne	12,8	29,0	58,2	100,0

Source : E.Négrier-A.Djakouane, « Les publics des Festivals », 2010

La chanson (les chansons) ne sont pas si populaires que ça : moins que les musiques actuelles ou du monde. Très proches de la moyenne (dans la diversité de ses sous-genres...) : plus « classe moyenne », et moins « classe sup » : mais faibles écarts... Donc la délégitimation de la chanson car « populaire » ne tient pas, côté publics (cf. Edgar Morin)

LES NIVEAUX D'ÉTUDES

Genres	Niveau d'étude			Total
	Études Primaires	Baccalauréat	Études Supérieures	
Monde	15,7	18,3	66,0	100,0
Actuelles	12,8	20,5	66,7	100,0
Jazz	11,8	13,7	74,5	100,0
Baroque	11,3	14,0	74,7	100,0
Danse	9,9	14,1	76,0	100,0
Chanson	13,3	15,5	71,1	100,0
Classique	12,9	15,8	71,3	100,0
Contemporain	13,0	16,1	70,9	100,0
Moyenne	12,6	15,8	71,6	100,0

Source : E.Négrier-A.Djakouane, « Les publics des Festivals », 2010

Confirmation du slide précédent : on est en plein dans la moyenne ! Qui est de fait très élevée (c'est la loi d'un accès sélectif au spectacle en général et au festival en particulier)

UN ÂGE MOYEN

Genre	Âge				Total
	Moins de 35 ans	35-50 ans	50-65 ans	Plus de 65 ans	
Baroque	13,1	15,8	43,2	27,9	100,0
Classique	17,4	13,9	39,2	29,5	100,0
Contemporain	20,1	16,0	38,4	25,5	100,0
Jazz	24,0	25,3	40,3	10,4	100,0
Chanson	25,0	22,5	42,9	9,6	100,0
Danse	34,2	23,6	30,4	9,8	100,0
Monde	39,5	24,4	27,4	8,7	100,0
Actuelles	67,4	22,9	8,6	1,1	100,0
Moyenne	26,1	18,9	35,7	19,3	100,0

Source : E.Négrier-A.Djakouane, « Les publics des Festivals », 2010

Ni très vieux ni très jeune : chanson : âge intermédiaire : un effort à faire du côté des moins de 35 ans et... des plus de 65 (deux fois moins de vieux qu'en moyenne !)

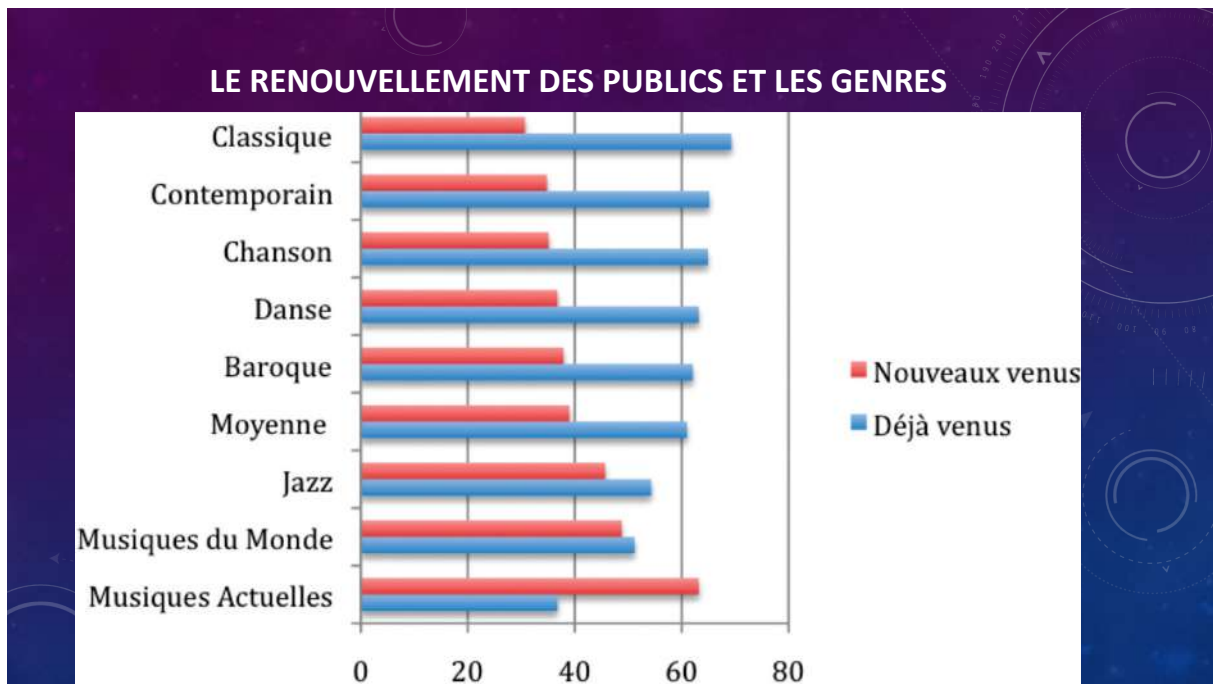
L'ORIGINE GÉOGRAPHIQUE DES PUBLICS

Genres	Lieu d'habitation					Total
	Agglomération	Département	Région	France	Étranger	
Chanson	29,8	15,7	9,7	39,6	5,2	100,0
Baroque	17,2	25,9	17,5	34,6	4,8	100,0
Actuelles	20,1	23,5	16,6	38,3	1,5	100,0
Classique	32,3	20,5	16,3	28,8	4,1	100,0
Monde	24,7	33,7	15,7	23,8	2,1	100,0
Jazz	34,8	34,0	14,0	14,9	2,3	100,0
Contemporain	33,6	23,0	13,1	25,9	4,4	100,0
Danse	59,0	18,2	11,2	9,9	1,7	100,0
Moyenne	31,1	24,4	15,1	26,0	3,4	100,0

Source : E.Négrier-A.Djakouane, « Les publics des Festivals », 2010

Il semblerait que l'on vienne davantage de loin pour assister à un spectacle de chanson, si l'on en croit ce tableau. Mais il faut examiner cette donnée avec prudence, car ce sont sans doute

des données qui en masquent d'autres (des spectacles de chanson dans des festivals comportant une audience très touristique, d'été, par exemple).



Source : E.Négrier-A.Djakouane, « Les publics des Festivals », 2010

La chanson attire moins de nouveaux publics qu'en moyenne, mais les écarts sont faibles : cependant, on peut dire que le public de la chanson est plus fidèle que nouveau

LA FIDÉLITÉ DES PUBLICS SELON LE GENRE DE FESTIVAL

Genres	Nombre d'éditions antérieures suivies					Total
	1	2-4	5-8	9-15	Plus de 15	
Actuelles	32,8	44,0	18,6	4,4	0,2	100,0
Monde	26,2	46,7	17,1	8,8	1,2	100,0
Danse	19,2	42,0	19,7	12,4	6,7	100,0
Jazz	21,6	42,4	20,1	12,1	3,8	100,0
Chanson	20,6	41,3	23,8	12,6	1,7	100,0
Contemporain	18,6	31,8	22,0	14,8	12,8	100,0
Classique	16,6	34,4	18,7	17,2	13,1	100,0
Baroque	17,9	37,5	19,1	16,8	8,7	100,0
Moyenne	19,7	38,6	19,4	14,2	8,2	100,0

Source : E.Négrier-A.Djakouane, « Les publics des Festivals », 2010

Cette fidélité n'est pas celle de vieux briscards, mais de gens qui ont découvert le festival depuis quelques années : entre deux et 8 ans...

LA «VORACITÉ» COMPARÉE DES PUBLICS

Genres	Taux de participation des spectateurs (% de la programmation)				Total
	1 seul spectacle	Moins de 15%	De 15 à 50 %	Plus de 50 %	
Jazz	50,2	21,6	24,7	3,5	100,0
Monde	43,0	27,6	23,2	6,2	100,0
Chanson	41,0	33,5	16,6	8,9	100,0
Actuelles	41,6	25,4	24,0	9,0	100,0
Baroque	35,2	26,1	29,4	9,3	100,0
Classique	37,6	32,2	27,2	3,0	100,0
Contemporain	32,0	37,7	26,8	3,5	100,0
Danse	37,5	56,9	5,3	0,3	100,0
Moyennes	39,0	32,6	23,4	5,0	100,0

Source : E.Négrier-A.Djakouane, « Les publics des Festivals », 2010

Une fois dans « leur » festival, sont-ils plus consommateurs de l'affiche, ou plus papillons ? Il sont à la fois plus nombreux à être volages (ils viennent écouter leur chanteur plutôt que participer à leur festival), mais parmi les plus nombreux à être des ultra-fans : un petit noyau de grands fidèles...

LA PARTICIPATION SOCIALE : AVEC QUI VIENT-ON ?

Genres	Accompagnement au festival					Total
	Seul	Couple	Amis	Famille	Groupe	
Contemporain	17,2	40,5	22,4	17,4	2,5	100,0
Classique	15,7	41,3	23,4	17,8	1,8	100,0
Baroque	14,2	48,5	21,9	13,4	2,0	100,0
Chanson	10,1	41,6	27,6	18,8	1,9	100,0
Actuelles	7,7	28,4	49,6	11,2	3,1	100,0
Monde	8,4	33,5	35,6	20,2	2,3	100,0
Jazz	10,6	39,8	29,7	18,4	1,5	100,0
Danse	13,9	33,2	29,1	17,5	6,3	100,0
Moyenne	13,1	39,6	27,7	17,0	2,6	100,0

Source : E.Négrier-A.Djakouane, « Les publics des Festivals », 2010

La modalité « couple » fait ressembler la chanson à la musique classique. Mais la modalité « famille » rapproche des musiques du monde : cependant, là aussi : des chiffres très proches de la moyenne.

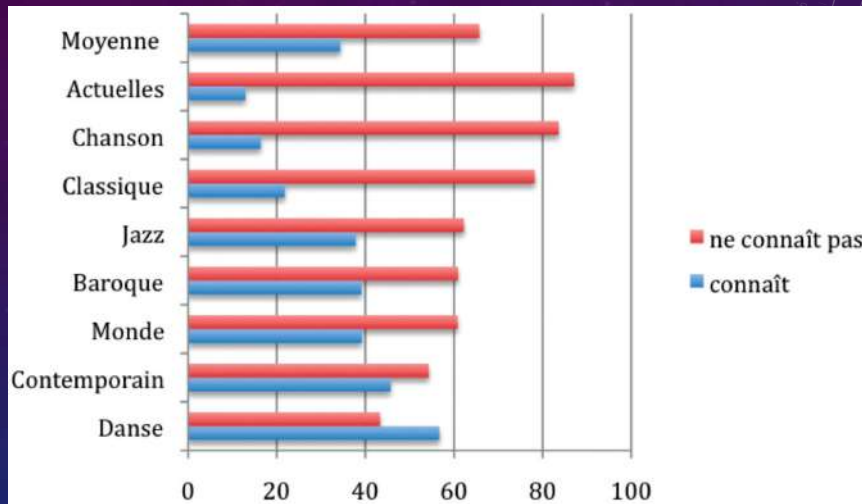
LLE FESTIVAL DANS L'ENSEMBLE DES PRATIQUES DE CONCERT

Genres	Concerts au cours des 12 derniers mois			Total
	Aucun	1 concert	Plus d'1 concert	
Jazz	13,6	16,5	69,9	100,0
Chanson	10,0	21,9	68,1	100,0
Monde	10,7	21,1	68,2	100,0
Actuelles	7,9	20,7	71,4	100,0
Baroque	7,8	13,0	79,2	100,0
Contemporain	8,4	15,4	76,2	100,0
Classique	10,3	15,5	74,2	100,0
Moyenne	10,3	17,2	72,5	100,0

Source : E.Négrier-A.Djakouane, « Les publics des Festivals », 2010

Les amateurs de chanson pratiquent le plus souvent d'autres concerts. Pour 10% seulement, c'est la seule fois dans l'année. Pour le plus grand nombre (68%) l'expérience est même très régulière.

LA CONNAISSANCE PRÉALABLE DES ARTISTES

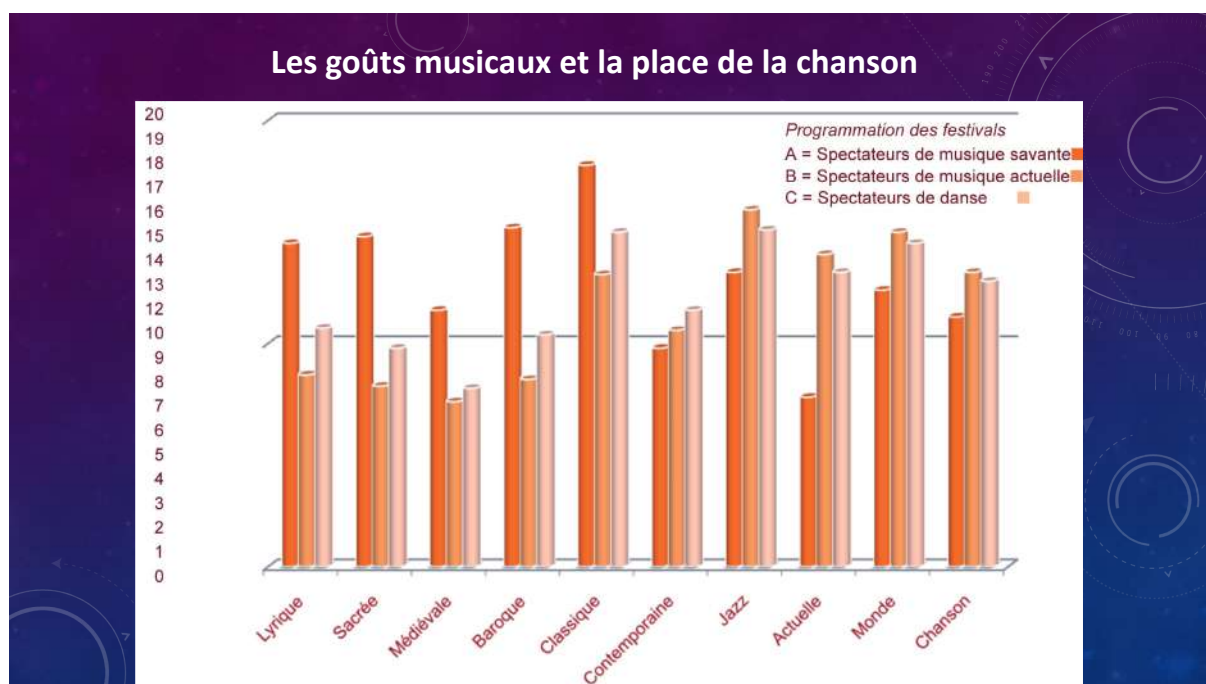


Source : E.Négrier-A.Djakouane, « Les publics des Festivals », 2010

La chanson : aller voir « son » chanteur, être sensible à l’affiche ? Donc on connaît les artistes ? Eh bien non : deux fois moins qu’en moyenne : le public de la chanson est amateur de découvertes, exerce sa curiosité...

En forme de bilan de ces données, en renouvelant la prudence dans leur interprétation, on peut dire que la plupart des indicateurs placent le public de la chanson dans une position centrale, intermédiaire en termes d’identité sociale, de pratiques culturelles, d’expérience sociale. Cette position renvoie à deux possibilités. La première ferait un équivalent entre le goût pour la chanson et une « centralité » sociale particulière de son public. La seconde serait au contraire que les publics de la chanson sont si divers qu’ils associent des indicateurs opposés, qui finissent par aboutir à une position centrale. La première hypothèse parie sur une homogénéité sans doute excessive des publics ; la seconde parie au contraire sur leur diversité, ce qui semble plus pertinent.

3. Le goût pour la chanson



Source : E.Négrier-A.Djakouane, « Les publics des Festivals », 2010

Le goût de la chanson : un carrefour de goûts : moins goûté par les spectateurs de musiques savantes (préjugé social ?) mais autant ou presque par les spectateurs de danse que de musiques actuelles : c'est le genre qui connaît le moins d'écart d'appréciation entre publics : un goût moyen qui se confirme...

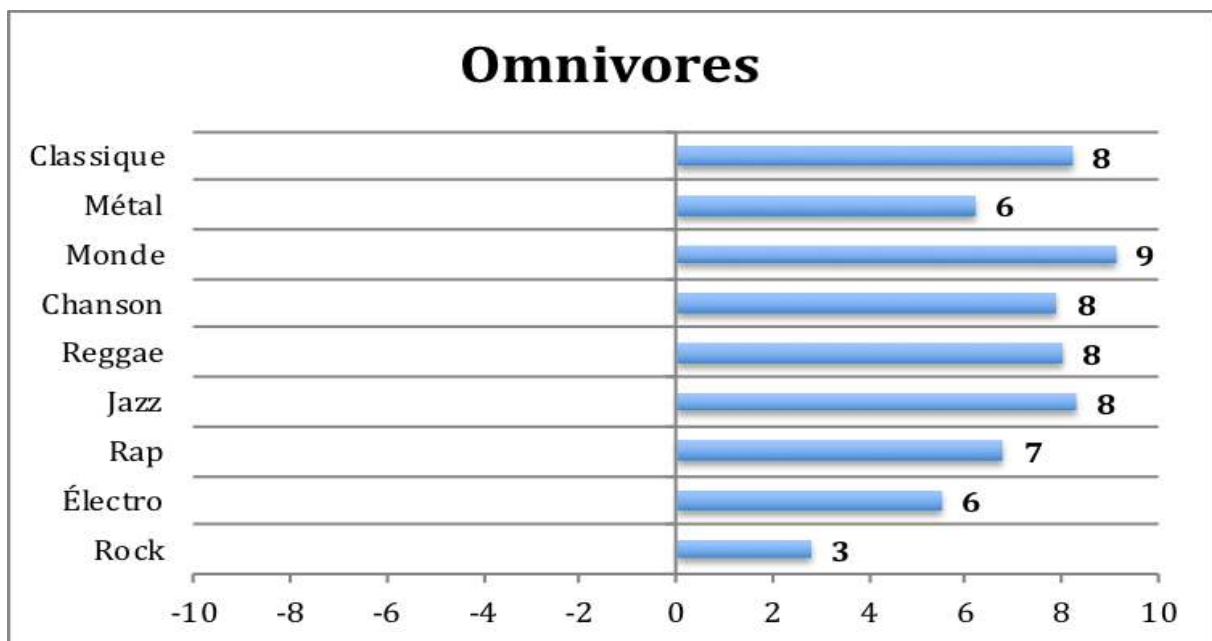
LE GOÛT POUR LA CHANSON : LE CAS DES EUROCKÉENNES 2010-2017

Genre de musique	2010	2014	2017
Rock, pop	18,1	17,7	17,1
Électro	12,7	13,7	14,0
Rap, hip-hop	8,8	10,3	11,6
Jazz, blues, musiques improvisées	11,1	11,2	11,1
Reggae, ska	11,5	11,3	10,8
Chanson	12,2	10,4	10,3
Musiques du monde	10,6	10,0	10,2
Métal, hardcore	9,2	9,4	9,5
Musique classique	6,8	8,7	9,1

Source : enquête Eurockéennes de Belfort, A.Djakouane-E.Négrier 2018

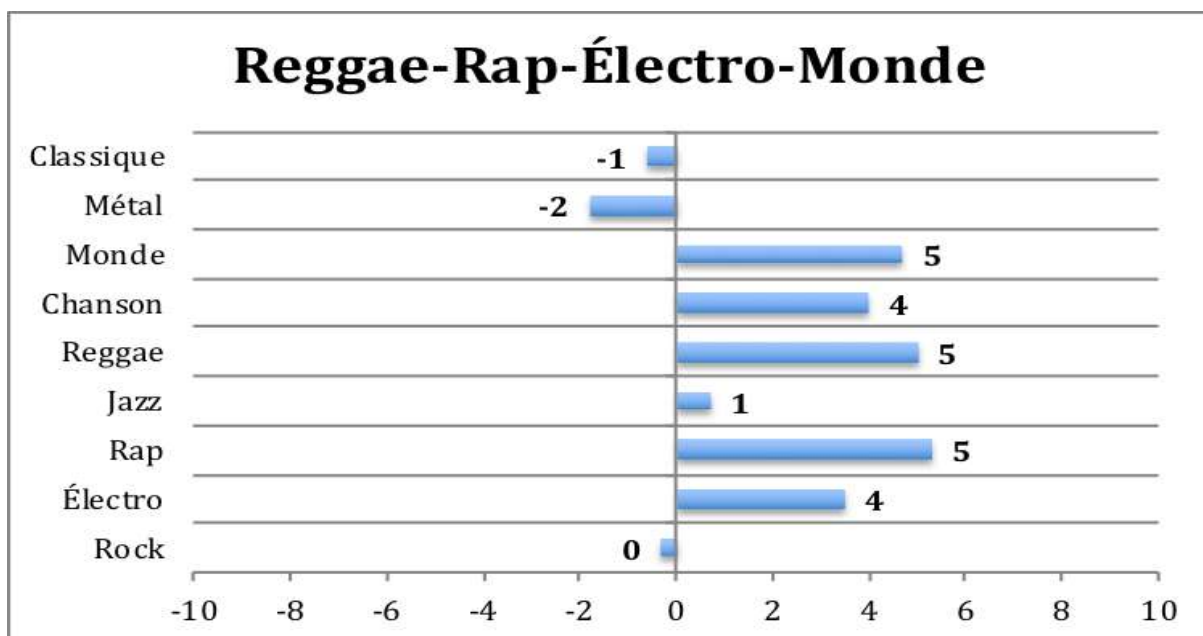
En analysant le goût pour la chanson dans un festival de musiques actuelles comme les Eurockéennes, on voit la confirmation du caractère à la fois flou et chargé de sens de la chanson. Elle est d'abord liée à une évolution de l'affiche : en 2010, Charlotte Gainsbourg, BB Brunes, Emily Loizeau, pouvaient incarner une présence significative de chanteurs. Mais ensuite, plus d'orientation vers le rap et hip-hop a introduit dans la programmation des artistes qui sont, dans leur registre, des chanteurs : on peut en parler au sujet de Booba, PNL, Petit Biscuit, Lorenzo, voire DJ Snake, qui ont été parmi les plus attendus des artistes en 2017. Non seulement le goût de la chanson ne se dément pas, mais encore est-il l'un des ressorts de la participation des jeunes et de motivation de la première fois.

Voici deux profils de goûts musicaux où la chanson est plus appréciée qu'en moyenne.



Source : enquête Eurockéennes de Belfort, A.Djakouane-E.Négrier 2018

Ces profils de goûts classent les différentes catégories de festivaliers. Ici, c'est la combinaison où l'appréciation de la chanson est la plus élevée : elle voisine avec toutes les autres musiques (monde, reggae, rap) sauf un peu le rock... (mais très élevé!) : publics plus nouveaux, moins diplômés, masculins et populaires ! Un omnivorisme populaire qu'on n'a pas l'habitude de voir ; il place la chanson au cœur des goûts jeunes et populaires.



Ici, c'est la combinaison où l'appréciation de la chanson est la seconde la plus élevée : elle voisine avec les musiques du monde, le reggae, le rap : publics plus nouveaux, jeunes, féminins et populaires.

En somme, le goût pour la chanson traverse les catégories sociales, mais son orientation du côté des publics les plus populaires et nouveaux en fait un élément clef de la programmation, d'une part et des motivations de la participation d'autre part. Ce n'est pas pour rien que les publics citent spontanément des artistes qu'on peut presque toujours rattacher à la chanson comme les déclencheurs de leur première fois au festival.

En conclusion, en dépit du flou qui règne sur la notion de festival, celui-ci incarne des réalités singulières au cœur des changements dans les rapports contemporains à la culture. De même, en dépit du fait que, esthétiquement, en termes de genre ou d'identité culturelle, la chanson n'existe sans doute pas, elle produit des effets, elle porte des significations, des valeurs, et correspond à une certaine sociologie de la musique. C'est un double paradoxe particulièrement intéressant à développer.