1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

66 | 2012
Varia

Pour une histoire des festivals (XIX^e-XXI^e siècles)

Stéphanie-Emmanuelle Louis

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4478>

DOI : 10.4000/1895.4478

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 155-159

ISBN : 9782913758681

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Stéphanie-Emmanuelle Louis, « Pour une histoire des festivals (XIX^e-XXI^e siècles) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4478> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4478>

Colloque

Pour une histoire des festivals (XIX^e-XXI^e siècles)

MANIFESTATION PROFUSE ET STIMULANTE, le colloque international « Pour une histoire des festivals (XIX^e-XXI^e siècles) » s'est tenu du 24 au 26 novembre 2011 en région parisienne. Initié par le Centre d'Histoire sociale du XX^e siècle (Université Paris 1) et le Centre d'Histoire culturelle des sociétés contemporaines (Institut d'études culturelles – Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines), sa première originalité résidait dans un comité d'organisation exclusivement féminin (Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Caroline Moine, Julie Verlaine). Outre l'appui d'un comité scientifique de renom, il bénéficiait aussi de la collaboration du département des Arts du spectacle (BnF) et du festival d'Automne à Paris. Cette coopération scientifique, archivistique et professionnelle dénotait déjà l'interdisciplinarité qu'allaient encourager ces journées. Accueillies par la BnF, le Théâtre de Saint-Quentin en Yvelines et l'Institut de Géographie, elles adoptèrent une forme itinérante qui les rapprochait de leur objet d'étude.

Vingt communications réparties sur cinq séances plénières, une table ronde quotidienne et trois ateliers au choix : le colloque fut mené tambour battant. Une organisation dynamique, appréciable pour maintenir l'attention des auditeurs auxquels des temps de parole étaient aussi réservés. Plus de cinquante orateurs s'exprimèrent. Venus du monde entier, saisis d'objets diversifiés par leur contenu ou leur ancrage géographique, politique et historique, usant de méthodes tout aussi diverses, les intervenants groupaient pionniers et jeunes recrues. Le champ de recherches festivalier voyait ainsi figurer son expansion récente alors qu'apparaissaient des jalons transdisciplinaires au fil des échanges. En effet, l'émergence de ce champ de recherches remonte aux années 1980. Après les économistes, les sociologues

puis enfin les historiens l'ont approché souvent par l'étude monographique d'un événement ou des échantillons constitués selon des critères géographiques ou de typologie artistique. Le colloque se posait donc comme un carrefour, tendant non seulement à dresser un panorama mais aussi à favoriser les articulations temporelles et passerelles disciplinaires.

Pour ce faire, il adoptait trois axes généraux : Invention et évolution des festivals, Esthétiques, créations, patrimoines, et Perspectives locales, nationales, globales. Cet observatoire comparatiste et culturaliste rendit manifeste « l'obligation permanente du festival de faire s'accommoder entre elles des rationalités différentes, économique, artistique, politique et culturelle » (Jacques Cheyronnaud, dans Emmanuel Ethis [dir.], *Aux marches du Palais : le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, Documentation française, 2001, p. 37). Au-delà d'un lieu de passage contribuant à la valorisation symbolique des objets culturels, le festival constitue un « espace révélateur » (Antoine de Baecque, Emmanuelle Loyer, *Histoire du festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007, p. 10) des tensions et des représentations d'une époque, comme le démontrèrent l'ensemble des communications et débats. Difficile, ici, de ne pas en trahir la richesse ! On proposera un parcours essentiellement cinématographique des trois journées, afin d'évoquer des recherches en cours sans pour autant négliger des aspects méthodologiques importants tels que les sources, par exemple.

Dans sa conférence inaugurale, Pascal Ory s'appliqua à une définition globale du festival « par l'histoire ». On retiendra que si le festival est né au XIX^e siècle, d'abord en lien avec la musique, il s'avère, par sa massification, un phénomène du XX^e siècle. Sa vocation populaire associée à l'origine différents éléments : célébration d'un grand maître musical et grande ampleur contribuant à l'invention de lieux, détermination d'un rite. Tournée vers le peuple, la forme festivalière est moderne par essence. Son épanouissement s'inscrit dans un mouvement de

substitution de l'art à la religion traditionnelle, il témoigne aussi l'inscription progressive de la souveraineté populaire dans l'espace public. Son augmentation quantitative, sa diversification disciplinaire mais aussi son extension topographique et temporelle, signalent le succès de la forme festivalière, notamment après la Seconde Guerre mondiale. Car, outre sa fonction sociale d'« espace-temps d'identification d'un groupe », le festival revêt une efficacité dans le champ artistique en contribuant à la légitimation d'arts considérés comme mineurs (processus d'artification).

S'ensuivit une séance de « définitions », abordant le cas de manifestations matricielles et leurs réinventions successives. Elles mirent en lumière l'archétype de la forme festivalière, les modalités de création d'un événement singulier et la dynamique d'ajustement qui en assure la pérennité. La question du modèle ressurgit sous un nouveau jour dans le panel « générations, espaces et circulations ». On vit combien la prolifération festivalière d'après 1945 fut soumise à des enjeux politiques d'envergure variable, manifestant ainsi les préoccupations, voire les oppositions idéologiques, d'une époque. La communication de Caroline Moine fit la part belle, sans s'y limiter, aux festivals cinématographiques internationaux en Europe de la fin des années 1940 aux années 1950, sous l'angle de la diffusion et des échanges culturels Est-Ouest. Elle montra l'influence d'un contexte politique paradoxal, évoluant des aspirations à la paix par la culture, dans l'immédiat après-guerre, aux crispations de la « guerre froide », sur la création et la programmation des manifestations. Il s'agissait de se singulariser, non seulement en Europe mais aussi face aux États-Unis et à l'URSS, l'emboîtement et l'interaction de différentes perspectives spatiales apparurent clairement. Outre cet aspect, les autres communications soulignèrent combien, au-delà de chronologies sectorielles fines, l'étude de l'environnement politique et économique importait pour cerner une génération de manifestations culturelles.

Entre ces deux séances, une table ronde

dédiée aux outils de la recherche « archives, statistiques, images, témoignages ». Il convenait en effet, en cette première journée consacrée aux définitions, de faire une place à l'épistémologie et à la méthodologie. La typologie, l'analyse et la critique des sources furent discutés sous l'angle de l'histoire, de l'économie et de la sociologie du spectacle vivant. Iris Berbain (BnF) présenta les sources conservées au département des Arts du Spectacle, et notamment les collections d'actualités. Contrairement aux fonds d'archives, elles documentent beaucoup de festivals, mais leurs pièces (publicité, presse) sont éparpillées. Elles invitent à une approche sérielle, par période ou par discipline. Une analyse statistique des fonds des ASP met en évidence l'inflation du phénomène festivalier, ainsi que la place croissante du cinéma dans ce champ qui a d'ailleurs motivé la création d'un inventaire spécifique après 1970. On constate par ailleurs une surreprésentation de Paris et sa région ainsi qu'une rude concurrence entre les départements du sud de la France. Ce regard archivistique fut complété par les intervenants suivants qui présentèrent les modalités de la collecte de données dans le cadre d'enquêtes de terrain. Si le travail sur les festivals de cinéma et d'audiovisuel mené par Christel Taillibert (Université de Nice Sophia Antipolis) en 2006, se fondait sur un questionnaire, l'anthropologue Sophie Andrieu (EHESS) rappela l'intérêt de l'observation participante, pendant et à l'issue des spectacles. Pour une étude socio-économique des publics de festivals, Aurélien Djakouane (EHESS) insista sur l'importance de produire des études indépendantes qui soient dégagées de la représentation que s'en font les organisateurs. Il fut aussi question de la difficulté de constituer des échantillons représentatifs, notamment en cas de non-réponse des structures sollicitées.

La seconde journée fut consacrée au rôle des festivals dans l'écologie artistique ; les festivals sont quelque fois les seuls lieux où certains spectacles peuvent être montrés et/ou créés. Dans le panel « Festivals et création esthétique », Dorota Ostrowska

(Université de Londres) compara la sélection des films d'Europe de l'est et soviétiques à Cannes et à Venise dans les années 1950-1960, montrant leur influence dans l'émergence d'œuvres et d'écoles singulières, mais aussi les enjeux idéologiques sous-jacents. Avec « De la contestation à la légitimation », on aborda le phénomène d'artification à travers les cas de la chanson populaire, de la bande dessinée et de la télévision. En contrepoint aux études précédentes, une table ronde réunit six directeurs et directrices de festivals spécialisés ou interdisciplinaires (« Événement culturel : création, production, diffusion ou promotion »), ce qui avait le double intérêt de laisser la parole aux acteurs et de comparer leur positionnement dans le champ artistique. De l'ensemble se dégaga une tendance des festivals à privilégier désormais une fonction de lieux de rencontre et de promotion artistique, plutôt que de se concentrer sur la création et la recréation d'œuvres.

Le dernier jour, la communication de Jindriska Bahova (Université Charles, Prague) sur l'évolution des rôles de Karlovy Vary entre 1946 et 1956 ne put se tenir dans la session consacrée aux « Circulations et enjeux internationaux ». Le motif du voyage des artistes, des organisateurs et des publics, fut abordé à travers les différentes interventions. La dimension idéologique caractérisait nettement le Festival of Britain et le Panafricain d'Alger. Sur les festivals de théâtre au Québec, Sylvain Schybert (Université d'Ottawa) évoqua le rôle des critiques dans la médiatisation a posteriori des spectacles, qui, influant sur leur légitimation et postérité artistiques, définissent les valeurs sûres d'un marché global. L'harmonisation de l'offre liée à la rotation internationale des *blockbusters* festivaliers s'équilibre pourtant grâce à des paris plus risqués de la programmation, ce subtil dosage permettant non seulement à la manifestation de se distinguer parmi ses consœurs mais aussi d'intéresser les publics internationaux et locaux qu'elle réunit. La transition était toute trouvée pour l'après-midi qui se dédia d'abord

aux ateliers. Deux d'entre eux poursuivaient les comparaisons dans une logique pluridisciplinaire, leurs appliquant la grille de lecture des « Pratiques et politiques locales » ou des « Identités nationales ». Le troisième se focalisa sur « Festivals internationaux de cinéma et cultures globales ». Ici, différents types de monographies permettaient d'abord d'envisager les échelles de rayonnement d'événements singuliers mais aussi du phénomène festivalier dans ce domaine ; ensuite, les facteurs d'échec ou de succès de telles manifestations ainsi que les enjeux de création d'identités qui y interfèrent.

Stefano Pisu (Université de Cagliari) présenta l'initiative avortée de Festival international du film démocratique et progressiste de Leningrad en 1948. En s'appuyant sur des archives du ministre de la Cinématographie soviétique de l'époque, Ivan Boltchakov, il montra les enjeux idéologiques poussant l'URSS à chercher une vitrine cinématographique alternative à Cannes ou Venise. Sur le point d'être présenté à Staline, le projet fut en fait abandonné : le ministre n'avait pas envisagé, dans les préparatifs, d'inviter des réalisateurs anglais, français, italiens ou américains représentant à titre individuel les valeurs « progressistes ». De plus, sa réalisation pâtissait de l'asphyxie de la cinématographie soviétique. Ce n'est qu'en 1959, après une autre vaine tentative, que le Festival international du film de Moscou put voir le jour, à la faveur d'une amélioration des relations internationales et de la production nationale. Anchalee Chaiworaporn, journaliste indépendante thaïlandaise, présenta les moutures successives du Bangkok Film Festival créé en 1998, devenu international en 2003 puis mondial en 2006, dans une perspective économicopolitique. Elle insista sur l'appropriation de la manifestation par le gouvernement, l'évolution des intérêts diplomatiques sous-jacents et leur influence sur les modalités d'organisation. Elle souligna aussi les enjeux de distinction opposant Bangkok à Singapour. Skadi Loist (Université de Hambourg) posa quelques jalons pour une histoire globale des festivals de cinéma

queer et LGBT. Entre 1977 et 1990, leur développement coïncide avec les mouvements de libération homosexuelle aux États-Unis et en Europe occidentale. Entre 1991 et 1996, le succès du nouveau cinéma *queer* favorise une expansion du réseau festivalier vers l'Asie, l'Australie et l'Afrique du Sud. Entre 1996 et 2001 la globalisation du mouvement LGBT s'associe à l'émergence d'un marché cinématographique spécialisé; l'homogénéisation sur un modèle américain devient problématique et des initiatives locales se développent. Parallèlement, les festivals s'étendent en Asie et en Europe de l'est. Enfin, depuis 2001, l'heure est à la différenciation, la réinvention et la mise en réseau. Des festivals se spécialisent dans certains sous-genres, tel le documentaire *queer*; des rapprochements s'établissent entre événements ou programmeurs. L'intervention de Brigitte Rollet sur le festival de films de femmes de Créteil montra l'intérêt d'articuler cette approche globale à une étude plus spécifique du contexte national de développement d'une manifestation. Quand l'ancêtre du FIFF, Musidora, fut créé en 1974, il bénéficia de liens étroits avec le mouvement féministe. Lorsqu'il devint le festival de Créteil en 1984, cependant, le mouvement féministe accusait une perte de vitesse. Les réalisatrices françaises se montrèrent plutôt réticentes à coopérer. Une réception défavorable, voire une absence de médiatisation, constituaient autant de particularités françaises pour un tel événement comparativement à ce qui se passait à l'étranger. Le public était pourtant placé au cœur du projet, car il s'agit de montrer des films invisibles ailleurs, récents ou anciens. Mais le festival pâtit du fait que le «genre» (*gender*) ne semble pas considéré en France comme un discriminant artistique valable. C'est finalement à partir de 2000 que l'ouverture de sa programmation «à d'autres minorités et solidarités» a marqué une évolution et une plus large reconnaissance de l'intérêt de la manifestation. John Wäfler (Université de Lucerne) dressa un panorama du développement et de l'institutionnalisation des

festivals en Suisse. Il étudia particulièrement le cas du Festival de Fribourg depuis les années 1980. Analysant l'élargissement du spectre de programmation et des lieux occupés, il évoqua la diversification des publics, le renouvellement des responsables et l'augmentation des budgets concomitants. Dans une optique sociologique, il proposa un schéma d'évolution partant de l'activisme à l'organisation rationalisée, générateur de tensions entre anciens et nouveaux acteurs.

Ces cinq contributions mirent en évidence les jeux d'échelles interférant dans la production festivalière, de l'international au global, en passant par la réappropriation locale – par le biais des financements entre autres. La dimension cosmopolite de la forme festivalière apparut plus particulièrement. En effet, si le festival intervient sur un territoire national, il reflète des problématiques transcendant cet ancrage singulier. Cette superposition d'enjeux invite à diversifier les focales pour l'étude de tels événements. On regretta que les discussions soient écourtées, mais une question d'importance devait encore être débattue : le public.

La dernière table ronde, intitulée «L'expérience festivalière : rites, rythmes, publics et débats», avait pour objectif d'interroger le format «festival» comme expérience émotionnelle et discursive, espace de rassemblement et de débat avant et après le spectacle. Constat de départ : le public est souvent «l'angle mort» dans les études car il pose des problèmes méthodologiques. Au sujet des sources, la démonstration de Florence Tamagne (Université Lille 3) se révéla très convaincante. Traitant des festivals pop et rock et Europe des années 1960 aux années 1980, elle se fondait sur la presse, des rapports de police et les législations spécifiques mises en place dans différents pays. Les publics furent saisis selon trois angles : la manière dont les festivaliers perçoivent la manifestation et se comportent en conséquence (vandalisme ou boycott en signe de contestation), celle dont ils sont perçus par les riverains et enfin, le regard des

autorités. La comparaison entre la France, l'Allemagne et la Grande-Bretagne souligna l'importance de territorialiser les champs d'observation. C'est dans cette perspective que Jean-Marc Leveratto et Radia El Khomsi (Université de Metz) présentèrent les résultats d'une enquête sur le Festival du film arabe de Fameck. Fondé par un groupe de magrébins pour promouvoir la culture et l'intégration des populations immigrées grâce au cinéma, le festival revêt une dimension socio-politique particulière en Moselle, où se pose également la question de la reconnaissance et du financement de la religion musulmane. L'étude de la fréquentation montre un succès paradoxal : beaucoup de professions intellectuelles supérieures, surtout âgées, et une surreprésentation des immigrés européens. Par ailleurs, l'analyse des discours des organisateurs et des festivaliers lors de l'observation participante, met en évidence une conception commune de l'engagement autour de l'altérité, signalant ainsi l'appropriation culturelle du dispositif. L'interpénétration des projets politique et culturel se traduit finalement par une ritualisation hybride qui relève tant des techniques de soi que de la tradition cinéphile. Au-delà d'une saisie géo-démographique des publics, les deux sociologues livrèrent un exemple probant de socio-ethnographie des pratiques culturelles. Les débats interrogèrent les passerelles disciplinaires à développer et notamment le problème des sources orales, pointant le déséquilibre entre la facilité à recueillir le discours des organisateurs et la difficulté à faire revenir les participants sur des expériences passées.

En conclusion Pascale Goetschel et Caroline Moine synthétisèrent les grandes lignes et évolutions contrastées apparues au fil de ce « programme mam-mouth ». Au-delà d'un esprit commun de fête et d'émotion, le festival favorise l'épanouissement de cultures concurrentes dans l'interaction de modèles et contre-modèles. Certes l'évolution générale du phénomène se caractérise, depuis la fin des années 1820, par un glissement de la sacralisation à la laïcisation dans un contexte d'essor de la souveraineté populaire, mais aussi de guerres et de crises successives. Pourtant, les mutations des grands ancêtres matriciels et les spécificités générationnelles traduisent une évolution non-linéaire et les chronologies internes ouvrent sur une histoire des réussites et des échecs à l'échelle d'un secteur. On s'accorde à dire que les aspects de spatialité et de territorialité auraient gagné à être plus développés. Les actes à paraître et la mise en place d'un réseau de recherches en fourniront certainement l'occasion.

Pour notre part, on apprécia, au cours de cette immersion inter- et pluridisciplinaire, de voir présenter des festivals cinématographiques si différents par leur programmation, leur implantation et leur envergure, et leurs contextes tout aussi pluriels. Il manqua toutefois que la spécificité de ce secteur soit posée, sinon débattue, ne serait-ce qu'en introduction à l'atelier lui étant réservé. Sur ces questions, les travaux du Film Festival Research Network sont à suivre (www.filmfestivalresearch.org).

Stéphanie E. Louis