

Cahiers  
d'ethnomusicologie

## Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

27 | 2014

Festivalisation(s)

---

### Festivals et festivalisations

Owe Ronström

Traducteur : Youlik Cornman

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2159>

ISSN : 2235-7688

#### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

#### Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

Pagination : 27-47

ISBN : 978-2-88474-355-6

ISSN : 1662-372X

#### Référence électronique

Owe Ronström, « Festivals et festivalisations », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2159>

---

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

# Festivals et festivalisations

OWE RONSTRÖM<sup>1</sup>

## Introduction

Le 20 août 2011 a eu lieu à Reykjavik, capitale de l'Islande, la célébration de la 19<sup>e</sup> *Menningarnott* (Nuit de la culture). Le programme officiel n'affichait pas moins de 356 événements échelonnés de 8 h 30 à 23 h 30. À cela s'ajoutaient encore de nombreuses autres activités, dont certaines ne s'achevèrent qu'au matin suivant. L'offre était incroyablement variée. Certaines animations avaient un caractère bref et informel : bal de rue animé par la Société d'accordéon de Reykjavik, performances de musique des îles Feroë, « free hugs » ou cafés offerts chez l'habitant. D'autres étaient de grandes manifestations officielles, concerts de rock et de pop dans le parc d'Arnahöll, au centre-ville, ou de jazz et de musique classique dans le prestigieux auditorium du Harpa Hall, près du port. L'événement de clôture du festival, avec son grand feu d'artifice, fut particulièrement grandiose. On peut estimer qu'environ 100 000 personnes, soit environ un quart de la population islandaise, ont assisté à cet événement, lequel a englouti la quasi-totalité du budget culturel annuel de ce pays.

Dès le matin, les rues de la capitale étaient noires de monde et les restaurants pleins à craquer. Une affluence particulière se concentrait autour du Harpa Hall, ce nouveau point de repère à Reykjavik, édifié à l'âge d'or des banques islandaises et achevé juste à temps pour la *Menningarnott* de 2011. Les frais de construction et d'entretien de cet impressionnant édifice en verre, très élevés, suscitèrent de houleux débats au sein de la population au moment de la débâcle financière.

---

<sup>1</sup> Traduit de l'anglais par Youlik Cornman.



Fig. 1. Foule dans les rues de Reykjavik (Islande) à l'occasion du *Menningarnott*, 2011.  
Photo Owe Ronström, 2011.

Pour l'ethnomusicologue suédois en visite à la *Menningarnott*, cet extraordinaire événement et le bâtiment qui l'abrite suscitent de nombreuses questions relatives à la production culturelle dans notre monde globalisé, et notamment sur des sujets tels que les festivals de musique, la « festivalisation », l'accumulation, le retour sur investissement, la visibilité et la fréquentation. Dans le présent article, j'aborderai ces thèmes de manière théorique, en me référant le plus souvent à l'environnement suédois et nord-européen. Ces réflexions, d'abord centrées sur le terme et le concept de « festival », se portent ensuite sur un certain nombre de caractéristiques et d'effets du processus de festivalisation.

## Festival

« Festival » est un mot dérivé du latin *festā* et *festivus*. En Anglais, il apparaît comme adjectif au XIV<sup>e</sup> siècle, puis devient un nom à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (Falassi 1998 : 295f). C'est sous cette forme qu'il se répand à travers le monde<sup>2</sup>. Aujourd'hui, il s'emploie dans de nombreuses langues pour désigner toute sortes de manifestations, parallèlement à d'autres termes comme « fête », « rassemblement »,

<sup>2</sup> En français, « festival » est enregistré dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (1830 selon le Robert). En suédois, le mot ne se généralise qu'à la fin des années 1960 pour remplacer des mots tels que *fest*, *musikfest* et *festspel*.

« rencontre », « rite », « rituel », « tradition » ou, comme à Reykjavik, « nuit de la culture ». En outre, les langues européennes comptent de nombreux mots qui ont la même racine (*fest, fiest, fiesta, fête, festivity, festivitas*, etc.) et qui désignent en gros la même chose : la célébration, la suspension des activités quotidiennes, avec un accent particulier mis sur des formes d'expression telles que la nourriture, la boisson, l'habillement, la théâtralité, la musique, la danse, souvent assorties d'une connotation spirituelle.

Les grandes célébrations étant complexes et coûteuses, elles émanent le plus souvent d'institutions telles que familles, corporations, cités ou états. En Europe, l'Église chrétienne en fut longtemps la principale instigatrice. Cela lui permit non seulement de façonner un usage commun, d'imposer le mot latin *festā* ou ses dérivés à l'ensemble des réjouissances populaires, mais aussi de contrôler leurs contenus, leurs motivations, leurs lieux, leur financement et leur public. Pareil formatage a eu des conséquences durables sur la conception même de la fête. Si les formes et les motivations ont bien sûr changé, des similitudes, qu'il ne faut pas sous-estimer, persistent malgré tout, par exemple en terme de ritualité, de comportements, de calendrier, de significations spirituelles ou communautaires (Young 2001 : 506).

### Typologie des festivals

En termes généraux, un concert est un événement très formalisé, limité dans le temps et dans l'espace : il se tient d'habitude en intérieur et focalise l'attention sur une œuvre ou un petit nombre de performances (habituellement une ou deux dans le registre pop-rock). Un festival est typiquement plus vaste, moins formel, comprenant de nombreuses performances réparties sur une ou plusieurs scènes ; il s'étale dans un espace et une temporalité plus étendus, souvent à l'extérieur, ce qui, en Europe du Nord, veut dire nécessairement pendant l'été<sup>3</sup>. Le cadre festivalier permet notamment de se balader à travers le site, de manger, de boire, de fumer, de causer, bref de passer un jour au grand air, parfois même plusieurs... et plusieurs nuits.

S'il n'y a pas de consensus général sur la typologie des festivals (Getz 2010 : 2 ; Mackley et Crump 2012 : 16-17), d'un point de vue nord-européen, il est cependant facile de distinguer certaines familles parmi les événements qui revendiquent cette appellation. Une première consiste en la présentation de nombreux spectacles sur une ou quelques grandes scènes, dans un intervalle de

<sup>3</sup> Le calendrier des festivals épouse celui, beaucoup plus ancien, des fêtes votives en Europe occidentale, de mai à mi-octobre (ndlr).

temps court (généralement un week-end) et dans un espace restreint, souvent délimité par des barrières. Cette forme est particulièrement courante dans le registre des musiques pop et rock. Une deuxième, plus fréquemment associée à la musique classique (et naguère aussi appelée «Festspiel» dans les pays germaniques), consiste en un grand nombre de concerts unis par un thème, mais répartis sur une durée assez longue, d'une semaine à un mois. Les deux précédents types reposent sur une distinction marquée entre les interprètes et les auditeurs. Un troisième genre est celui du «carnaval», caractérisé par un grand nombre de performances tenues hors scène, dans la rue ou l'espace public, et supposant une forte proximité entre les musiciens et les spectateurs. Chacune de ces trois formes peut inclure un élément de compétition entre les artistes. Un quatrième type, enfin, combine les trois précédents. Il s'agit du «jour (ou de la nuit) de la culture», un phénomène qui s'est généralisé dans les grandes villes européennes au cours des dernières décennies. La *Menningarnott* de Reykjavik en constitue un exemple parmi bien d'autres.

Dans ces quatre modèles, les spectacles sont reliés par un même espace-temps, un même public, un thème donné ou, simplement, par une organisation et une publicité communes.

### Brève histoire des festivals en Suède

En Suède, les grandes manifestations musicales destinées à la population apparaissent au XIX<sup>e</sup> siècle avec le développement de la musique profane. À titre d'exemple figurent les *sångarfeste* (festivals de chœurs), organisés par des sociétés d'étudiants et/ou de chant choral dès 1850 (Jonsson 1997). Dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, les musiciens prennent l'habitude de se réunir à l'occasion des *spelmansstämmor* (conventions de ménétriers<sup>4</sup>), grandes manifestations publiques relativement informelles, dédiées aux musiques folkloriques (Andersson 1958). Dans le registre «savant», bien que les premiers festivals eurent surtout lieu en ville, les années 1960 voient se multiplier les «semaines musicales» ayant pour but de permettre aux campagnards d'avoir, eux aussi, accès à la «culture». C'est également à cette époque que les festivals de jazz commencent à se répandre.

4 L'auteur utilise le terme anglais «fiddler» (joueur de violon officiant dans le registre populaire) qui ne peut guère être rendu que par «violoneux» en français. Mais cette traduction a l'inconvénient d'être connotée négativement. Nous lui avons donc préféré l'appellation ancienne de

«ménétrier», soit un musicien de village, souvent associé à l'usage du violon populaire. Ainsi chez Flaubert «en y prêtant l'oreille, on entendait toujours le crincrin du ménétrier qui continuait à jouer dans la campagne» (*Madame Bovary*, 1867).

À la fin des années 1960, les festivals pop de Monterey et de Woodstock servent de modèles à un nouveau type de rassemblements basés sur la musique, tout en proposant d'autres activités<sup>5</sup>. Comme le remarque Young, ces manifestations «renouaient avec le culte du colossal propre à de nombreux festivals du XIX<sup>e</sup> siècle, à la différence près que, dans le cas présent, ce sont les spectateurs et non les musiciens qui se pressaient par milliers» (Young 2001: 509)<sup>6</sup>. Les premiers événements comparables en Suède sont le *Gärdesfesten* à Stockholm, lancé en 1970, et le *Folkfesten* à Malmö, en 1971 (Svedberg 2010). Ils sont à l'origine gratuits, organisés dans des parcs publics par des jeunes sans expérience ni aucune forme de soutien ou de contact institutionnel. Revendiqués «alternatifs», beaucoup de ces festivals tiennent également de la manifestation politique reconfigurée sous un angle inédit: des sortes de fêtes totales, invitant chacun à explorer de nouveaux modèles esthétiques et de nouvelles formes d'interaction sociale. Toutefois, malgré l'ouverture affichée envers tous les styles réputés nouveaux ou «progressistes», du jazz au folk et jusqu'à diverses formes expérimentales, l'essentiel de la musique programmée y est de la pop ou du rock «alternatif».

Ces festivals ont encouragé de nouvelles expressions esthétiques, émotionnelles, sensorielles et spirituelles, ainsi que de nouveaux comportements sociaux. Même s'ils se sont commercialisés et standardisés au fil du temps, nombre d'entre eux conservent la mémoire d'avoir constitué une «alternative» à la culture dominante, un fait qui explique – du moins en partie – le prodigieux engouement dont ils jouissent encore.

Pendant les années 1980 et 1990, le nombre et la taille des festivals ne cessent de croître partout en Suède. Un exemple révélateur est celui du festival de musique folk de Falun, chef-lieu de la Dalécarlie, province située au nord-ouest de Stockholm. Lancé à petite échelle, en 1986, par un groupe d'amateurs locaux, il est devenu en quelques années le plus grand rassemblement musical de Suède, avec son large spectre de musiques folk et world (Ronström 2001).

Dans une perspective plus générale, les types et les contenus des festivals s'élargissent, tandis que des acteurs commerciaux, des politiciens, des fonctionnaires et des gestionnaires s'emparent de la formule afin de promouvoir des lieux, des biens, des idées ou des images. C'est ainsi que les «carnavals» sont introduits au début des années 1980, à la fois par des activistes culturels et des agents de l'Institut national des concerts (Swedish National Institute for

<sup>5</sup> Le festival international de musique pop de Monterey a eu lieu du 16 au 18 juin 1967 dans la ville de Monterey en Californie. Ce fut le premier festival de rock bénéficiant d'une promotion et d'une fréquentation massive. Deux ans plus tard, du 15 au 18 août 1969, la «Fête de la musique et des arts de Woodstock» eut lieu dans la ville de Bethel, dans le sud-ouest de l'Etat de New-York. Elle est considérée comme un symbole du

mouvement hippie et un moment charnière dans l'histoire de la musique populaire du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>6</sup> A titre d'exemple le festival Händel, qui eut lieu tous les trois ans au Crystal Palace de Londres entre 1859 et 1926, pouvait attirer plusieurs milliers de participants. La dernière édition, en 1926, en compta officiellement plus de 4000 (Young 2001: 507).



Fig. 2. Le *Gårdetfesten* de Stockholm 1970, premier festival suédois en plein-air du «type Woodstock». Photo Göran Rönblom, 1970.

Concerts). Calqués sur ceux des Caraïbes, les nouveaux carnivals suédois sont largement conçus dans une perspective d'«ingénierie sociale», afin de porter la «culture» aux habitants des banlieues nouvellement construites à la périphérie des trois grandes villes : Stockholm, Göteborg et Malmö (Lundberg, Malm et Ronström 2000). Au cours des deux dernières décennies, les modèles de festival «rock» et «carnaval» se sont amalgamés au sein d'énormes fêtes populaires du type *Meningarnott*. En suédois, on les appelle *kulturdagar* (jours de la culture) ou *kulturnatta* (nuits de la culture). Leur organisation est généralement partagée entre des amateurs de musique, des entrepreneurs privés, des politiciens locaux et des administrateurs culturels.

### Quatre approches de la festivalisation

À partir des années 1990, les festivals s'imposent comme une des principales formes de production culturelle dans le monde occidental. Ce développement correspond à ce que les chercheurs de plusieurs disciplines désignent aujourd'hui sous le terme de «festivalisation», qui s'applique non seulement à la musique, mais à la société dans son ensemble, incluant la nourriture, le sport, le tourisme, le développement urbain, le marketing, ainsi que diverses formes d'expression artistique ou identitaire.

«Festivalisation» est un de ces nombreux mots en «-isation» en vogue à la suite de ce qu'on pourrait appeler «le tournant processuel» dans les sciences sociales, au même titre que «globalisation», «hybridation», «médiatisation» et bien d'autres encore. L'utilisation la plus ancienne que j'ai pu trouver remonte à 1986 dans un article écrit par l'ethnomusicologue américain Mark Forry, «La festivalisation de la tradition en Yougoslavie». Depuis les années 1990, j'ai relevé le terme dans un certain nombre d'articles, mais c'est à partir des années 2000 qu'il s'est vraiment répandu<sup>7</sup>. Si les premiers utilisateurs furent des universitaires, les journalistes, les critiques, les politiciens et les acteurs culturels se sont vite emparés du terme, au point que le conseil de la langue norvégienne a admis «*festivalisering*» (festivalisation) en tant que nouvelle expression (*nyord*)<sup>8</sup> dès 2010.

Il y a plusieurs manières de comprendre et de cerner le concept de festivalisation. J'en détaillerai quatre ici : dans le champ sémantique de l'événementiel, dans l'industrie musicale et ses politiques, comme forme de médiatisation et comme une tendance de fond qui affecte l'ensemble de la société.

## Festivalisation des événements

Un premier aspect de la festivalisation est sémantique. Il renvoie à la tendance consistant, depuis une vingtaine d'années, à requalifier en tant que «festival» des formes de rassemblement autrefois connues sous le nom de fêtes calendaires, commémorations historiques, anniversaires, rites sacrés ou profanes, marchés, foires ou salons professionnels. Qui plus est, en raison d'une forte compétition pour capter l'attention des médias et/ou du public, l'appellation est aussi revendiquée par un nouveau genre d'événements basés sur la promotion d'un ou plusieurs sujets tels qu'une région, un village ou une cité ; une appartenance minoritaire, qu'elle soit culturelle, ethnique ou définie par une orientation sexuelle ; un type particulier de nourriture, de boisson, d'habillement, de danse, de musique, de cinéma, de littérature, etc. Depuis les années 1990, cette «festivalisation des événements» (Jæger, Kvidal et Viken 2012 : 17) a fait du mot «festival» une étiquette générale, susceptible d'être appliquée à tout et n'importe quoi.

Les chercheurs ne sont pas nécessairement plus clairs dans leur usage du terme. Par exemple, le spécialiste du tourisme Donald Getz définit les festivals comme «des célébrations publiques à thème», une définition qu'il trouve

<sup>7</sup> Temple Hauptfleisch (2007 : 93), professeur à l'université de Stellenbosch (Afrique du Sud) est un des premiers à avoir introduit le concept de *festivalisation* dans l'étude des arts dramatiques. Il soutient avoir rencontré ce terme pour la première fois en 2003, dans un mémoire écrit par

Michael Kamp (lui-même cite un article de Paul Kaptein écrit en 1996 et qui traite des festivals en Hollande).

<sup>8</sup> <<http://www.sprakrad.no/nb-NO/Toppmeny/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/Spraaknytt-2010/Spraaknytt-32010/Nyord/>>

«peut-être à l'image de la tendance moderne consistant à dénommer tous les événements comme des festivals» (Getz 2005 : 21, 2010 : 2)<sup>9</sup>. Parmi les folkloristes et les anthropologues, le mot a longtemps servi de générique opportun pour qualifier à peu près n'importe quel genre de festivité. En 1987, Alessandro Falassi propose ainsi comme définition : «un moment social récurrent auquel, par différents moyens et à travers une série d'événements coordonnés, tous les membres d'une communauté participent directement ou indirectement, unis par des liens ethniques, linguistiques, religieux ou historiques, et partageant une même conception du monde» (Falassi 1987 : 2).

Paradoxalement, cette définition très citée pourrait convenir à de nombreux événements qui ne sont pas envisagés comme des festivals, et en exclure beaucoup d'autres qui le sont habituellement, notamment les grands festivals de musique et de culture à tendance commerciale<sup>10</sup>. Ce genre d'omission n'est toutefois pas si étonnant si l'on considère le mépris affiché par les folkloristes à l'égard du divertissement de masse jusqu'à une date récente. On peut encore le mesurer dans l'ouvrage *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments* (Bauman 1992). Beverly Stoeltje y écrit que les événements de type festivalier utilisent rarement cette appellation, lui préférant des noms locaux en phase avec le propos et les symboles mobilisés, tandis que les événements «qui affichent le mot *festival* dans leur titre sont généralement des entreprises contemporaines utilisant certaines caractéristiques du festival à des fins commerciales, idéologiques ou politiques visant à satisfaire les intérêts des autorités ou des investisseurs privés» (Stoeltje 1992 : 261).

À la fois cadre conceptuel et phénomène empirique, les festivals semblent attirer un nombre croissant de gestionnaires, de producteurs, d'artistes, de volontaires, de spectateurs et, last but not least, d'universitaires. De ce point de vue, le mot «festival» tient plutôt du «moyen de communication» (Barth 1969), qui peut accueillir toutes sortes de contenus et fonctionner à différents niveaux, de manière descriptive ou analytique, éémique ou étique, en tant qu'*explanans* (ce qui explique) ou qu'*explananda* (pluriel de *explanandum*, ce qui doit être expliqué). La conséquence manifeste de cette colonisation du champ sémantique et conceptuel des festivités est la multiplication des festivals, en tous genres, en tous lieux, sous toutes les formes, et pour des raisons sans cesse renouvelées.

<sup>9</sup> Dans son survol des textes universitaires consacrés au sujet, Getz note que les festivals constituent un domaine de recherche bien défini pour les sociologues et les anthropologues, ce qui est moins le cas et traité avec moins de sérieux dans le cadre des études de gestion ou de celles portant sur le tourisme (Getz 2010). Dans le même ordre d'idée, Mackley-Crump observe de son côté que les chercheurs en sciences sociales tendent

à se focaliser sur les notions de communauté, de lieu et d'identité, tandis que pour les autres disciplines trois centres d'intérêt pragmatiques dominent : la gestion logistique, économique et touristique (Mackley-Crump 2012 : 17-19).

<sup>10</sup> Pour des exemples de tels festivals, voir Hauptfleisch 2007 ; Steinbrink, Haferburg et Ley 2011 ; Doğan 2011 ; Mackley-Crump 2012.

## Festivalisation et vie musicale

Une autre manière courante d'utiliser le concept de festivalisation sert à décrire l'augmentation vertigineuse du nombre de festivals à travers le monde au cours des dernières décennies<sup>11</sup>. Non seulement il y en a davantage, mais ils sont de plus en plus importants en termes d'espace, de temps et de contenus. Ils s'allongent, s'étoffent, attirent des foules croissantes et intègrent une pléthore d'activités : outre la musique, la danse, les spectacles de rue, les stands de nourriture et de boisson, il est désormais courant d'y trouver des ateliers, des cours de cuisine, des programmes de cinéma, des expositions, des compétitions sportives, des séminaires, des débats... Cette tendance inflationniste a été qualifiée de « festivalisation des festivals » par Jæger, Kvidal et Viken (2012 : 17).

Avec un tel rythme de croissance, les festivals ont gagné une place centrale dans les politiques culturelles en tant que lieux de promotion, d'implantation de marques et de positionnement d'images. Ils ont en même temps subi un processus d'institutionnalisation et de professionnalisation, soutenus par des fonds émanant de l'Union Européenne, par de nouveaux programmes universitaires sur la gestion des festivals et par une tendance croissante à investir dans ces vecteurs de développement régional (Ludvigsson 2008).

Ce phénomène renforce l'instrumentalisation du champ culturel dans de nombreux pays européens. Tout comme la musique est devenue une industrie, les festivals ont quitté le domaine du divertissement, de l'art et de la critique sociale pour occuper celui de l'économie, y servant plus particulièrement de marchés et de destinations touristiques. Aujourd'hui, les festivals de musique appartiennent en effet pleinement à l'industrie touristique : ils offrent un contenu attrayant, une promesse de divertissement et une valeur culturelle ajoutée parmi les nombreuses destinations en compétition. En résulte un impressionnant calendrier : des milliers d'événements fleurissent chaque année en Europe, dont la plupart sont concentrés sur les deux ou trois mois de l'été.

Pour citer un chiffre, Yeoman, Robertson, Ali-Knight, Drummond et McMahan-Beattie (2004) avancent que, en Europe, les « festivals culturels » sont passés d'environ 400 à 30 000 au cours des soixante dernières années. L'Organisation finlandaise des festivals d'été, fondée en 1968 autour de dix grandes manifestations, compte 79 membres en 2006, dont beaucoup sont subventionnés par le gouvernement (Tuomisto 2006). Le pendant norvégien affirme que son pays détient la plus grande concentration festivalière d'Europe : 1070 festivals dédiés à la musique, au cinéma, aux arts, au théâtre, à la

---

<sup>11</sup> Young écrit qu'au siècle dernier « il y a eu une prolifération sans précédent de festivals musicaux en tous genres » (2001 : 508) ; mais tout porte à croire que les festivals de musique pop et rock se sont taillé la part du lion dans ce phénomène.

littérature, à la danse, à la nourriture, etc., y auraient eu lieu en 2008 d'après une estimation, dont environ 90% organisés par les gens du cru et 39% proposant surtout des artistes locaux à un public local (Aagedal, Egeland et Villa 2009). En 2010, un Norvégien sur quatre a assisté à un festival et le chiffre d'affaire global du secteur est estimé à 550 millions d'euros (1650 millions en incluant le bénéfice des magasins, des hôtels, des restaurants et autres services équivalents)<sup>12</sup>. Je n'ai pas trouvé de chiffres comparables pour la Suède, mais on peut estimer que plusieurs centaines de festivals musicaux y ont lieu chaque année<sup>13</sup>. Leur nombre a significativement augmenté depuis le tournant du millénaire, ce qui a incité plusieurs journalistes à mettre en garde face au danger de saturation (Sydsvenskan 2012).

Pris dans leur ensemble, tous ces festivals esquissent un vaste réseau transnational – un *festivalscape* – qui s'étend des grandes villes aux bourgades reculées. Si la plupart des pays européens ont leur propre organisation nationale du secteur, beaucoup de grands événements se fédèrent aussi à un échelon plus élevé. En guise d'exemple, on peut citer notamment l'Association européenne des festivals, initiée en 1952 par quinze membres et regroupant aujourd'hui plus de cent manifestations dédiées à la musique, à la danse, au théâtre et/ou combinant d'autres expressions artistiques, réparties sur plus de quarante pays<sup>14</sup>.

À côté de telles organisations, les festivals européens sont aussi connectés entre eux par un ensemble de voies à la fois réelles et virtuelles, du format sentier à l'autoroute multipistes. Y circulent des artistes, des spectateurs, des techniciens, des biens, des services, mais également des idées, des modèles économiques, des comportements sociaux, des représentations, de la visibilité, de l'attention et de la reconnaissance. Ce développement contribue évidemment à accroître le pouvoir de ceux qui gèrent l'accès à ce réseau de « routes » entre les festivals.

Un autre facteur expliquant l'augmentation du nombre des festivals est l'optimisation des coûts. Peu importent les moyens et les ressources nécessaires à la base, ce type d'événements est presque toujours rentable, que ce soit pour

<sup>12</sup> Ces chiffres sont donnés par l'Organisation des festivals norvégiens et cités dans Arbo (2010). Cependant, encore une fois, la définition de ce qu'est un festival et, par conséquent, de ce qui est pris en compte n'est toujours pas clair. Ce flou persiste jusqu'aux échelons supérieurs de l'administration : ainsi, pour demander un subside au Conseil des arts de Norvège, un « festival » doit répondre à seulement deux critères : durer au moins deux jours et avoir lieu au minimum une fois tous les deux ans.

<sup>13</sup> La fédération suédoise des festivals de musique compte environ 40 membres. Un site web dédié à la culture suédoise, *Kulturnät Sverige* (Culturenet Suède) liste 70 festivals musicaux, tous genres et toutes tailles confondus. L'article Wikipédia « Musikfestivaler i Sverige » (festivals de musique en Suède) en dénombre 91, dont la plupart ne figurent pas sur les deux autres listes. Il y a en outre un grand nombre de festivals locaux qui ne font pas l'objet d'une promotion très large.

<sup>14</sup> <<http://www.efa-aef.eu/en/association/?-session=s:51E2D60E1d8b41B8B-7MOiGB9F558>>



Fig. 2. Carte des festivals de musique en Europe et en Amérique du Nord, 2013.  
Source: <musicfestivaljunkies.com>.

les organisateurs, le public ou les musiciens. Il y a en effet une certaine rationalité à concentrer plutôt qu'à étaler dans l'espace et la durée. Pour un investissement relativement faible en argent, en temps et en énergie, le visiteur peut écouter un grand nombre d'artistes, accéder à des nourritures et à des biens de toute la planète, retrouver ses vieux amis ou s'en faire de nouveaux. Pour les organisateurs, la tenue d'un événement présente toujours un risque, à plus forte raison lorsqu'il se déroule en plein air, durant le court et souvent capricieux été européen. Mais en programmant des artistes variés, qui drainent des publics eux-mêmes variés, il est possible de réduire efficacement la probabilité d'échec et le coût proportionnel de chaque concert. Étant donné que la communication et les médias tiennent désormais un rôle important, le fait de pouvoir concentrer les efforts autour d'un seul événement est aussi très profitable. L'attention ainsi générée attire à son tour plus facilement les sponsors et les partenaires commerciaux. Quant aux musiciens, les festivals leur permettent de toucher une plus vaste audience avec un même programme, de garantir une forte activité sur un temps bien défini, d'éviter les risques et les inconvénients propres aux tournées en solo. On peut ainsi comprendre l'essor des festivals comme une réponse aux exigences de l'économie, dont la logique actuelle prône une maximisation des profits et une rationalisation des coûts.

En tant que phénomène emblématique du monde capitaliste contemporain, les festivals offrent aussi un champ où le global et le local sont exprimés, négociés et développés dans de nouvelles directions. Comme bien d'autres phénomènes contemporains, ils témoignent d'une structure dichotomique : d'un côté, un petit nombre de modèles festivaliers se sont répandus à travers le monde sous l'impulsion de gens qui ont eux-mêmes des intérêts et des parcours très proches ; d'un autre, l'application de ces modèles au niveau local suscite toujours des résultats différents et imprévisibles. En outre, la festivalisation des anciens

rites et autres fêtes traditionnelles devrait logiquement mener à une diversification croissante des formes.

Dans ce sens, les festivals peuvent être appréhendés comme un champ de tension entre des forces contradictoires, les unes globalisantes et homogénéisantes, les autres produisant du local et de la diversité. Il est d'ailleurs frappant de voir combien les signes de métissage et d'invention cohabitent avec une tendance à l'essentialisme culturel au sein des mêmes événements. Les principes qui organisent le champ sortent renforcés par ce qui, à première vue, ressemble à une contradiction : l'accroissement de la complexité et de la diversité est contrebalancé par une tendance à l'homogénéisation et à la standardisation, et vice versa (Lundberg, Malm et Ronström 2000 ; Ronström 2008 : 223).

### **Festivalisation des usages musicaux**

Une troisième manière de comprendre la festivalisation est de l'aborder en tant que concept parent de celui de « médiatisation » (Wallis et Malm 1984 : 278-281), c'est-à-dire comme un outil conceptuel désignant un processus de formatage, en l'occurrence une adaptation de la musique et de ses usages aux normes festivières. C'est notamment la perspective de Mark Forry, déjà cité (1986). D'après lui, en ex-Yougoslavie, les festivals de folklore apparaissent sous le régime de Tito et imposent un nouveau cadre aux musiques et aux danses traditionnelles. Organisés dans tout le pays, du printemps à l'automne (Ronström 1991), ils offrent soudain des bénéfices : du prestige, de l'argent, un statut social ou la perspective de voyages à l'étranger... Afin d'y participer, les musiciens et les danseurs doivent s'inscrire dans un groupe folklorique reconnu par l'État. Ils doivent aussi rester amateurs, ce qui exclut de fait les musiciens dont le revenu principal émane de leurs activités artistiques, en premier lieu les Tsiganes. Les groupes folkloriques sont de surcroît organisés en vertu d'un postulat ethnique et doivent s'en tenir à l'exécution de « leur » répertoire, à plus forte raison s'ils appartiennent à une « minorité » (Hongrois, Slovaques, Roumains, etc.). Cette politique a entraîné de nombreux changements au niveau des structures et des tempos la disparition de traits stylistiques régionaux et une nouvelle géographie des performances. La culture des villages est ainsi devenue la propriété des groupes folkloriques, eux-mêmes de plus en plus soumis aux experts officiels en matière de traditions. En transférant leur gestion hors des villages, les festivals ont amené à produire une version théâtralisée et nationalisée des coutumes paysannes ; une version qui jouera un rôle important dans la politique yougoslave.

Le texte de Forry constitue un premier exemple de la festivalisation envisagée comme un processus de formatage des répertoires et des comportements musicaux afin de les adapter à un nouveau médium. C'est une manière pour les

milieux académiques de s'intéresser, non plus aux contenus en eux-mêmes, mais à leur adaptation. En adoptant ce point de vue, d'autres conséquences de la festivalisation méritent d'être soulignées. En effet, à bien des égards, les festivals sont aux concerts ce que la télévision est au cinéma. Alors que les concerts et les projections de films sont des moments très formalisés, exigeant de la concentration, les téléspectateurs et les festivaliers font généralement plusieurs choses à la fois, comme parler, manger, fumer, etc. Comme la télévision, les festivals ont ainsi de la peine à maintenir l'attention du public sur une longue période, ce qui entraîne le recours à certains artifices pour la renouveler. Pour les festivals, il s'agit notamment d'une tendance à offrir des performances plus courtes et plus nombreuses, à des volumes sonores plus élevés, avec plus d'effets-lumières et une focalisation plus marquée sur les costumes, les gestes, les accessoires, etc. La musique folk illustre bien ce phénomène, elle dont les interprètes se sont longtemps présentés comme des « gens ordinaires », des « villageois », des « non-artistes » passionnés par « le bon vieux temps ». Mais dorénavant, les jeunes artistes folk et world s'adaptent au format pop/rock basé sur la multiplication des concerts et des festivals, la promotion de CDs, la diffusion d'autocollants, de tracts publicitaires, d'affiches et de démos. Dans les pays nordiques, le changement est net entre les anciens concerts intimistes, joués par des solistes ou des duos, et les performances plus élaborées, qui mobilisent aujourd'hui des groupes, des instruments et des références plus variées, des arrangements plus complexes, des tempos et des volumes plus élevés.

S'habituant à l'augmentation des effets et du lyrisme, les festivaliers répondent par le « zapping », comme devant leur poste de télévision. Qu'il se passe trop ou pas assez de choses à leur goût, les gens commutent simplement plusieurs scènes ou plusieurs activités. « Les festivals reflètent la manière qu'ont les jeunes de zapper et de chercher leur musique », commente l'ethnologue suédois Jonas Bjälesjö, spécialiste des festivals. « Ils sont comme un *smorgasbord*<sup>15</sup> : si on se lasse d'un concert, il n'y a qu'à passer au suivant » (Sydsvenskan 2012). En résulte une spirale sans fin amenant à déployer encore plus d'artifices en vue de renouveler l'attention, et ainsi de suite.

Cette inflation augmente les coûts de production, ce qui, en retour, appelle à des manifestations toujours plus grandes, avec toujours plus de spectateurs payants. Ceci entraîne alors de nouveaux frais en matière de sécurité et de technologies afin de combler la distance entre musiciens et public, telles d'immenses infrastructures de sonorisation ou d'écrans vidéo. D'un point de vue social, pareil renforcement des scènes entraîne de nouveaux actes ritualisés de débordement comme le *stage diving* et le *crowd surfing* (plonger dans la foule depuis la scène et se faire porter à bout de bras par les autres spectateurs).

---

<sup>15</sup> C'est un des rares mots du suédois qui ait pénétré la langue anglaise ; il signifie « buffet », une métaphore pour montrer que le festivalier peut choisir à partir d'une offre variée.

En résumé, un des principaux effets induits par la festivalisation est d'encourager les organisateurs et les musiciens à produire la « plus forte impression possible dans le minimum de temps » (Bauman 1994) ou, pour emprunter les mots du sémioticien russe Boris Uspenski, « à inscrire le plus grand nombre de signes dans le plus petit espace imaginable<sup>16</sup> ».

### **Festivalisation de la culture et de la société dans son ensemble**

Une quatrième façon d'envisager la festivalisation est d'en faire un concept passe-partout permettant de décrire la tendance actuelle des sociétés occidentales à organiser la production culturelle comme un festival ou, dans un sens plus général, d'analyser l'influence du concept de festival sur la manière dont les gens organisent le temps et l'espace (Roche 2011: 127f). Comme le note Jakob, la production de festivals internationaux s'inscrit dans la volonté de promouvoir l'*expérience* qui infuse aujourd'hui dans les politiques de développement économiques et urbaines: « Dans l'économie de l'expérience, la production et la consommation de produits ou de lieux se mue en *théâtre* » (Jakob 2012). Plus loin, Getz affirme que la notion même de *festivalisation* a été conçue pour désigner l'exploitation abusive des festivals par l'industrie du tourisme et du marketing régional (Getz 2010: 5). « Culture du spectacle », « culture de l'événement », « événementialisation », « disneylandisation », « feux d'artifice culturels » sont des expressions qui évoquent la même idée.

L'accroissement de la densité est un aspect de la festivalisation qui a de nombreuses conséquences sur les performances et la vie musicale au sens large (Ronström 2008, Kirshenblatt-Gimblett 1998). La concentration dans le temps produit un « effet ketchup »: d'abord rien, ensuite rien, puis tout sort d'un coup. Puisqu'une majorité de festivals européens ont lieu en plein air, durant deux ou trois mois d'été frénétiques, une grand part de la vie musicale est divisée entre une longue période de production impliquant de gros investissements mais peu de revenus, une faible exposition, un public restreint, une intensité basse; et une brève période de distribution, de vente et de consommation, avec une forte intensité, une grande visibilité, beaucoup d'attention, de ressources et de spectateurs.

Un autre aspect intéressant de la festivalisation tient dans sa capacité à gérer les foules et à redéfinir les espaces de la musique en déplaçant les frontières entre scènes et zones publiques, musiciens et spectateurs, néophytes et connaisseurs. Lors d'un festival, une musique associée aux boîtes de nuit des

---

<sup>16</sup> Conférence donnée à l'université de Gotland en automne 1999.

grandes villes peut ainsi être jouée en plein jour, au milieu de la campagne. À l'inverse, une musique d'origine rurale, liée au calendrier paysan ou au divertissement de petites communautés peut être présentée en ville à la manière d'un concert professionnel (Baumann 2001).

La festivalisation peut encore – au final – être abordée comme un outil pour gérer différentes sortes de dangers, de désagréments et de peurs. Dans le présent volume, Timothy D. Taylor soutient qu'une des tâches principales exécutée par les festivals de musiques du monde tient à « apprivoiser l'Autre, [...] le maintenir à une distance rassurante, [de] le réduire à quelques signes étables, ou encore [de] commodifier ceux-ci et les intégrer dans un système de consommation capitaliste » (Taylor 2014 : 51). D'un point de vue général, cette fonction de contrôle existe dans la plupart des festivals pop et rock, bien qu'elle se limite au champ plus restreint de l'impétuosité des jeunes et du tumulte festif. Pendant tout le XX<sup>e</sup> siècle, et plus encore depuis Woodstock, se manifeste une tendance à positionner les grands rassemblements musicaux à la campagne, loin des centres urbains. Ce choix est en partie dû à l'appel romantique de la nature, aux injonctions des loisirs et à des considérations logistiques<sup>17</sup>, mais aussi à une plus grande marge de contrôle sur les foules et leurs éventuels débordements. Quand ils ont lieu en ville, les festivals se déroulent pendant les mois d'été, quand les entités politiques et administratives sont en vacances. La confrontation du pouvoir en place et des foules débridées n'est de loin pas toujours amicale, ce dont témoignent les émeutes qui ont eu lieu autour du festival *Stereosonic* à Sydney (novembre 2011), au *MTV Beach Festival* de Madrid (septembre 2012) ou la récurrence des échauffourées en marge du carnaval de Notting Hill à Londres<sup>18</sup>.

### Produire du local pour une consommation globale

Le tourisme est une des plus grandes industries au monde. Ce qui le différencie des autres commerces globalisés est que ses produits – les destinations – ne peuvent pas être déplacés : les consommateurs doivent être acheminés vers les produits et non l'inverse. Ce qui rend particulièrement importante la visibilité à distance, par le biais d'images ou de récits. Obtenir ou augmenter ce type de visibilité constitue aujourd'hui un des principaux enjeux dans la production et la compétition des destinations touristiques.

<sup>17</sup> Young observe que, dans le registre de la musique classique, une « ville ou un village ancien et pittoresque a souvent été considéré comme une raison suffisante pour y créer un festival » (Young 2001 : 508). Entre autres exemples célèbres, il cite les festivals de Bath, York,

Harrogate, Ansbach, Baden-Baden, Besançon et Szeged.

<sup>18</sup> Pour un exemple détaillé sur la manière dont les questions de sécurité sont traitées en rapport avec le cadre festivalier, voir Lundberg, Malm et Ronström (2000 : 339).

Les festivals s'inscrivent dans cette économie en offrant un moyen de convertir le local en produit d'exportation (Kirshenblatt-Gimblett 1998 : 153). Ils fonctionnent comme « mécanismes de dissociation » (Giddens 1990) en extrayant certains éléments de leurs contextes originels, en refaçonant leur histoire et leurs rapports pour satisfaire aux besoins du tourisme. Les formes culturelles présentées dans les festivals, quelque « traditionnel » que soit l'emballage sous lequel elles sont présentées, ne sont plus directement liées à un terroir. Ce glissement est volontiers déprécié, mais il peut aussi être vu sous un angle positif, comme « un nouveau rapport à l'espace qui se focalise davantage sur les sites et les réseaux plutôt que sur une approche strictement territoriale » (Segal 2009 : 27).

Les festivals doivent cependant cultiver leurs spécificités en vue de se profiler sur le marché international où nombre d'événements similaires sont en compétition. C'est une logique assez paradoxale, qui les mène à se montrer « différemment semblables » et « semblablement différents », à mettre en avant le caractère « unique » des spectacles sur un mode uniforme et passe-partout. Dans cette perspective, les traits locaux apparaissent surtout comme un moyen de produire un « genre » globalisé, dans lequel particularismes et différences ne survivent qu'au niveau du discours promotionnel (Taylor 2014 ; Lundberg, Malm et Ronström 2000 : 392). Plus loin encore, Richards et Wilson montrent que la stratégie de nombreuses villes, consistant à utiliser certains types de festivals pour promouvoir une autre image n'aboutit à rien d'autre que de « finir par esquisser les mêmes paysages culturels (reproduction en série ou monotonie en série) » (Richards et Wilson 2004 : 1932-33).

Construire la bonne image de marque ne consiste pas seulement à inventer de nouvelles histoires attractives pour les touristes, mais aussi et peut-être surtout, à effacer ou à remplacer les vieux récits du terroir au sujet des lieux, des gens, de l'histoire et de la culture. C'est d'ailleurs en cela que les médias jouent un rôle important : qu'ils émanent du festival ou qu'ils soient attirés par lui, ils véhiculent de nouvelles histoires, se focalisent sur de nouveaux aspects, créent de nouveaux symboles et de nouvelles significations. Les articles de journaux ; les interviews, les portraits et les images montrés à la télévision ; les vidéos, les photos et les commentaires échangés sur YouTube, Instagram ou Twitter ; tous ces niveaux de signification renforcent la dissociation entre le festival et son environnement local. C'est via de tels efforts de ré-énonciation que les lieux, leurs habitants et leurs coutumes sont changés en « destinations » qui peuvent être ensuite visitées, consommées et appréciées par les foules sans connaissances préalables.

## Bureaux de change

Une autre raison expliquant la multiplication des festivals au cours des dernières décennies est leur rôle en tant que bureaux de change, où la visibilité, l'attention et le capital culturel peuvent être négociés ou convertis en espèces sonnantes et trébuchantes.

Les grandes sociétés (notamment celles impliquées dans la brasserie, la téléphonie et les services Internet) peuvent y acheter de la visibilité en tant que sponsors, espérant qu'une partie de l'attention accordée aux artistes ou à l'événement rejaillira sur leurs produits. Les individus et les organisations possédant un capital culturel peuvent, quant à eux, y vendre leurs services comme porte-parole, hôtes d'honneur, bonnes causes à soutenir, etc., ce qui en retour doit théoriquement faire croître la visibilité ou l'attention<sup>19</sup> prêtée à la manifestation, aux sponsors et aux musiciens. Dans le registre des musiques *folk* ou *world*, les artistes sont également volontiers présentés comme « ambassadeurs » d'une ethnie, d'une communauté, d'une région ou d'un pays afin de rediriger le binôme visibilité/attention sur ces entités. Cela fait des festivals un enjeu privilégié pour les ONG ou les minorités qui cherchent à faire passer un message ou à augmenter leur reconnaissance sociale.

## Conclusion

Le festival est une ancienne forme de production culturelle. Via le processus de festivalisation, il a néanmoins pris un tour radicalement nouveau au cours des dernières décennies. Les festivals produisent et expriment bien des tendances que l'on résume sous l'étiquette de « mondialisation » ou de « postmodernité » : d'une part un accent mis sur la diversité, le métissage, le bricolage, l'éclectisme, le brouillage des catégories ; d'autre part une tendance à l'homogénéisation, à la purification et à la réification en vue de transmettre des messages clairs. Comme je l'ai mentionné précédemment, une conséquence notable de la festivalisation est d'encourager « un effet maximal dans un temps minimal » (Bauman 1994), ce qui nous ramène à la notion de « densité » comme élément phare pour saisir la production culturelle à notre époque.

<sup>19</sup> Selon Michael Goldhaber (1997a, 1997b), la visibilité et l'attention sont deux concepts proches mais qui diffèrent en terme de qualité. La première consiste en une présence visuelle qui peut être achetée dans les médias ou à travers une campagne de publicité. Cela revient en gros à

occuper la sphère publique. La deuxième notion est plus complexe : il s'agit de l'attention que les gens accordent véritablement à ce type de messages, en particulier dans un contexte inflationniste, quand le tri devient une nécessité.

Les festivals peuvent générer une visibilité et une attention désirables, mais également les noyer dans un effet de masse. Ce sont des plateformes adaptées à l'exploitation des ressources culturelles et, par la même occasion, susceptibles d'en altérer les formes esthétiques ou les significations sociales. Pour toutes ces raisons, les organisateurs se voient investis d'un réel pouvoir politique et idéologique. Si les perspectives demeurent ouvertes (contrôle social vs changement social), ces différents points aident à mieux comprendre le succès de la formule festivalière, sa multiplication en nombre d'événements, sa colonisation du champ sémantique, la festivalisation de la culture et de la société au sens large.

### Références

- AAGEDAL Olaf, Helene EGELAND et Mariann VILLA  
2009 *Lokalt kulturliv i endring*. Bergen: Fagbokforlaget [*Vie culturelle locale et changements*].
- ANDERSSON Otto  
1958 *Spel opp I spelemänner. Nils Andersson och spelmansrörelsen*. Stockholm: Nordiska museet [*Jeu des violoneux. Nils Andersson et le mouvement des violoneux*].
- ARBO Peter  
2010 «Festivalisering». *Nordlys* 23.08.2010. <<http://www.nordlys.no/kronikk/article5236587.ece>>
- BARTH Fredrik  
1969 «Introduction», in Fredrik Barth ed.: *Ethnic groups and boundaries*. Bergen-Oslo: Universitetsforlaget.
- BAUMAN Zygmunt  
1992 *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. Oxford: Oxford University Press.  
1994 «Från pilgrim till turist», *Moderna tider*, nr 47 årgång 5, september: 20-34 [*«Du pèlerin au touriste»*].
- BAUMANN Max Peter  
2001 «Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization», *The World of Music* 43: 9-29.
- DOĞAN Evinc  
2011 «City as Spectacle: The Festivalization of Culture in Contemporary Istanbul» in Mensur Akgun et Lenka Peškova eds.: *Young Minds Rethinking the Mediterranean*. Istanbul: Global Political Trends Center, Istanbul Kultur University.
- EFA (European Festivals Association)  
2010 «Interview with EFA Secretary General Kathrin Deventer: Changing minds». Genève: site du EFA (17.11.2010). <[www.efa-aef.eu/en/association/news/detail/1028/Interview%20with%20EFA%20Secretary%20General%20Kathrin%20Deventer%3A%20Changing%20minds/](http://www.efa-aef.eu/en/association/news/detail/1028/Interview%20with%20EFA%20Secretary%20General%20Kathrin%20Deventer%3A%20Changing%20minds/)>
- FALASSI Alessandro, dir.  
1987 *Time out of time: essays on the festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press.  
1998 «Festival», in Thomas A. Green ed.: *Folklore. An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.

FORRY Mark

1986 «The *festivalization* of tradition in Yugoslavia». Paper presented at the 31st annual meeting of the Society for Ethnomusicology in Rochester, New York, October 14-19, 1986.

GETZ Donald

2005 *Event management and event tourism*. Elmsford, NY: Cognizant Communication Corp.

2010 «The Nature and Scope of Festival Studies», *International Journal of Event Management Research* 5 (1), <[www.ijemr.org/docs/Vol5-1/Getz.pdf](http://www.ijemr.org/docs/Vol5-1/Getz.pdf)>.

GIDDENS Anthony

1990 *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press.

GOLDHABER Michael H.

1997a «The attention economy and the net», *First Monday, Peer-reviewed journal of the Internet* 2/4 (7 avril 1997) [<http://firstmonday.org/article/view/519/440>]

1997b What's the Right Economics for Cyberspace? *First Monday, Peer-reviewed journal of the Internet* 2/7 (7 juillet 1997) [<http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/537/458>]

HAUPTFLEISCH Temple

2007 «In search of the rainbow: The little karoo. National arts festival and the search for cultural identity in South Africa», in: Hauptfleisch, Lev-Aladgem, Martin, Sauter et Schoenmakers eds: *Festivalising!: theatrical events, politics and culture*. Amsterdam/New York: Rodopi: 79-93 <[http://wiki.lib.sun.ac.za/images/c/c0/Hauptfleisch\\_Insearch\\_2007.pdf](http://wiki.lib.sun.ac.za/images/c/c0/Hauptfleisch_Insearch_2007.pdf)>.

HAUPTFLEISCH Temple, Shulanith LEV-ALADGEM, Jacqueline MARTIN, Willmar SAUTER et Henri SCHOENMAKERS, dir.

2007 *Festivalising!: theatrical events, politics and culture*. Amsterdam/New York: Rodopi. Hordaland fylkeskommune arbeidslaget Analyse, utgreiing og dokumentasjon

[Analyse du travail du conseil du comté de Hordaland, exposition et documentation] 2008 «Livskraftig kompetanse – medbrakt eller tilført? Ein studie av festivalar i Hordaland. Bergen» [«Viabilité des compétences – ajoutée ou réalisée? Une étude des festivals à Hordaland. Bergen»] <<http://www.hordaland.no/PageFiles/12471/Livskraftig%20kompetanse%20-%20medbrakt%20eller%20tilf%C3%B8rt%20%20Ein%20studie%20av%20festivaler%20i%20Hordaland.pdf>>

JAEGER Kari, Kvidal TRINE et Viken ARVID

2012 «Festivaler i Nord-Norge: Et samhandlingsfelt for reiseliv, øvrig næring, kultur og sosialt liv». Norut, rapport nr 2012: 10. «Festivals dans le nord de la Norvège: un champ d'interaction pour le tourisme, un autre secteur, la vie culturelle et sociale» <<http://www.norut.no/alta/Norut-Alta-Alta/Publikasjoner/Rapporter/Festivaler-i-Nord-Norge-Et-samhandlingsfelt-for-reiseliv-oevrig-naering-kultur-og-sosialt-liv>>

JAKOB Doreen

2012 «The eventification of place: Urban development and experience consumption in Berlin and New York City», *European Urban and Regional Studies*, October 3. <<http://eur.sagepub.com/content/early/2012/09/14/0969776412459860.abstract?patientinform-links=yes&legid=spour;0969776412459860v1>> (téléchargé le 10 décembre 2012).

JONSSON Leif

1997 «Körsången spränger gränserna. Studentsången och skandinavismen. Från masskör till kammarkörn», in Greger Andersson ed.: *Musik i Norden*. Stockholm: Musikaliska akad.: 241-264 [«La musique chorale fait tomber les barrières. Les jeunes chanteurs et le scandinavisme. Des chœurs de masse au chœurs de chambre», in Greger Andersson ed.: *Musique dans le Nord*].

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara

1998 *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. University of California Press.

LUDVIGSSON Josefina

- 2008 «Festivalernas intåg. Korröfestivalen – en bordunstämmas resa genom festivaliseringen». Uppsats I musikvetenskap C, Avd för musikvetenskap, Institutionen för pedagogik, Växjö Universitet. [«Entrée des festivals. Le festival de Korrö, un tableau de réconciliation voulu par la festivalisation »].

LUNDBERG Dan, Krister MALM et Owe RONSTRÖM

- 2000 *Musik, Medier, Mångkultur. Förändringar i Svenska Musiklandskap*. Gidlunds: Hedemora [Musique, médias, multiculturalisme. Changements dans le paysage musical suédois].

MACKLEY-CRUMP Jared

- 2012 *The Festivalisation of Pacific Cultures in New Zealand: Diasporic Flow and Identity within 'a Sea of Islands'*. PhD thesis. Dunedin: University of Otago.

RICHARDS Greg et Julie WILSON

- 2004 «The Impact of Cultural Events on City Image: Rotterdam, Cultural Capital of Europe 2001 », *Urban Studies* 41/10, 1931–1951, September 2004.

ROCHE Maurice

- 2011 «Festivalization, Cosmopolitanism and European culture: On the Socio-cultural Significance of Mega-events», in Liana Giorgi et Monica Sassatelli et Gerard Delanty eds.: *Festivals and the Cultural Public Sphere*. London/New York: Routledge Advances in Sociology: 124-141.

RONSTRÖM Owe

- 1991 «Folklore: Staged folk music and folk dance performances of Yugoslavs in Stockholm», *Yearbook for Traditional Music* 23: 69-77.
- 2001 «Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden», *The World of Music* 43 (2+3).
- 2008 *Kulturarvspolitik: Visby: från sliten småstad till medeltidsikon*. Stockholm: Carlsson [Culture politique: Visby: de la petite ville en mauvais état à l'icône médiévale].
- 2011 «Festivalisation: what a festival says – and does. Reflections over festivals and festivalisation». Conférence présentée lors du colloque «Sing a simple song, on representation, exploitation, transmission and invention of cultures in the context of world music festivals», Neuchâtel (Suisse), 15-16 September, 2011

SEGAL Jerome

- 2009 «On the History of Festivals», in: Creativity, Culture and Democracy. Deliverable 2.1 WP2 Main Report: European Arts Festivals from a Historical Perspective. [http://www.euro-festival.org/docs/Euro-Festival\\_D2.pdf](http://www.euro-festival.org/docs/Euro-Festival_D2.pdf): 11-29.

STEINBRINK Malte, Cristoph HAFERBURG et Astrid LEY

- 2011 «Festivalisation and urban renewal in the Global South: socio-spatial consequences of the 2010 FIFA World Cup», *South African Geographical Journal* 93-1: 15-28.

STOELTJE Beverly J.

- 1992 «Festival», in Richard Bauman ed.: *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. Oxford: Oxford University Press.

SVEDBERG Örjan

- 2010 *Hoola Bandoola. Om ett band, en tid, en stad*. Stockholm: Ordfront.; 76ff [Hoola Bandoola. À propos d'un groupe, d'une époque, d'une ville].

Sydsvenskan

- 2012 «Svenska festivaler slår biljettrekord», *Sydsvenskan*. Stockholm 18/6 2012. [«Les festivals suédois battent le record de billets vendus»].

TAYLOR Timothy D.

- 2014 «Les festivals de musiques du monde: la diversité comme genre», ici même: 49-63.

TUOMISTO Matti

- 2006 «Public funding favours the established artistic institutions, but private funding keeps Finnish music festivals alive», *Finnish Music Quarterly* 2/2006.  
[http://www.fmq.fi/articles/ar\\_2006\\_2\\_mt.html](http://www.fmq.fi/articles/ar_2006_2_mt.html)

WALLIS Roger et Krister MALM

- 1984 *Big sounds from small peoples: the music industry in small countries*. London: Constable.

YEOMAN Ian, Martin ROBERTSON et Jane ALI-KNIGHT,

Siobhan DRUMMOND et Una Mc MAHON-BEATTIE, dir.

- 2004 *Festival and events management: an international arts and culture perspective*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

YOUNG Percy, M.

- 2001 «Festival», in Tyrrell, John, Sadie, Stanley et Grove, George eds: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan: 505-510.

RÉSUMÉ. Cet article propose une réflexion abstraite et théorique sur les festivals. Après une introduction sur le concept, les types et l'histoire des festivals de musique en Suède, il examine quatre pratiques contemporaines: la festivalisation des événements, de la vie musicale, du comportement musical, ainsi que de l'ensemble de la culture et de la société. La première porte sur l'expansion du phénomène du festival en soi, les trois suivantes sur un certain nombre de caractéristiques, d'implications et d'effets de la festivalisation. L'article montre que les festivals de musique sont une forme culturelle déterminée par la rentabilité et caractérisée notamment par une densité accrue: une concentration de personnes dans le temps et l'espace conduisant à un degré élevé d'expression esthétique. Une forte densité est requise pour augmenter la visibilité, laquelle est nécessaire pour susciter l'attention. L'expansion des festivals est entre autres due à leur rôle dans une économie mondiale de l'attention croissante, au sein de laquelle ils font office de bureaux de change permettant de convertir un capital culturel et social en capital économique.