

Yann Laville

Festivalisation ?

Esquisse d'un phénomène et bilan critique

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Yann Laville, « Festivalisation ? », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2014, consulté le 05 mars 2015. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2158>

Éditeur : Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie
<http://ethnomusicologie.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/2158>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

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

Festivalisation ?

Esquisse d'un phénomène et bilan critique

YANN LAVILLE

S'il existe peu de statistiques officielles, tous les spécialistes s'accordent à diagnostiquer une formidable augmentation de l'activité festivalière depuis la fin des années 1980, jusqu'à s'imposer comme une des principales formes d'interaction musicale dans les pays occidentaux.

Ce changement ne se borne bien sûr pas à des questions de mise en scène. Comme l'ont observé de nombreux chercheurs (Forry 1986, Levinson 1980, Cheyronnaud 1997), la forme conditionne le fond, ceci tant au niveau du jeu qu'à celui de la réception musicale. Dans le cadre festivalier, Owe Ronström (2001) liste comme incidences majeures : une tendance au gigantisme et à l'inflation de moyens techniques pour combler la distance entre musiciens et spectateurs (lumières, systèmes d'amplification, écrans vidéo) ; un raccourcissement et un minutage des performances ; une compétition entre les artistes pour se démarquer parmi une offre pléthorique ; un étiolement de l'attention du public face à la richesse des programmes ; une banalisation du concert en tant que simple élément d'un happening où la fête, la sociabilité, la nourriture, le shopping et une kyrielle d'autres activités ludiques jouent un rôle de même importance.

Ces traits apparaissent d'autant plus clairement dans le domaine des musiques dites « traditionnelles » ou « du monde ». En effet, outre la décontextualisation et le formatage des répertoires, les organisateurs postulent volontiers un manque d'informations relatives aux styles joués et surenchérisent dans la mise en place d'activités annexes : décors, stands de gastronomie et d'artisanat, démonstrations folkloriques, ateliers de danse, de musique, de calligraphie et parfois même de cuisine, conférences et débats, expositions, mobilisation des « communautés » résidant sur place, mise en avant de projets associatifs en lien plus ou moins direct avec les régions d'où proviennent les artistes. En résulte

une instrumentalisation de la musique au service d'esthétiques et de mises en scènes variées, mais qui toutes revendiquent une dimension pédagogique favorisant l'interculturalité.

Si la théâtralisation des Autres n'est pas un fait nouveau – zoos humains et spectacles folkloriques ont pavé le chemin dès le XIX^e siècle – l'ampleur, les moyens, les enjeux et les acteurs ont toutefois bien changé au cours des trente dernières années. Il était donc prévisible que les *Cahiers d'ethnomusicologie* consacrent un dossier à ce phénomène après l'avoir déjà traité isolément au fil de certains articles (notamment Giuriati 1996, Zanetti 1996, Andrieu 2012, Campos 2012). L'occasion s'est finalement donnée par le biais d'un partenariat avec l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel (IE) qui, mobilisé dans une recherche sur la notion de patrimoine culturel immatériel (projet FNS *Intangible cultural heritage: the Midas Touch*¹), s'est intéressé à la musique, à ses techniques d'archivage et à ses moyens de diffusion entre 2009 et aujourd'hui. Cette réflexion a notamment abouti à proposer deux manifestations publiques d'envergure :

- l'exposition « Bruits² », conçue par l'équipe du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (dont certains membres enseignent à l'IE et/ou sont impliqués dans le projet Midas). Revenant sur l'histoire de l'ethnomusicologie, questionnant les enjeux propres à définir ce qu'est un patrimoine, interrogeant les manières de valoriser ou d'exclure certains éléments, cette exposition utilisait déjà l'image du festival pour transposer ces différents thèmes à l'heure contemporaine.
- le colloque « Sing a simple song³ », organisé en prolongement des sujets abordés dans l'exposition, plus particulièrement les nouvelles formes de sociabilité, de diffusion, d'économie et parfois d'abus qui s'organisent autour des patrimoines sonores dans le cadre des festivals de musiques du monde. Une idée centrale était de reprendre et d'approfondir, avec un recul de dix ans, la principale question formulée dans le numéro « Folk music in public performance » de la revue *The World of Music* (vol. 43, 2001) : est-ce que les festivals de musiques du monde favorisent l'invention et la rencontre ou, au contraire, la production d'un exotisme au seul usage des consommateurs occidentaux ?

C'est ce deuxième événement qui a fourni la base du présent volume. En effet, souhaitant publier certaines des interventions présentées au colloque, les collaborateurs du MEN et de l'IE se sont approchés du meilleur partenaire imaginable

¹ <http://www2.unine.ch/ethno/cms/lang/fr/pid/28437>

² Expositions « Bruits », présentée au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, du 2 octobre 2010 au 15 septembre 2011.

³ Colloque « Sing a simple song » tenu au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, du 15 au 16 septembre 2011. (programme complet sous : <www2.unine.ch/files/content/sites/maps/files/shared/documents/manif/Sing%20a%20simple%20song%20FR.pdf>).

en Suisse pour mener ce type d'entreprise, à savoir les *Cahiers d'ethnomusicologie*. Si les échanges ont été immédiatement fructueux, ils ont aussi contribué à formuler un nouveau projet: ne pas se limiter à la formule classique des «actes de colloque»; inviter les auteurs à revoir leur contribution, à l'approfondir et à la développer en tant qu'article à part entière; faire un appel à contributions et ouvrir les pages du dossier à des chercheurs n'ayant pas forcément assisté à la rencontre neuchâteloise; privilégier la cohésion et l'intérêt en guise de critères pour la sélection finale des textes.

Si le processus a quelque chose de tortueux, il n'en reste pas moins original et guidé par un souci d'échanges. En effet, les auteurs retenus proviennent d'horizons extrêmement variés, que ce soit en termes de nationalité, d'orientation académique ou de thème de recherche. De la sociologie quantitative aux *gender studies*, des universités norvégiennes à celles de Californie, de la world music façonnée en Allemagne à celle qui émerge aux confins du désert malien, cet éclatement paraissait – et paraît toujours – une qualité indispensable en vue de baliser un thème si complexe et intimement lié aux flux de la globalisation. Sans prétendre à l'exhaustivité, les articles réunis dressent malgré tout un panorama assez complet et cohérent des enjeux qui se négocient aujourd'hui autour de la mise en scène des patrimoines sonores et des identités à l'intérieur du cadre festivalier. Ils sont articulés en quatre sections: éléments de théorie et de mise en contexte historique; réflexions méthodologiques et critiques sur les différentes manières d'appréhender le champ festivalier; analyse des discours et des constructions identitaires bâtis autour de certains événements; explicitation d'enjeux politiques à travers des cas récents.

Indépendamment du sujet traité, une grande force de ce volume est accessoirement d'œuvrer à un renforcement du dialogue et de la collaboration internationale entre chercheurs. Il faut donc adresser un grand merci à l'Université de Neuchâtel et au FNS qui, à parts égales, ont financé la traduction des articles non-francophones, apportant une contribution décisive à ce projet.

Festival et festivalisation

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, le principe du festival a connu un prodigieux essor dans les pays occidentaux (Poirrier 2012). Pour donner un ordre de grandeur, Yeoman, Robertson, Ali-Knight, Drummond et McMahon-Beattie (2004) estiment que le nombre de festivals «culturels» est passé de 400 à 30 000 en Europe au cours des soixante dernières années. Et ce n'est qu'une estimation grossière, basée sur les manifestations les plus visibles.

Bruno Messina n'est donc peut-être pas si loin de la vérité lorsque, dans ce volume, en guise de commentaire ironique sur l'ampleur du phénomène, il

imagine qu'il n'y aura bientôt plus un village qui n'ait son festival dans un quelconque domaine. En effet, plus particulièrement depuis les années 1980, cette forme d'organisation paraît affecter l'ensemble des expressions humaines, bien au-delà des arts, depuis la confection de pâtisseries⁴ jusqu'à la pétanque⁵, via tous les genres de coutumes⁶, de patrimoines⁷ ou d'affirmations identitaires (ethniques⁸, linguistiques⁹, sexuelles¹⁰). À tel point que la signification du mot se dilue, englobant des manifestations qui n'ont plus grand-chose en commun (taille, ambitions, structure, contexte), si tant est que ce fût jamais le cas.

Afin de penser cet apparent chaos, certains commentateurs n'hésitent plus à parler d'une « festivalisation » de la vie culturelle et sociale. Dans son article, Owe Ronström rapporte même que ce terme a déjà été officialisé par le Conseil de la langue norvégienne en 2010. L'auteur souligne toutefois que, à l'instar du mot « festival », ce nouveau concept peut être un faux ami et englober des pratiques ou des perspectives assez différentes : influence du cadre sur la musique jouée ; transformation de l'économie musicale et des interactions entre public et artistes ; reconfiguration (ou du moins requalification) des formes de sociabilité hors du champ musical ; nouveaux modes de gestion publique basée sur l'événementiel et l'exploitation de la culture sous toutes ses formes.

Les textes présentés ici se focalisent assez logiquement sur les deux premiers cas de figure, mais n'hésitent jamais à suggérer des pistes de réflexions transversales. Dans une approche somme toute classique en ethnomusicologie, ils interrogent la société *in extenso* à travers sa manière d'organiser le champ sonore, adaptant les grilles de lecture à une époque où local et global, politique et culture, patrimoine et tourisme semblent de plus en plus étroitement liés. C'est précisément à définir et comprendre cette toile de fond que s'attachent les trois premiers articles (Ronström, Taylor, et Thedens). S'ils envisagent les festivals comme profondément révélateurs de l'époque contemporaine, tous trois font néanmoins des emprunts à l'histoire, une mise en perspective nécessaire pour éviter l'écueil du « présentisme » et des lieux communs sur la mondialisation.

Puisque nos auteurs proviennent d'horizons linguistiques variés, il n'est pas vain de rappeler que le mot « festival » n'a pas tout à fait le même sens en

4 International Biscuit Festival, Knoxville, Tennessee (le « biscuit » américain est une sorte de brioche).

5 Festival international de pétanque, à Santa Susanna, en Espagne, lui-même adossé à un festival de musique Country ; Festival International de Pétanque de Trois-Rivières, au Canada ; Festival national de Pétanque « La Dunkerkoise » en France ; Festival de Pétanque de Marrakech.

6 La quête masquée du *Brommtopp*, dans le Manitoba rural, traité par Pauline Greenhill dans ce volume.

7 Festival International du Conte de Fribourg (Suisse) ; Festival interculturel du conte du Québec.

8 Hmong Freedom Celebration & Annual Sport Festival à St Paul, Minnesota.

9 Festival de la Francophonie.

10 Festival International du Film LGBT d'Andalousie (itinérant), Festival et Marche des Fiertés LGTB (itinérant), GenderS Festival festival culturel LGBT et Féministe (Villeneuve), Festival international des Femmes (Eressos).

anglais qu'en français. Dans le premier cas, il apparaît au XVI^e siècle et bénéficie d'un usage relativement souple, pouvant s'appliquer à toute manifestation d'ordre cyclique où la fête, la nourriture et les divertissements artistiques (théâtre, musique) jouent un rôle important. Indépendamment du terme employé, cette grammaire n'est pas inconnue sous nos latitudes : elle caractérise la plupart des rites calendaires et rappelle que, dans leurs acceptions populaires, les arts tendent à être consommés dans une certaine informalité ou en tout cas avec un certain goût du mélange – Gérôme Guibert souligne d'ailleurs la permanence de ce trait dans les cabarets populaires français au début du XX^e siècle (Guibert 2006). Le sérieux, la focalisation sur une œuvre, le respect des artistes semblent avant tout caractériser les modes savants et les usages policés de la bourgeoisie. Leur absence ou leur recul parmi les audiences festivières – souvent pris comme des traits marquants (Ronström dans ce volume) – relève ainsi peut-être moins d'une « désacralisation » nouvelle que d'une « popularisation » des mœurs culturelles.

En français, le mot « festival » apparaît au XIX^e et s'utilise dans un cadre plus restrictif, celui de vastes réunions publiques ayant pour but affiché de célébrer un genre musical ou un compositeur. En introduction d'un colloque tenu à Paris en novembre 2011¹¹, l'historien Pascal Ory qualifiait celles-ci de nouveaux rites profanes, emblématiques de la modernité, où la culture devient prétexte à souder une population affranchie de l'Église et de la Couronne. Le modèle s'invente autour de concours de musiques populaires « nouvelles » (orphéons puis fanfares) ou « anciennes » (folklore), dans le deuxième cas souvent combinées avec des danses, des sports ou des activités elles aussi jugées « traditionnelles ». Cette veine patrimoniale est bien sûr liée aux idées romantiques et nationalistes qui fleurissent à l'époque. Elle a notamment pour ambition de transmettre et conserver des formes artistiques perçues comme menacées face à l'urbanisation, au progrès technique ou au brassage des populations. Toutefois, comme le montre Hans-Hinrich Thedens dans son article, *Kapleik*, conventions de ménétriers ou autres Älplerfest aboutiront moins à sauver les particularismes qu'à forger (et souvent à figer) un répertoire commun ainsi qu'à favoriser la circulation des personnes, notamment celle des musiciens et des touristes. L'auteur montre aussi que ce modèle, avec des succès variables, existe encore dans de nombreux pays occidentaux. S'il n'a pas totalement échappé à un glissement vers le spectacle, il reste caractérisé par la pratique musicale et l'échange de savoirs : en ce sens, il constitue une alternative intéressante, quoique peu discutée, à la « festivalisation » qui est généralement abordée sous l'angle de la consommation et de la passivité (Taylor dans ce volume).

11 « Pour une histoire des festivals (XIX-XXI^e siècles) », du 24 au 26 octobre 2011, organisé par le Centre d'histoire sociale du XX^e siècle (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines).

Conçue autour des musiques populaires, l'acception française du mot « festival » y échappe toutefois bien vite. Comme le rappelle Bruno Messina, Berlioz puis Wagner la reprennent au service d'ambitions qui restent ancrées dans le mode « classique ». Ronström en fait d'ailleurs un cas de sa typologie festivalière, soit un grand nombre de performances réunies autour d'un thème, mais réparties en différents lieux, sur un temps long (plusieurs semaines), de sorte à pouvoir jouir confortablement de chacune. La dimension patrimoniale y est aussi d'emblée présente : outre l'auto-institutionnalisation des compositeurs précités, les festivals de musique classique investissent généralement, et surtout en France, des lieux chargés d'histoire (châteaux, cloîtres, églises, vestiges antiques...), leur conférant un nouveau sens adapté aux besoins de l'époque.

En lien plus étroit avec les musiques dites « traditionnelles », Timothy Dean Taylor rappelle enfin qu'une autre origine de leur « festivalisation » remonte aux expositions nationales et internationales de la fin du XIX^e siècle, où les cultures paysannes « folkloriques » et celles des peuples colonisés « exotiques » furent volontiers mises en scène à travers des sections dédiées. Souvent qualifiées de « villages » (*village nègre* à l'exposition nationale suisse de Genève en 1896 ; *village suisse* à l'exposition universelle de Paris en 1900...), ces zones à l'architecture exubérante, juxtaposant un maximum de clichés en un minimum d'espace, reposaient également beaucoup sur l'animation : spectacles musicaux, offre gastronomique et vente d'artisanat en constituèrent immédiatement les principaux ressorts (Thode-Arora 2004), une trilogie qui reste en vigueur dans les festivals contemporains de musiques du monde. Empruntant la notion de « chaotic exotic » à l'historienne Rossalind Williams (1982), Taylor suggère un processus qui, derrière une apparente accumulation de produits et de spectacles « authentiques », aboutit à dépersonnaliser l'Autre, à le réduire à une batterie de signes qui peuvent ensuite être consommés à leur guise par les visiteurs, sans dialogue, sans résistance ni réflexion.

Ce type de remarques en lien avec le formatage et l'exploitation des cultures apporte-t-il quelque chose de neuf par rapport au grand débat sur la world music qui agita le milieu de l'ethnomusicologie dans les années 1990 ? Il y donne en tout cas une perspective à la fois historique et dynamique, à une époque où l'économie de la musique se réinvente autour du *live* et nourrit la montée en puissance de nouveaux acteurs, de nouveaux cadres scéniques et de nouveaux enjeux professionnels. Ainsi, d'interrogations liées à la diffusion et à la conformité aux sources perçues comme « authentiques » (débat finalement très lié à l'objet discographique), les études festivalières amènent plutôt à questionner la musique en regard de sa théâtralisation et de ses fonctions sociales : peut-elle vraiment « dire » une culture et favoriser l'harmonie entre les peuples comme le suggèrent de nombreux organisateurs ? Les ressorts de la mise en spectacle ont-ils foncièrement changé depuis le XIX^e siècle ? Les clichés appellent-ils au dialogue et à l'ironie post-moderne ou renforcent-ils les préjugés ?

Dans une certaine mesure, le « chaos » mercantile décrit par Taylor rejoint le troisième modèle de la typologie festivalière dressée par Ronström, taxé de *carnavalesque* (en référence au célèbre « carnaval » de Notting Hill), soit des manifestations où la musique n'est pas consommée frontalement, sur une grande scène, mais à travers de nombreuses performances jouées à hauteur d'homme, par des musiciens qui n'ont pas le statut de vedettes et s'intègrent à un happening où la fête, le costume et la dépense (nourriture, boisson, objets exotiques) font jeux égaux.

Les trois matrices évoquées ci-dessus tracent une généalogie passionnante, mais ne sauraient expliquer en elles-mêmes le formidable essor des festivals dans l'après Seconde Guerre mondiale. Comme le soulignent plusieurs auteurs dans ce volume (Taylor, Ronström, Bachir-Loopyut, Laborde), ce phénomène doit être pensé dans une approche dialectique accompagnant les mutations de la société. Sans exclure un besoin de culture, de fête et d'abandon collectif après les deux conflits majeurs du XX^e siècle, il faut prendre en compte les trois utopies culturelles qui se succèdent au retour de la paix : dans les années 1950, une volonté (partiellement) étatique de mettre en avant les arts comme symboles d'union entre les peuples, comme remparts contre la barbarie, mais aussi comme vitrines internationales et, à domicile, comme outils de développement territorial (Cannes, Avignon, San Remo) ; dans les années 1960, une velléité de changement qui s'accompagne de nouvelles formes artistiques et trouve dans les festivals un terrain d'affirmation à l'écart des circuits et des goûts institutionnels (Monterey, Woodstock, Ile de Wight...); dans les années 1980, une requalification des patrimoines et des arts comme ressources appelant à être mises en valeur dans une logique entrepreneuriale (pas si éloignée de la philosophie du *do it yourself* chère aux milieux alternatifs) et dans un contexte où le divertissement s'impose face aux modes de réception plus codifiés. C'est sous ce dernier régime que prospèrent désormais les festivals, y compris les plus anciens. Comme le notent de façon pragmatique Ronström et Taylor, le principe colle parfaitement à la logique de rentabilisation qui s'est imposée avec le néo-libéralisme : concentration des moyens et des nuisances sur une courte période, renforcement du caractère événementiel et de l'impact médiatique, réduction des charges fixes, appuyés sur le bénévolat et le sponsoring, inscription de la culture dans des enjeux de promotion économique et touristique.

Question de méthode

Les articles évoqués dans cette deuxième section abordent les questions de méthode en vue d'appréhender au mieux le cadre festivalier, soit un type d'événement complexe et fugace dans son volet public. Talia Bachir-Loopuyt suggère ainsi un travail à long terme, sur plusieurs éditions, afin de cerner *Creole, Weltmusik aus Deutschland*. Son approche révèle un processus de redéfinition permanente qui voit les organisateurs, les ambitions et le public changer au fil du temps, derrière une apparente stabilité de façade. Ce cas est très intéressant puisqu'il reformule une vieille interrogation des sciences sociales : face à la complexité du réel, à quel titre et à quelles conditions peut-on légitimement s'éloigner de la monographie et esquisser une recherche transversale ? Denis Laborde plaide quant à lui en faveur d'une approche « contextualiste », visant à prendre en compte les spécificités de chaque événement plutôt que les réduire à des catégories générales. Dans le cas des musiques du monde, il affirme que chacun, à sa manière, aide à construire et à légitimer ce nouveau genre fait de bric et de broc et qu'il ne sert à rien de juger à l'aune des critères anciens, hérités du canon folkloriste ou ethnomusicologique. Si un tel discours est nécessaire parmi les chercheurs – dont certains accordent beaucoup d'importance aux enjeux du commerce, de l'exploitation et du simulacre – il l'est de manière surtout conjoncturelle. En effet, quand bien même stimulante, l'invention ne peut servir d'étalon, ni d'analyse : elle nécessite d'être à son tour mise en perspective. Ce point constitue l'angle mort de nombreux travaux qui cherchent à valoriser l'action des festivals (par exemple Maisonneuve 2009) : ils reprennent à compte d'auteurs les ambitions affichées par les organisateurs, éludant un peu vite la question de l'impact social. Bien entendu, ces manifestations recèlent un potentiel de rencontres, d'échanges, de créations et d'*empowerment*. Mais cela ne veut pas dire qu'elles le réalisent nécessairement, pas plus que les visiteurs ne le mesurent, n'y adhèrent ou ne le perçoivent de façon identique. D'où l'intérêt, par contraste, d'une approche telle que celle d'Aurélien Djakouane. Par le biais de sondages menés à grande échelle, ce dernier abat nombre de lieux communs au sujet des festivals de musiques du monde : leur public est essentiellement local (une observation tordant le cou à l'image du festivalier pèlerin, qui franchirait de longues distances pour communier avec ses pairs et ses artistes préférés) ; leur programmes mobilisent très peu les communautés étrangères établies sur place ; leur offre de musiques du monde est souvent combinée à d'autres genres qui exercent une influence prépondérante sur la composition du public ; leur accès reste largement tributaire du statut social, malgré quelques signes d'assouplissement.

Discours et constructions identitaires

Les trois textes suivants (Stone, Amico, Sweers) abordent les conséquences politiques et sociales des festivals par le biais des discours identitaires qui s'échafaudent autour d'eux, ceci dans des perspectives tantôt volontaristes et assumées, tantôt inattendues et spontanées.

Christopher Stone montre tout d'abord comment les Frères Rahbani, à travers les spectacles qu'ils ont montés au festival de Baalbek, ont lancé la carrière de la chanteuse Fairouz, mais aussi orienté la perception du folklore et de l'identité du Liban. De manière plus intéressante, Stone pointe les enjeux et les travers inhérents à cette entreprise. En cherchant à marquer l'émancipation du pays et à construire un ethos national, les deux compositeurs restent inconsciemment prisonniers d'un modèle communautaire : les traits de folklore qu'ils mobilisent sont invariablement empruntés aux anciennes populations montagnardes chrétiennes. De fait, malgré le succès de Fairouz et l'essor d'un nationalisme libanais, ce modèle n'intégrera jamais l'entier de la population. Pire, il va nourrir l'affirmation véhémement des identités religieuses qui débouche sur la guerre civile des années 1970. Toutes proportions gardées, ce cas interroge le réductionnisme propre à la mise en scène des identités. Pour l'exemple, au cours des recherches que j'ai menées, avec des étudiants de l'Université de Neuchâtel, sur une douzaine de festivals de musique du monde en Suisse entre 2007 et 2013¹², il ressort que le nationalisme centralisateur reste un trait dominant : les artistes sont volontiers présentés comme des « ambassadeurs », leurs styles comme représentatifs et unanimement partagés, avec peu d'espace accordé au doute, à l'ambiguïté ou à la dissonance. Marta Amico (dans ce volume) observe le même phénomène au sujet du Mali, dont la production musicale (traditionnelle et contemporaine) a été longtemps incarnée par les seuls musiciens du Sud du pays dans les réseaux de la world music. C'est notamment afin de corriger cette représentation unilatérale qu'est mis sur pied le *Festival au désert* dans la région de Tombouctou, au seuil des années 2000. En capitalisant sur le succès de la musique *Ishumar* (Borel 2006), la manifestation cherche à réaffirmer la culture du Nord ainsi qu'à promouvoir une identité touarègue moderne, assumant l'héritage du passé tout en le reconfigurant dans une perspective d'ouverture, de tolérance et d'échange internationaux. Le tourisme occidental y prend donc un tour ostensiblement politique, ne serait-ce qu'en payant les frais d'un événement gratuit pour les autochtones. Ces intentions vertueuses ne suffisent pas, cependant, à infléchir un contexte marqué par les divisions Nord-Sud et la montée de l'intégrisme religieux. Faut-il blâmer ce festival de n'avoir pu enrayer la guerre qui éclate en 2012 ? Ce serait bien entendu absurde, mais le cas démontre, une fois

¹² Exercice de travaux pratiques « Musiques et sociétés » dispensés dans le cadre de filière Master à l'institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel.

de plus, que les bonnes intentions ne suffisent pas à comprendre la réception et l'usage qui sont faits de telles rencontres.

Dans le même ordre d'idée, plus proche de nous, Britta Sweers montre comment plusieurs discours fantasmatiques se sont cristallisés autour des festivals de Woodstock, Newport et Croperdy. Émanant de la presse, ils ont été repris, étoffés, diffusés par trois générations d'acteurs afin de légitimer leurs propres constructions identitaires, jusqu'à occulter dans une large mesure les faits historiques, les intentions des protagonistes originaux ou les velléités de corrections. Dylan est ainsi depuis presque 50 ans confiné à un rôle d'iconoclaste pour avoir « soudain » abandonné le folk acoustique durant un concert à Newport en 1965. Woodstock est investi d'un rôle charnière dans l'histoire américaine, tour à tour comme Genèse et comme Apocalypse de la contre-culture. Plus discrètement, le festival de Croperdy institue le groupe Fairport Convention comme une figure tutélaire des musiques pop et traditionnelles anglaises... Il s'agit là d'images réductrices, mais qui permettent à chacun, moyennant un apprentissage peu contraignant, d'échafauder sa propre vision de l'histoire contemporaine, de cultiver ses propres réseaux d'informations et, à l'intérieur, son propre statut. En mobilisant le concept de récits mythologiques, Britta Sweers s'inscrit par ailleurs dans le sillon du contrefeu ethno-ironique tracé par Bruno Nettl dans son fameux article « Pour une anthropologie de la musique classique occidentale » (2004).

Les festivals comme vecteurs d'intégration et d'harmonie entre les peuples : mythes et limites

Dans un article paru en 2001 et cosigné avec Cynthia Thoroski, Pauline Greenhill dressait un inventaire des principaux griefs susceptibles d'être adressés à un grand festival de musiques du monde, en l'occurrence une manifestation de type « carnaval des cultures » appelée *Folklorama* (Winnipeg). Elle y pointait une dérive aboutissant à privilégier le confort du spectacle et de la consommation face aux risques de l'échange interculturel, à régler ce que les communautés étrangères osent dire ou mettre en scène à propos d'elles-mêmes, à leur imposer des normes de service professionnelles tout en les maintenant dans des structures associatives (et donc largement bénévoles). Bref, autant de signes caractérisant un rapport d'inégalité pour un divertissement conçu à l'usage des Canadiens « moyens » (cette catégorie qui n'a pourtant rien d'une évidence) et qui élude soigneusement les questions de fond posées par la cohabitation multiculturelle (en particulier l'intégration et l'égalité).

Quelque treize ans plus tard, Greenhill juge qu'il est inutile d'enfoncer le clou et utilise cet exemple pour élargir son questionnement sur la mise en scène des identités au Canada, dressant un parallèle avec le *Brommtopp*, soit

une tradition de quête déguisée et musiquée en voie de « festivalisation » dans le Manitoba rural. L'intérêt de sa démonstration est de rappeler que, en matière de clichés racistes et sexistes, les festivals d'aujourd'hui n'ont pas à rougir face aux traditions d'hier, un fait dont ethnologues et folkloristes minimisent volontiers la portée dans le deuxième cas. Sans vouloir distribuer bons et mauvais points, l'auteure soutient que ces travers méritent d'être ponctuellement débattus au grand jour, ne serait-ce que pour ne pas les reproduire indéfiniment. Si, comme l'affirme Talia Bachir-Loopuyt, les festivals s'interrogent et se transforment en permanence et si, accessoirement, ils développent aujourd'hui une offre d'animations à valeur plus sérieuse (dont notamment des tables rondes et des débats), il semble pour l'instant que ce genre d'idées n'y ait pas encore fait son chemin. Ce n'est pas la moindre ambition de ce dossier que d'espérer contribuer à faire évoluer la situation.

Dans un autre registre, Monica Rùthers aborde comment, depuis les années 1980, les festivals ont promu et transformé les musiques « juives » et « tsiganes », participant respectivement à leur « klezmerization » et à leur « turbo-folkisation ». En empruntant le concept de *Jewish spaces* à l'historienne Diana Pinto (1996), elle souligne également que les festivals peuvent théâtraliser une culture sans recourir à ses membres ou alors en tant que simples figurants. Ainsi le Festival de la culture juive de Cracovie a bien entraîné une « rejuidaïsation » du quartier de Kazimierz (implantation de cafés, librairies, restaurants dédiés à la culture juive), mais ses détracteurs avancent qu'il est dirigé par des Goys, tout comme la plupart de ces nouvelles échoppes et que la dynamique est orientée vers le tourisme, sans intégrer la communauté hébraïque de la ville. Ce point touche un enjeu central : faut-il nécessairement être juif pour incarner ou diffuser la culture juive ? N'y a-t-il pas un essentialisme inquiétant à prôner l'affirmative ? Ne sommes-nous pas entrés dans une ère d'échanges et de réseaux, où l'identité est coproduite en différents lieux, par différents acteurs, y compris dans ses fondements ethniques et religieux ? Sans doute en partie, mais cela ne dispense pas d'une vigilance critique. Au-delà de ceux qui montent sur scène et de leurs intentions, il importe à nouveau de mesurer quels sont les effets produits. Si l'exemple de Cracovie esquisse malgré tout un *empowerment* juif, Rùthers avance de sérieux doutes concernant les musiques « gitanes » (*gypsy music*), une nébuleuse artistique portée aujourd'hui par le succès des genres *turbo-folk* et *balkan beat*. Amalgamant les populations nomades eurasiennes, de l'Inde à l'Europe du Sud, les festivals étudiés promeuvent surtout une image fantasmatique, plaisant aux visiteurs dans ce contexte, mais n'influençant guère leurs préjugés ni les discriminations que subissent les Gens du voyage au quotidien. Ces manifestations relèvent ainsi des « *gypsy spaces* » au sens négatif du terme, lieux ponctuellement dédiés à la culture « gitane » mais fermés à ses représentants, que ce soit en termes de public ou de retombées financières, les organisateurs et les artistes profitant du créneau étant surtout des Payos (non-Gitans).

Les mêmes questions reviennent dans l'article signé par Thomas Hodgson, qui observe la transformation d'un festival associatif lié à l'intégration et à la communauté pakistanaise de Bradford (UK) en carnaval des cultures au sens large. Voulu par les autorités, justifié en termes d'économie et de parité, ce glissement aboutit à vexer les premiers supporteurs de la manifestation : ils s'y sentent nivelés dans une multitude qui ne reflète plus la taille ni l'ancrage des populations immigrées (exotisation en lieu et place d'intégration) ; ils n'y entendent plus leurs musiques, notamment celles de jeunes qui traduit pourtant une forme d'assimilation (*bhangra rap*) ; ils ne peuvent même plus s'y retrouver, la circulation des foules ayant été revue de sorte à favoriser le mouvement, la consommation, et à prévenir les rassemblements (jugés inutiles et dangereux). Loin d'accepter cette mise en touche, les jeunes d'origine pakistanaise se procurent des *vuvuzelas* aux stands de produits « exotiques » et s'en servent pour troubler la manifestation, rappelant avec ironie que la musique est affaire d'interactions avant d'être un commerce ou un outil de politique.

En abordant la mobilisation des « communautés » dans les manifestations qui prétendent mettre en scène leur culture, cet article offre une excellente chute au présent volume et ouvre un débat plus que nécessaire. Le sujet constitue en effet un enjeu central du dialogue qu'assurent nouer, outre une simple consommation artistique, l'ensemble des festivals regroupés sous l'étiquette « musiques du monde ». Si tous consacrent beaucoup d'énergie à séduire les milieux associatifs en lien avec leurs thèmes ou leur programmations, il faut observer que peu sont le fait de groupes migrants et qu'encore moins leur accordent un rôle décisionnel : magasins, traiteurs, cercles, collectifs d'entraide, organismes à buts éducatifs et sociaux viennent étayer un propos qui reste majoritairement l'apanage de directoires autochtones, bien enracinés dans le tissu culturel et politique de la région. Ce hiatus témoigne d'un rapport de force que ne mesurent pas toujours les organisateurs¹³ et explique une fracture assez nette à l'échelle du public entre manifestations de types communautaires et grands raouts festivaliers : ne s'y rassemblent pas les mêmes gens, ni autour des mêmes artistes ni autour des mêmes discours – Luigi Elongi observait déjà la même dichotomie dans les concerts de musiques africaines donnés en France au cours des années 1980 (Elongi 1999). Faut-il dès lors généraliser le concept avancé par Monica Rùthers et envisager

13 Dans les recherches que nous avons menées avec les étudiants de l'Institut d'ethnologie de l'université de Neuchâtel entre 2007 et 2013, plusieurs directeurs de festivals nous ont dit ne pas vouloir faire de « discrimination positive » et, dans un registre plus émotionnel, ne pas voir pour quelles raisons ils donneraient un poids décisionnel à des gens ou des organismes qui n'ont pas été à l'origine de l'événement. Ce genre

d'affirmation est instructif dans la mesure où, soudain, pour des raisons stratégiques, il ignore les difficultés propres à la situation de migrants (confiance nécessaire à occuper l'espace public, accès aux autorisations, aux financements) et induit une disparité entre la culture d'origine et ses « représentants » locaux. Une disparité que, en temps normal, les festivals tendent à nier ou à éluder.

les festivals de musiques du monde comme autant d'« ethnic spaces » forgeant un exotisme à usage des seuls consommateurs occidentaux, sans aborder le thème central et polémique du vivre ensemble ? Les critères d'objectivité et de représentativité sont bien sûr très ambigus, à plus forte raison dans une perspective analytique. Ils méritent néanmoins d'être ponctuellement interrogés. Dans un registre proche, lié à la théâtralisation des cultures, ce fut notamment le cas pour les musées d'ethnographie durant les années 1980. Accusés de porter un regard paternaliste et primitiviste sur les mondes non-occidentaux, ils n'ont eu d'autre choix que de revoir leurs méthodes. De la fuite vers les arts « premiers » à la collaboration directe ou à l'adoption de thèmes transversaux, liés aux processus de globalisation, aucun n'a trouvé de solution miracle. Tous évoluent néanmoins dans un champ où la remise en cause des habitudes et des conventions est, en soi, déjà très utile. D'une certaine manière, les festivals sont arrivés à la même croisée des chemins aujourd'hui : après un cycle de croissance prodigieux, qui a vu nombre de manifestations passer du registre amateur à celui de grosses entreprises culturelles, doit se poser la question des bilans, des priorités à suivre ou à redéfinir pour les années futures. La massification des enjeux financiers, l'évolution des contextes politiques (crispations identitaires, résurgence des nationalismes), l'officialisation de certaines visées interculturelles¹⁴ rendent le statu quo impossible. Ou alors font que cette option entérine bel et bien une confiscation de la parole. Ce scénario n'a rien d'improbable. À titre d'exemple, le festival Afro Pfingsten de Winterthur, qui s'est longtemps revendiqué être une vitrine des communautés africaines en Suisse, entend désormais se développer sous la marque Mondival, en capitalisant son « know-how » en matière d'événementiel et d'interculturalité, peu importe le sujet et le lieu¹⁵. Mais ceci n'a rien d'une fatalité : comme le souligne Talia Bachir-Loopuyt, les festivals recèlent habituellement une faculté d'autocritique et de transformation interne. L'essor très net des animations participatives au cours des dernières années, plus particulièrement des workshops musicaux, témoigne de ce processus et laisse imaginer diverses alternatives à la seule consommation touristique. De manière plus étonnante, en renonçant à une programmation de stars (présentée sous forme de concerts normaux, durant toute l'année à partir de 2010) et en misant sur les animations de rue, le festival Caliente de Zürich renforce l'implication des acteurs locaux et donne une image plus contemporaine des musiques latino-américaines. La démarche a beau avoir quelque chose de marchand (une simple accumulation de stands de nourriture et

¹⁴ En Suisse, par exemple, un certain nombre de festivals sont désormais co-financés par le département fédéral des affaires étrangères (via le Fonds culturel Sud alloué par la Direction du développement et de la coopération et généré par des prestataires tels que l'association Artlink). Si

des comités indépendants évaluent les requêtes, celles qui sont acceptées deviennent malgré tout des relais officiels de l'action gouvernementale.

¹⁵ Festival « Mediterrania » prévu à Bâle durant l'été 2014, ainsi qu'une troisième option ouverte sur Lausanne.

de boissons agrémentée de quelques concerts et de nombreux *sound systems*), elle suscite un mélange de publics assez rare en Suisse, laissant à penser que les grands discours tiers-mondistes ainsi que les doctes expertises en matière de « traditionnalité » ne font plus recette parmi les cercles de migrants.

Les ethnomusicologues ont-ils un rôle à jouer dans ce phénomène ? Le présent volume espère démontrer que oui. Non pas en jugeant la production artistique ou les mises en scène d'après une quelconque « authenticité perdue » (Lecomte 1996), mais en faisant tout simplement leur travail, en arpentant ces nouveaux terrains, en auscultant les méthodes et les effets produits, en rappelant la distinction fondamentale qui demeure entre « fonctions » et « usages » sociaux de la musique (Merriam 1964). Puisque chaque manifestation est investie dans ses propres contingences (Laborde, Bachir-Loopuyt), il y a un intérêt manifeste à réunir des exemples, à établir des comparaisons, à esquisser de nouveaux cadres et de nouvelles théories générales. Après une éclipse des « knowers » (ceux qui approchent la musique dans une perspective de connaissance) au profit des « doers » (ceux qui la font) et des « makers » (ceux qui l'organisent et la produisent) – selon la terminologie de Ronström (2001) – la conjoncture semble donc favorable au retour des premiers. À condition qu'ils sachent se faire entendre...

Références

- ANDRIEU Sarah
2012 « Artistes en mouvement. Styles de vie de chorégraphes burkinabè », *Cahiers d'ethnomusicologie* 25, « La vie d'artiste » : 55-74.
- BOREL François
2006 « Tuareg Music: from acoustic to electric », in Thomas K. Seligman and Kristyne Loughran: *The Art of Being Tuareg: Sahara nomads in a modern world*. Los Angeles: Iris & B. Gerald Cantor Center for visual arts at Stanford University (UCLA Fowler Museum of Cultural History), pp. 117-133.
- CAMPOS Lúcia
2012 « Le samba d'une forêt imaginaire: des fêtes du Nord-Est brésilien aux festivals européens », *Cahiers d'ethnomusicologie* 25, « La vie d'artiste » : 173-186.
- CHEYRONNAUD Jacques
1997 « Ethnologie et musique. L'objet en question », *Ethnologie française*, 3: 382-393.
- GUIBERT Gêrôme
2006 *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France*. St-Amand Tallende: Mélanie Séteun et Irma éditions.
- GIURIATI Giovanni
1996 « La musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle. Les réfugiés khmers à Washington, D.C. », *Cahiers d'ethnomusicologie* 9, « Nouveaux enjeux » : 241-258.
- GONSETH Marc-Olivier, Bernard KNODEL, Yann LAVILLE et Grégoire MAYOR eds
2011 *Bruits: échos du patrimoine culturel immatériel*. Neuchâtel: GoLM/Musée d'ethnographie.

ELONGI Luigi

- 1999 «Le réseau communautaire africain», in Jean Duvignaud et Chérif Khaznadar, éd.s : *Les musiques du monde en question. Internationale de l'Imaginaire*. Paris : Babel : 114-122.

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.

LEVINSON Jerrold

- 1998 *L'Art, la musique et l'histoire*. Paris : Éditions de l'éclat [1990].

LECOMTE Henri

- 1996 «À la recherche de l'authenticité perdue», *Cahiers d'ethnomusicologie* 9, «Nouveaux enjeux» : 115-129.

MAISONNEUVE Sophie

- 2009 «L'expérience festivalière. Dispositifs esthétiques et arts de faire advenir le goût», in O. Roueff et A. Pecqueux, éd.s : *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*. Paris : EHESS, p.85-115.

MERRIAM Alan P.

- 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston : Northwestern University Press.

NETTL Bruno

- 2004 «Pour une anthropologie de la musique classique occidentale», in *L'Homme* (numéro spécial *Musique et anthropologie*) 171-172 : 333-352.

POIRRIER Philippe

- 2012 «Introduction : les festivals en Europe, XIX^e-XXI^e siècles, une histoire en construction», in Philippe Poirrier, éd. : *Festivals et sociétés en Europe XIX^e-XX^e siècles, Territoires contemporains, nouvelle série, numéro 3* ; Université de Bourgogne, mis en ligne le 25 janvier 2012, <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/P_Poirrier_intro.html>

RONSTRÖM Owe

- 2001 «Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden», *The world of music* 43, 2/3 (numéro thématique : *Folk music in public performance*). Berlin : Verlag für Wissenschaft und Bildung : 49-65.

THOROSKI Cynthia et Pauline GREENHILL

- 2001 «Putting a Price on Culture: Ethnic Organisations, Volunteers, and the Marketing of Multicultural Festivals», in *Ethnologies* 23/1.

TODE-ARORA Silke

- 2004 «Hagenbeck et les tournées européennes: l'élaboration du zoo humain», in Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo, Sandrine Lemaire, éd.s : *Zoos humains, au temps des exhibitions humaines*. Paris : La Découverte.

YEOMAN Ian, Martin ROBERTSON, Jane ALI-KNIGHT,

Siobhan DRUMMOND et Una McMAHON-BEATTIE, dir.

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

ZANETTI Vincent

- 1996 «De la place du village aux scènes internationales: l'évolution du jembe et de son répertoire», *Cahiers d'ethnomusicologie* 9, «Nouveaux enjeux» : 167-188.