



Les Eurockéennes de Belfort (1989-2019)

Johann Bresson

► To cite this version:

Johann Bresson. Les Eurockéennes de Belfort (1989-2019) : Perspectives historiques, géographiques et sociologiques ; évolutions de la communication sous le prisme de L'Est Républicain. Education. 2020. hal-02969409

HAL Id: hal-02969409

<https://univ-fcomte.hal.science/hal-02969409>

Submitted on 16 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Mémoire

Présenté pour l'obtention du Grade de

MASTER

« Métiers de l'Enseignement, de l'Éducation et de la Formation »

Mention 2nd degré, Professeur des Lycées et Collèges,

**Les Eurockéennes de Belfort (1989-2019) :
Perspectives historiques, géographiques et sociologiques; évolutions
de la communication sous le prisme de *L'Est Républicain***

Présenté par
BRESSON Johann

Sous la direction de :
VERSCHUEREN Pierre

Grade :
Maître de conférences en histoire contemporaine, Université de Franche-Comté

Sommaire

Remerciements.....	4
Introduction.....	5
 Première partie : L'élaboration et la mise en place d'un festival de musiques actuelles dans le Territoire-de-Belfort (1989-1999).....	 11
1. Un contexte favorable pour l'éclosion d'un festival <i>Rock</i> ?.....	11
2. Un festival local qui s'internationalise ?.....	14
3. La fin de la décennie 1990 : Les Eurockéennes entre expérimentations artistiques et budgétaires, et échec commercial en 1999.....	19
 Deuxième partie : L'évolution des Eurockéennes au cours des années 2000 : ancrage territorial, culturel et évolution artistique.....	 25
1. Un festival international de musique, quel développement économique et touristique pour un département, une région ?.....	25
2. Les modifications engendrées par un festival sur l'espace géographique et social.....	29
3. Les Eurockéennes de Belfort, un festival propice au rayonnement culturel et social du territoire local ?.....	33
 Troisième partie : La composition sociale d'un public de festival, quelle identité sociologique pour Les Eurockéennes ?.....	 40
1. Le festival comme « mythe réunificateur », la construction d'une communication ?.....	40
2. L'identité sociologique des Eurockéennes durant les années 2010, des répercussions sur la programmation artistique ?.....	46
3. L'usage des réseaux sociaux dans le milieu festivalier durant une décennie prolifique pour Les Eurockéennes.....	49
 Conclusion.....	 56
Bibliographie.....	59
Quatrième de couverture.....	62

Remerciements

Pour commencer, j'aimerais adresser des remerciements à quelques personnes m'ayant aidé à la réalisation de ce mémoire.

Tout d'abord à mon Directeur de recherche, M. Pierre Verschueren, maître de conférences d'histoire contemporaine à l'Université de Franche-Comté, pour les conseils et ses nombreuses contributions nécessaires à la bibliographie ;

Également à Michel Vrac, maître de conférences en géographie à l'Université de Franche-Comté, pour sa présence au sein du jury ;

Aux membres du personnel des Archives départementales du Doubs, qui ont bien voulu m'aiguiller dans mes recherches et m'ont toujours bien accueilli ;

A Claire Flauss et Wilfrid Brenet pour leurs relectures et corrections ;

A Marylise Touzet, pour son soutien constant et sa présence quotidienne, ainsi que son aide pour la mise en page.

Introduction

Nous sommes en juin 1989. Sur la presqu'île du Malsaucy (Territoire-de-Belfort) se tient la première édition du Festival des musiques du Malsaucy. La programmation s'étale sur deux jours, le samedi 24 juin et le dimanche 25 juin, et si la foule est bien présente (dix mille festivaliers¹), nous pouvons estimer que l'affluence est encore restreinte. Trente ans plus tard, le festival, rebaptisé dès sa deuxième édition "Les Eurockéennes de Belfort", organise sa trente-et-unième édition ; 128 000 festivaliers² sont alors présents pour assister aux quatre jours de programmation (du jeudi 4 juillet au dimanche 7 juillet 2019). Cet écart statistique démontre la dimension prise par le festival belfortain. D'un festival dont la première édition est avant tout à envisager dans un cadre local, encore peu suivi par les médias, même locaux (*L'Est républicain* n'y consacre que deux articles de taille réduite), on passe à un festival dont le succès en fait l'un des plus populaires de France, et dont la résonance est internationale. Dans le cadre d'une démarche historique, cette construction culturelle suscite de nombreuses interrogations, tant dans la démarche interne au festival pour construire, d'année en année, cet événement, mais également d'un point de vue extérieur, entrevu sous le prisme d'un média, *L'Est républicain*.

Le festival en tant que manifestation culturelle, est à replacer à la fois dans un temps long et un temps plus contemporain, un déroulement chronologique propice à l'analyse historique que nous entendons mener. Ainsi, le terme "festival" peut correspondre à une appellation ancienne, observable dans plusieurs sociétés : des festivals antiques (au moment des passages de solstice d'été ou d'hiver, en Scandinavie ou ailleurs), des festivals traditionnels en Afrique, à Madagascar, à la Réunion, en Asie (Thaïlande, Chine, Inde) montrent bien cette réalité historique³. Ces événements sont alors pour ces cultures avant tout des fêtes saisonnières, souvent très codifiées et ritualisées⁴. Les festivals sous la forme que nous connaissons aujourd'hui, en particulier de musique, prennent naissance dans l'Europe moderne dès le XVIIIe siècle.

L'historien Pascal Ory, spécialiste des pans socioculturels de l'histoire, analyse l'évolution du terme ainsi que les mutations événementielles qui ont permis l'avènement du phénomène culturel que sont les festivals de musique dans la deuxième moitié du XXe siècle. Cette analyse nous est d'un précieux recours pour situer le contexte général de notre sujet. Le festival de musique, au cours des XVIIIe et XIXe siècles, prend racine dans un triptyque anglais, français et allemand ; l'Europe de l'Ouest est ainsi le berceau de ces manifestations culturelles. Le terme, "festival", est

¹<https://memories.eurockeennes.fr/?edition=1989>

²<https://memories.eurockeennes.fr/?edition=2019>

³« Introduction », Pascale Goetschel et Patricia Hidirolou, p.7-15 dans Anaïs Fléchet (dir.), *Une histoire des festivals XXe-XXIe siècle*, Editions de la Sorbonne, Paris, 2013.

⁴*Ibid.*

d'origine anglaise, mais prend son sens actuel à partir du moment où il est employé en dehors de ses frontières originelles (le terme anglais désigne un jour ou une période de fêtes)⁵. P. Ory, nous apprend que le terme est repérable en France dès la Restauration (1814-1830), à travers l'organisation de la "Grande réunion musicale festival du Nord" en juin 1829 à Lille. Le contexte particulier de cette période explique l'organisation de ce festival. En effet, le pouvoir en place, les élites catholiques, monarchistes et traditionalistes, mènent une entreprise de reconquête des esprits après la tourmente révolutionnaire et impériale, dans une région très marquée depuis quatre siècles par la Réforme catholique. Cette manifestation est peut-être la première à recevoir le titre de festival⁶. Ce qui est certain, c'est que le terme apparaît dès 1838 dans le tome X de *L'encyclopédie des gens du monde*⁷. Cette note encyclopédique isole trois nouveaux types de festivités : les "fêtes de l'agriculture", les "fêtes de l'industrie" et les "fêtes de la musique". Dans ce dernier cas, les festivals y sont définis comme de "colossales symphonies qu'exécutent les virtuoses de tous les pays". Cette définition, selon P. Ory, laisse entendre que le modèle est celui des grandes réunions du mouvement orphéonique lancé par Wilhem en 1819 (l'organisation devient systématique dès 1833, elle est concentrée sur l'apprentissage populaire du chant choral). Il ajoute que c'est au sein des rituels orphéoniques que s'impose le terme de "festival", qui se distingue du concours : le festival n'oppose pas, il réunit⁸.

Cette définition encyclopédique sous-entend également que les festivals sont rattachés aux "pays du Nord" (les terres flamandes, germaniques et anglo-saxonnes sont citées). Ainsi, le terme est appliqué dès le XVIIIe siècle en Angleterre à des concerts de musique religieuse mobilisant un large public. Nous pouvons citer à titre d'exemple l'organisation en 1724 du *Three-choirs festival* qui est alors l'association des trois cathédrales de Gloucester, Hertford, et Worcester, et qui célèbre la musique sacrée. Le modèle se popularise dans les contrées anglaises, comme en témoigne en 1784 l'organisation d'un festival commémorant les cent ans de la naissance d'Haendel dans tout le pays, de Birmingham à Liverpool⁹. Le modèle anglais du festival, développé au cours du XVIIIe siècle, se présente sous la forme de concerts périodiques offrant une programmation plus vocale qu'instrumentale, réunissant de gros effectifs de chanteurs et de musiciens, associés à la célébration religieuse et ayant un objet charitable¹⁰.

C'est au cours du XIXe siècle que la synthèse avec le mouvement orphéonique français a lieu. En effet, en 1860 est organisé à Londres quatre *Orpheonist festivals*, regroupant quatre mille

⁵ «Qu'est ce qu'un festival ? Une réponse par L'histoire», Pascal Ory, p- 19-32 dans Anaïs Fléchet (dir.), *Une histoire des festivals XXe-XXIe siècle*, Editions de la Sorbonne, Paris, 2013.

⁶*Ibid.*

⁷*Ibid.*

⁸*Ibid.*

⁹*Ibid.*

¹⁰*Ibid.*

choristes du mouvement français sous la direction d'Eugène Delaporte. Les festivals établissent progressivement durant cette période un modèle dont certaines caractéristiques sont encore en vigueur. Nous pouvons citer dans ce registre le festival d'Orange en 1869 : c'est la première "fête romaine" qui expérimente une nouvelle modalité de festivité de masse, fondée sur le plein-air et la réutilisation d'un lieu patrimonial (ici le théâtre antique alors fraîchement restauré). La ville d'Orange et son festival deviennent ainsi une inspiration pour les festivals ultérieurs (notamment les Fêtes en 1898 dans les arènes de Béziers)¹¹. L'Allemagne connaît un phénomène semblable au cours du XIXe siècle avec l'organisation de *festspiel*, dans un contexte d'essor de la culture romantique, le principe étant la recherche d'une festivité émanant du peuple (le *Volk*). L'exemple le plus symbolique est l'organisation à partir de 1876 du *festspiel* de Bayreuth en Bavière, qui accompagne l'œuvre de R. Wagner. Ainsi, le festival européen de musique, au cours du XIXe siècle et ce jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, épouse ces caractéristiques : un événement principalement ou exclusivement centré sur l'art musical, a vocation périodique et de dimensions massives. Des attributs qui sont toujours d'actualité.

C'est suite à la Seconde Guerre mondiale que les festivals prennent une dimension encore plus large. Le contexte d'après-guerre y joue un rôle conséquent. En effet, il y a dans l'organisation d'un festival une volonté de paix - c'est d'ailleurs déjà ce qui caractérise le festival de Salzbourg en 1920¹². Au cours des décennies 1950 et 1960, les festivals se spécialisent, et c'est dans cette dynamique que l'on voit apparaître les festivals de musique populaire.

D'un point de vue historiographique, Anaïs Fléchet, consacre un chapitre à cette thématique dans l'ouvrage *Une histoire des festivals XXe-XXIe siècle*. A l'instar du chapitre de P. Ory qui nous permet de définir la forme prise par les festivals dès le XVIIIe siècle, cette analyse est nécessaire afin de nous rapprocher progressivement de notre sujet. En somme, c'est une étape essentielle pour comprendre le contexte général dans lequel Les Eurockéennes ont posé leurs premières pierres. Une brève définition du festival de musique populaire permet d'explicitier la dynamique qui apparaît dès les années 1950. Ces festivals, contrairement à leurs ancêtres qui concernent la musique classique, ouvrent leur répertoire à d'autres sonorités. Ainsi, les festivals consacrés au jazz, à la chanson, au folk et au rock font leur apparition (du moins, dès la fin de la décennie 1950 pour les deux derniers genres cités). Le public est nombreux, les festivités ont souvent lieu en plein-air, et la médiatisation est importante (support télévisuel et publications spécialisées en sont les ingrédients principaux). En outre, ils sont les marqueurs des circulations culturelles à l'œuvre entre des aires géographiques

¹¹ « Qu'est ce qu'un festival ? Une réponse par L'histoire », Pascal Ory, p- 19-32 dans Anaïs Fléchet (dir.), *Une histoire des festivals XXe-XXIe siècle*, Editions de la Sorbonne, Paris, 2013.

¹² *Ibid.*

variées¹³. Les premiers succès sont visibles au festival de chanson de San Remo (1951), ainsi qu'au Newport jazz festival (1954). Ces réussites annoncent la décennie 1960 qui correspond à la véritable ère des festivals internationaux de musique populaire. Durant la deuxième moitié des années 1960, les festivals de musique populaire deviennent des hauts lieux de la culture jeune et contestataire, et rassemblent un nombre impressionnant de spectateurs : 200 000 à Monterey en 1967, 400 000 à Woodstock en 1969, 600 000 pour la troisième édition du Festival de l'Île de Wight en 1970¹⁴. Ces festivals sont surtout concentrés en Europe occidentale et en Amérique du Nord, mais dès cette période, d'autres lieux, extérieurs au monde occidental, organisent des festivals : Hanoi (1965), Melbourne (1972), Vina del Mar (1960) peuvent être cités à titre d'exemples.

Dans les années 1970, d'autres phénomènes sont à l'œuvre. Les festivals prennent la voie de l'institutionnalisation. Le monde industriel de la musique prend conscience des enjeux économiques et stratégiques de l'organisation de rencontres artistiques internationales (ce qui en soit définit également un festival). Dans cette logique, les professionnels du tourisme, ainsi que les autorités politiques et diplomatiques des pays organisateurs y voient aussi un outil culturel permettant à la fois des retombées économiques positives et la possibilité de présenter une image positive de leur pays. Sur le plan artistique, les décennies 1960 et 1970 marquent l'avènement de la diversification des répertoires musicaux. On parle alors d'une spécialisation croissante des festivals, en parallèle d'une augmentation du nombre de manifestations musicales. C'est donc durant ces années que l'on voit apparaître des festivals de musique soul, funk, rnb tel que le Watts Summer Festival de Los Angeles en 1966, des rencontres folk au Paléo festival de Nyon (1976) et des festivals punk comme celui de Mont-de-Marsan (1976, 1977)¹⁵. Les festivals sont donc des exemples concrets de circulations culturelles, à travers les échanges musicaux qu'ils suscitent. Ils permettent la diffusion et l'appropriation de différents genres musicaux, et ce aux quatre coins du globe. A ce titre, en 1970 est organisé au Mexique le premier festival de rock latino à Avandaro. Les festivals contribuent donc grandement à la diffusion des musiques anglo-saxonnes (jazz, rock, pop, rock, progressif, metal, punk etc.) et au phénomène d'acculturation qu'elles suscitent dans le reste du monde. Dès les années 1980, ils deviennent les vecteurs de la "world music" et des "cultures-mondes".

Comme nous l'avons brièvement mentionné, les festivals sont aussi des marqueurs sociologiques : dans les années 1960, ils sont fortement liés à la culture jeune. Ils deviennent alors un espace d'expression politique pour les artistes ainsi que pour les spectateurs. Les festivals

¹³ « Les festivals de musique populaire : un objet transnational (années 1950-1970) », Anaïs Fléchet, p.63-77 dans Anaïs Fléchet (dir.), *Une histoire des festivals XXe-XXIe siècle*, Editions de la Sorbonne, Paris, 2013.

¹⁴*Ibid.*

¹⁵*Ibid.*

associés à la culture “hippie” (Monterey 1967, Woodstock 1968-1969 notamment) sont ainsi des tribunes pour dénoncer les conditions des minorités ethniques aux Etats-Unis, ainsi que la guerre du Vietnam. Ce phénomène d’expression politique lié aux festivals se vérifie également au Brésil, où le festival de musique populaire brésilienne en 1965 à Sao Paula a permis aux artistes de dénoncer l’instauration de la dictature militaire¹⁶.

Pour Anaïs Fléchet, le festival de musique populaire (des décennies 1950 à 1970) peut être représenté par plusieurs caractéristiques : c’est une dramaturgie spécifique, avec des unités de temps, de lieu et d’action qui leur sont spécifiques ; ils sont fréquemment organisés en plein air, en profitant d’équipements (sportifs, notamment) existants. Les festivaliers sont en majorité des hommes et des femmes jeunes, dont beaucoup sont étudiants. L’espace du festival induit de nouvelles formes de sociabilités. La jeunesse devient ainsi la nouvelle classe d’âge principale consommatrice des produits de l’industrie musicale.

Les festivals de musique populaire de cette période, laissent une marque durable dans les sociétés et deviennent les modèles des futures réalisations du même type. C’est ce qu’il convient d’avoir à l’esprit lorsque nous analysons le festival belfortain. De manière directe ou inconsciente, Les Eurockéennes, s’inscrivent dès leur genèse dans l’héritage des festivals rock des années 1960. Ils visent dès leurs débuts, à l’instar de leurs prédécesseurs, la culture jeune. Cela se vérifie à la fois dans la communication interne (notamment au travers des affiches) mais aussi par les articles diffusés dans la presse locale. L’identification précise des raisons qui ont fait apparaître ce festival à partir de 1989, ainsi que son ancrage local, constitueront des étapes essentielles de notre développement. En attendant, nous pouvons commencer par expliciter le contexte français qui annonce la naissance des Eurockéennes. La France, jusqu’à l’avènement des Eurockéennes et des *Vieilles charrues* (créées en 1992), est quelque peu à l’écart sur la carte des festivals de musique populaire. Seul le festival du *Printemps de Bourges* (1977) atteste de l’existence d’une manifestation musicale à grande échelle dans l’hexagone. La décennie 1980 est plus propice à l’éclosion de festivals en France. En effet, l’industrie musicale connaît un *boom* économique suite à l’invention du *compact disc* (le groupe *Dire Straits* publie pour la première fois sous format “CD” en 1985). Cette croissance, essentiellement économique, est suivie par l’émergence de nouveaux médias, comme le clip musical sur la chaîne MTV. Ces phénomènes ont pour épiscentre les Etats-Unis, mais se propagent à l’Europe de l’Ouest durant les années 1980. La décennie marque également l’expansion commerciale de genres musicaux relativement jeunes (le hip-hop, l’électro). Le rock connaît un second souffle dès les années 1970, et se renouvelle également durant les années 1980 et 1990, avec le développement de sous-genres qui lui sont liés. Le *punk*, le *métal*, le

¹⁶ « Les festivals de musique populaire : un objet transnational (années 1950-1970) », Anaïs Fléchet, p.63-77 dans Anaïs Fléchet (dir.), *Une histoire des festivals XXe-XXIe siècle*, Editions de la Sorbonne, Paris, 2013.

grunge sont les marqueurs de ces nouvelles formes de rock au cours de ces années. Ces développements artistiques et commerciaux font naître de nouvelles cultures jeunes, fortement touchées par la culture “*live*” véhiculée par les médias (notamment MTV, que nous avons déjà cité). Avec l’ombre devenue presque mythique d’un festival comme Woodstock, nous comprenons que l’organisation de festivals de musique populaire soit remise au goût du jour dans ce contexte vertueux pour l’industrie musicale. Le contexte politique français est également une source d’explication à l’éclosion du festival des Eurockéennes. En effet, avec l’arrivée au pouvoir du Parti socialiste en 1981, le budget du ministère de la Culture est doublé. Les subventions, élément essentiel pour le budget d’un tel festival, sont alors certainement plus faciles à obtenir.

Cette contextualisation générale de l’histoire des festivals, ainsi que les précisions apportées sur celui des Eurockéennes, nourrissent plusieurs interrogations : comment le festival Les Eurockéennes de Belfort a-t-il évolué du point de vue de sa communication, de sa création à nos jours ? Comment se manifeste l’ancrage territorial du festival d’un point de vue culturel et sociologique ?

Pour ce qui est de la méthodologie, notre développement se construit essentiellement à travers la chronologie interne du festival, ce qui nous permet de montrer ses ancrages successifs (local, national puis international). L’évolution du festival est également analysée à travers les articles de *L’Est républicain* : l’édition du Pays de Montbéliard couvre la manifestation depuis ses débuts. C’est donc un excellent moyen de visualiser l’évolution communicationnelle du festival et ce d’un point de vue extérieur. Ce développement est avant tout une monographie, mais comme nous avons pu le mentionner durant l’introduction, il s’inscrit dans l’historiographie et prend en compte les recherches transnationales, ainsi que les travaux ayant pour objet une thématique socioculturelle.

C’est ainsi que le premier axe de notre développement a pour sujet l’élaboration et la mise en place d’un festival de musiques actuelles dans le Territoire-de-Belfort (1989-1999). Par la suite, il convient d’analyser l’ancrage territorial et culturel des Eurockéennes, d’un point de vue institutionnel notamment. *L’Est républicain* permet également d’être le fil rouge chronologique de cette seconde partie (1999-2008). Enfin, un festival se comprend également d’un point de vue sociologique. Il convient donc dans ce dernier axe de dresser un panorama sociologique du festival en lien avec l’évolution de la communication interne et externe (ce que peut exposer *L’Est républicain*) de la manifestation. Cette analyse ne peut se faire sans évoquer les évolutions culturelles de la période (2008- de nos jours).

Première partie : L'élaboration et la mise en place d'un festival de musiques actuelles dans le Territoire-de-Belfort (1989-1999)

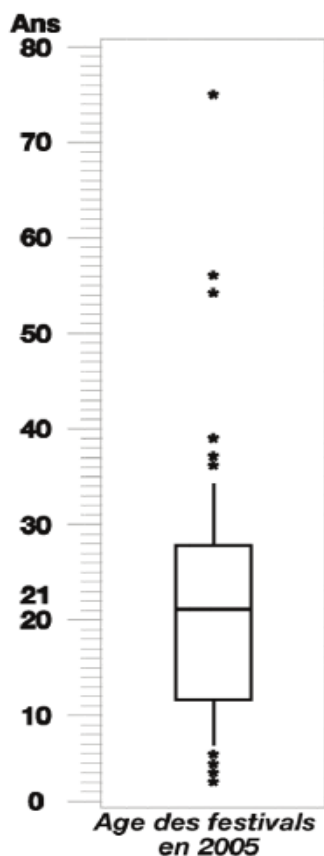
1. Un contexte favorable pour l'éclosion d'un festival *Rock* ?

En guise d'introduction et afin d'expliquer notre démarche, nous avons brièvement évoqué le contexte politique et culturel précédant l'éclosion des Eurockéennes. Une manifestation culturelle de ce type ne s'ancre pas dans le paysage local par hasard, elle fait écho à des démarches politiques, culturelles, multiscalaires, du local au national, voir même à l'international. Dans le cas présent, le contexte politique de la France des années 1980 est d'une importance fondamentale. L'arrivée au pouvoir de la gauche se fait avec l'élection de François Mitterrand, premier secrétaire du Parti Socialiste et Président de la République de 1981 à 1995. Ce changement dans le paysage politique français bouleverse également le paysage culturel. En effet, les deux septennats de F. Mitterrand sont marqués par de profonds changements au sein du ministère de la Culture. Pour opérer ces changements, F. Mitterrand nomme Jack Lang à ce ministère (il y opère de 1981 à 1986 et de 1988 à 1993) ; ce dernier est d'ailleurs arrivé à la culture par l'organisation d'un festival. Plusieurs mutations dans le domaine culturel sont alors à l'œuvre durant son ministère, grands bouleversements qui peuvent se résumer ainsi : augmentation du budget du ministère de la Culture, élargissement de son champ d'action à de nouvelles formes d'art, insertion dans le monde économique, développement de l'audiovisuel. Comme nous l'apprennent Emmanuel Négrier et Marie-Thérèse Jourda, la politique de J. Lang concerne plus spécifiquement les festivals par le “doublement des fonds gouvernementaux accordés à la culture, dont une partie non négligeable a été affectée aux conventions de développement culturel, elles-mêmes riches d'événements artistiques festivaliers”¹⁷. Ces réformes culturelles à l'échelle nationale ont un impact régional et local, puisqu'elles sont également à ancrer dans le développement des collectivités territoriales, en partie réalisé durant cette époque. L'essor des collectivités territoriales va de pair avec celui des festivals : “la responsabilité acquise par les collectivités territoriales (régions, départements et communes) en matière de politique culturelle, celle-ci s'appuyant sur la gestion ou le financement d'équipements, mais aussi sur la création d'événements, selon une triple philosophie de distinction territoriale, d'animation touristique et de démocratisation culturelle.”. Cette capacité de gestion culturelle octroyée aux collectivités territoriales inaugure la décentralisation culturelle à l'œuvre. Les

¹⁷Emmanuel Négrier, Marie-Thérèse Jourda, *Les nouveaux territoires des festivals*, p.200, Michel de Maule, Paris, 2007.

collectivités ont alors le loisir (et surtout les fonds) pour soutenir la création de manifestations culturelles dans leur propre juridiction, ce que nous pouvons plus communément appeler une échelle locale (celle d'une région mais surtout d'un département, voire d'une commune). L'organisation d'un festival peut ainsi répondre aux attentes d'une collectivité territoriale : c'est un moyen de permettre une offre culturelle pour la population locale, mais aussi le développement d'une offre touristique qui peut répondre à une demande nationale voir internationale.

L'ensemble de ces réformes politiques ont une conséquence visible sur le monde festivalier, l'essor de ces manifestations est visible d'un point de vue statistique. Ainsi, E.Négrier et M-T. Jourda, dans leur étude sur un échantillon de festivals de danse en France (ils en recensent 86), montrent, statistiques à l'appui, que 50% des festivals de cet échantillon ont entre 11 ans et 28 ans d'ancienneté (l'étude est alors réalisée en 2005)¹⁸.



Cette boîte à moustache issu des travaux précédemment cités montre ainsi l'âge des festivals de l'échantillon utilisé en 2005. L'âge médian de ces derniers est donc situé à 21 ans d'existence.*

Ainsi, à l'aide de ces travaux, nous comprenons que les Eurockéennes qui au moment de cette étude ont alors 16 ans d'existence, correspondent parfaitement au phénomène analysé par ce

¹⁸Emmanuel Négrier, Marie-Thérèse Jourda, *Les nouveaux territoires des festivals*, p.200, Michel de Maule, Paris, 2007.

* "Un boxplot est un moyen graphique de montrer la dispersion d'une variable. La barre à l'intérieur du rectangle situe la médiane. Le rectangle contient 50% du nombre de festivals. Les croix localisent les unités extrêmes (en plus ou en moins). Nous l'utilisons dans les cas où les réalités sont très fragmentées."

graphique. Nous pouvons donc émettre l'hypothèse que le contexte politique national, en particulier dans le domaine de la culture a certainement participé à la création de ce festival.

Si le contexte politique offre donc des leviers de développement propices à la création de manifestations culturelles, il faut encore que ces festivals proposent un objet culturel ayant la capacité de toucher une certaine audience. Les Eurockéennes sont, sans surprise, initialement centrées sur la culture *Rock*. Comme nous l'avons évoqué en introduction, cette culture musicale a sa propre histoire, intrinsèquement liée aux festivals *hippies* des années 1960 aux Etats-Unis. Au moment où les Eurockéennes se créent, le *Rock* est encore le genre musical le plus proche de la culture jeune. Les années 1980 marquent une véritable segmentation en sous-genres, ce qui suscite un succès commercial et donc des tournées de concerts pour les groupes qui y sont rattachés. De plus, la fin des années 1980 et le début des années 1990 sont marqués par le phénomène *grunge* (ce qui peut être élargi d'une manière plus large au *rock alternatif*). Les Eurockéennes bénéficient largement de ce phénomène, ou du moins participent à sa diffusion, la programmation du groupe *Pixies* dès la troisième édition, soit en 1991, peut en témoigner. Cette aura de la culture *Rock* dans un contexte politique favorable à l'éclosion de manifestations culturelles, permet d'expliquer la naissance du festival belfortain.

Ainsi, la première édition du festival a lieu en 1989. La création des Eurockéennes est réalisée sous l'impulsion du Conseil Général du Territoire-de-Belfort. Ce dernier est alors présidé par Christian Proust, membre du Parti Socialiste (PS) ; il est ainsi le président fondateur du festival. Cette majorité socialiste suit donc la politique culturelle globale menée par Jack Lang. L'objectif est alors clair : créer une manifestation qui rassemble la jeunesse de la région tout en se dotant d'un outil de communication puissant. Afin de mener à bien ce projet, la collectivité territoriale décide de s'appuyer sur une association "loi de 1901" : *Territoire de musiques*. En échange de subventions conséquentes, l'association est liée à une convention qui lui fixe ses objectifs, l'ouverture vers les jeunes et l'accessibilité. Cette première édition est initialement prévue au Ballon d'Alsace, un lieu sûrement choisi pour ses aménités paysagères (puisque un festival a aussi un objectif touristique). Cependant, le lieu n'est pas retenu : le site du Ballon d'Alsace étant une zone écologique protégée (plus tard inscrite dans le programme *Natura 2000*), l'organisation d'une manifestation musicale n'est pas en adéquation avec les écosystèmes locaux. Le festival garde tout de même pour cette première édition son nom initialement prévu, soit "Le Ballon : Territoire de musique"¹⁹. Ce n'est qu'à partir de la deuxième édition, que l'association change le nom du festival (pour toujours, semble-t-il), en choisissant de l'appeler "Les Eurockéennes". Un changement de nom qui indique que l'équipe du festival entend dépasser le seul ancrage local.

¹⁹<https://memories.eurockeennes.fr/?edition=1989>

2. Un festival local qui s'internationalise ?

Durant la phase introductive de ce mémoire, nous avons expliqué notre méthodologie. Cette dernière consiste notamment à utiliser un journal de la presse quotidienne régionale (PQR), soit *L'Est Républicain*, comme fil rouge permettant de retracer l'histoire des Eurockéennes. Evidemment, ce choix est quelque peu partial, et non exhaustif, puisque ce n'est pas le seul journal issu de la PQR suivant le festival (et ce depuis le début). Nous aurions très bien pu également choisir un magazine musical tel que *Rock folk* ou encore *Les Inrockuptibles* (il n'est néanmoins pas garanti que ces magazines aient couvert le festival depuis 1989). Le choix de *L'Est Républicain* est à la fois arbitraire et rationnel : le souvenir personnel des articles sur le festival dans ce journal oriente ce choix, mais c'est aussi, et surtout, un procédé permettant de partir du local. La PQR, avec ses défauts et ses qualités, garantit d'avoir la vision d'un ancrage local. Pour vérifier la portée nationale et internationale du festival, il nous revient de mener des recherches et d'émettre des hypothèses. La couverture de la manifestation devient progressivement un contenu central du journal durant le "temps" du festival. Pour l'équipe du festival, cette association médiatique est sûrement essentielle à la diffusion culturelle de l'évènement, surtout à ses débuts. En somme, c'est une association vertueuse pour les deux organismes.

Elle débute dès la naissance du festival, en 1989, dans un quasi-anonymat, il faut bien l'avouer. Le journal livre seulement deux articles sur la manifestation, lesquels sont mélangés à d'autres dans une pleine page intitulée "L'aire urbaine" (voir image qui suit). En somme, cela ne concerne que les informations événementielles très localisées de l'aire urbaine Belfort-Montbéliard. "Le Ballon : Territoire de musiques", n'est qu'une manifestation parmi d'autres en ce week-end du 23-25 juin 1989. Ces deux articles se concentrent d'ailleurs sur les deux têtes d'affiches de cette première édition : Jacques Higelin et Elvis Costello. Cela nous permet de voir la stratégie de programmation opérée pour cette première édition. Le festival mise sur la venue d'un nom reconnu et apprécié de la chanson française dans le milieu *rock*, Jacques Higelin donc, tout en faisant venir un artiste de renommée internationale proche du *punk rock*. Les autres artistes programmés sont ainsi dans cet équilibre entre artistes français, voir locaux, et d'autres ayant des origines étrangères. Cette première édition a un succès modeste puisqu'elle comptabilise 6000 festivaliers.



Article de *L'Est Républicain* datant du lundi 25 juin 1989

La deuxième édition, initialement prévue du 22 juin au 24 juin (le vendredi 22 juin est finalement annulé pour cause de tempête), pose réellement les fondations du festival. L'édition de 1989 semble avoir été un coup d'essai, le lieu initial n'ayant pas été retenu (celui du Ballon d'Alsace) et le nom même du festival ayant totalement changé. De plus, comme nous l'avons mentionné, le festival ne bénéficie pas d'une couverture médiatique "extraordinaire" pour cette édition de 1989. Cela change considérablement pour celle de 1990 : l'équipe du festival ainsi que la rédaction de *L'Est Républicain* entendent inscrire le festival dans la durée. Le journal livre ainsi une quantité d'articles qui ne sera jamais égale pour la couverture du festival : quatorze articles sont rédigés entre le 11 juin 1990 et le 26 juin 1990. Ce qui signifie que les journalistes ont traité du festival une semaine à l'avance, durant l'évènement et encore deux jours plus tard. Cette attention toute particulière, ne sera jamais réitérée (dès l'année suivante, le journal trouve sa forme de "croisière" que nous décrirons plus tard) et est donc tout sauf anodine. En effet, le journal semble clairement vouloir faire la promotion du festival, il y a une véritable volonté de pérenniser cet évènement et d'en faire non plus un évènement culturel parmi d'autres dans le Territoire-de-Belfort, mais bien l'évènement incontournable de ce début d'été pour le département. Cela est notamment visible par la forme adoptée : le journal met en place un "compte à rebours" à partir du 11 juin, chaque jour un article à propos des Eurockéennes est ainsi posté comme le montre cette page du journal (vendredi 15 juin 1990), ici consacré au programmateur de l'époque (Albert Rosse) :



Durant les deux jours du festival, le journal adopte également ce qui va être les prémices de son modèle de couverture du festival. C'est-à-dire une photographie en première page puis une pleine page consacré au festival (avec les années, cette pleine page deviendra double, triple voir quadruple). L'édition du lundi 25 juin 1990 met ainsi cela en évidence :



Cette édition, qui pérennise le coup d'essai de 1989 (la programmation artistique reprend la même logique avec Alain Bashung et Carlos Santana en têtes d'affiches), est un succès considérable puisque 20.000 festivaliers ont fréquenté le site du Malsaucy (sur deux jours et non trois comme il était prévu). La fréquentation a ainsi plus que triplé en une année. Le festival s'écarte donc d'un cadre strictement local pour prendre une dimension au moins régionale. C'est d'ailleurs ce que

sous-entend un article de *L'Est Républicain* du 25 juin 1990 en qualifiant Les Eurockéennes de “première manifestation de Franche-Comté”²⁰.

La fréquentation du festival est une donnée statistique qui nous permet de mesurer son évolution quantitative et donc de voir dans quelle dimension il opère. Ainsi, le festival dès l'édition 1991 accueille 60.000 festivaliers (le chiffre a donc encore triplé en un an). La ville de Belfort a, à cette date, une population d'environ 50.000 habitants, et 140.000 habitants environ vivent dans le département du Territoire-de-Belfort. Avec 60.000 festivaliers (soit presque la moitié du département en nombre), on imagine aisément que le festival dépasse ce cadre administratif et ainsi confirme les allégations de *L'Est Républicain*. Nous pouvons même affirmer qu'avec une telle fréquentation, le festival a une dimension en passe de devenir au moins nationale. En effet, Le Printemps de Bourges (qui est comme nous l'avons évoqué en introduction, le premier festival de musiques actuelles en France à avoir un écho national) accueille en 1995 77.000 spectateurs ²¹, *Les Eurockéennes* en accueillent 80.000 la même année²². Le festival est donc devenu en sept éditions, un événement majeur de la période (f)estivale, dans une période d'essor de ce type d'événements (le festival des *Vieilles charrues* est créé en 1992, celui de *Dour* en Belgique à la frontière française, en 1989 également etc.).

Dans le but de pérenniser voire d'augmenter sa fréquentation, l'équipe du festival choisit en 1992 la date du premier week-end de juillet (du 2 au 5 juillet pour cette édition). A partir de cette édition, toutes les autres se feront le premier week-end de juillet. Le choix n'est évidemment pas anodin et nous pouvons émettre quelques hypothèses à ce propos. Tout d'abord, le premier week-end de juillet marque le début des vacances scolaires, les étudiants et les lycéens ont alors le loisir de se rendre au festival, les résultats du baccalauréat précédant souvent le festival de quelques heures (*L'Est Républicain* les publie le vendredi) ; la jeunesse, comme nous l'avons dit, est au centre de la culture *rock*. La Franche-Comté et en particulier le Territoire-de-Belfort n'étant pas une zone brillante pour son développement touristique, les organisateurs ont tout intérêt à ne pas organiser le festival en plein milieu de l'été, lorsque tous les festivaliers potentiels sont en vacances. Le choix de l'été va de pair avec le calendrier estival/festival, souvent de mise ; il est d'autant plus justifié par la météo capricieuse franc-comtoise. Malgré ce choix, le festival n'est pour autant pas épargné par les intempéries, ce que nous aurons l'occasion d'aborder.

²⁰« Les Eurockéennes à la vitesse supérieure », *L'Est Républicain*, 25 juin 1990.

²¹http://edition2012.printemps-bourges.com/multilang/download/download_public.php?file=PB12_historique_long_fr.pdf

²²<https://memories.eurockeenes.fr/?edition=1995>

Si nous pouvons affirmer que le festival a pris une dimension nationale, comme le montre sa fréquentation et sa pérennisation en quelques années, il est plus dur d'affirmer son internationalisation, du moins d'un point de vue sociologique, c'est-à-dire sur l'origine des festivaliers. Notre troisième partie, portera sur ce sujet, mais avant tout sur l'époque récente du festival (à partir de 2010). A ce jour, aucune étude ne dresse un panorama des nationalités représentées chez les spectateurs durant les années 1990. Bien sûr, nous pouvons facilement admettre que par sa localité et sa volonté européenne inscrite dans son nom, Les Eurockéennes attirent des "frontaliers" allemands, suisses, ainsi que des Belges et Italiens notamment. Malgré cela, nous ne pouvons pas nous aventurer plus loin dans ce domaine. Néanmoins, il est possible de montrer que le festival s'est internationalisé rapidement, ce à travers l'évolution culturelle de la manifestation, notamment par les choix de programmation artistique. Les premières éditions de 1989 et 1990 programment deux principales têtes d'affiches, l'une française et l'autre internationale, ce que nous avons déjà signalé. La programmation va ainsi évoluer dans ce sens, en optant pour une programmation variée en termes de nationalités et de popularité, avec des groupes locaux, nationaux et, donc, internationaux. Cependant, en même temps que la fréquentation augmente considérablement (soit dès les éditions 1991-1992), les noms internationaux dotés d'une forte aura dans le milieu *rock* ou plus généralement dans celui des musiques actuelles, se multiplient et occupent de plus en plus les premiers rôles dans le festival. A titre d'exemples, voici quelques noms d'artistes ayant performé aux Eurockéennes : Bob Dylan, Lou Reed, James Brown (1992), Lenny Kravitz, Midnight oil (1993), Bjork (1994), The Cure (1995) etc. La liste est longue, seulement pour la décennie 1990, et montre la capacité du festival à s'agrandir en accueillant des artistes dont la renommée est mondiale, adulés par la critique musicale. L'affiche promotionnelle de 1996 peut montrer cette mise en avant des groupes internationaux, tant ils occupent une place importante dans la liste des groupes présents cette année-là :



Les Eurockéennes bénéficient donc durant la décennie 1990 d'un net succès qui se vérifie par l'augmentation considérable de sa fréquentation. Différentes échelles sont alors à l'œuvre, avec un public à portée nationale dans une programmation de plus en plus internationale. Ces nouvelles perspectives pour le festival, permettent l'expérimentation de nouvelles formes de programmation, entre succès et échecs.

3. La fin de la décennie 1990 : Les Eurockéennes entre expérimentations artistiques et budgétaires, et échec commercial en 1999.

Le phénomène à l'œuvre durant la décennie 1990, soit l'internationalisation de la programmation, engendre également une ouverture à des artistes éloignés de la culture *rock*. En réalité, Les Eurockéennes n'ont jamais eu l'intention de rester cantonnées à ce genre musical (les festivals spécialement dédiés au *rock* et au *heavy metal* apparaissent plutôt en France au cours des années 2000), cette ouverture peut répondre à deux objectifs. Le premier est strictement culturel : le festival belfortain s'inscrit dans une volonté de promouvoir les musiques actuelles et populaires, et Les Eurockéennes peuvent alors être le terreau de découvertes musicales en tous genres. Le deuxième est plus pragmatique : en proposant une programmation éclectique, l'équipe de Territoire de musiques a sûrement conscience qu'elle propose une programmation capable d'attirer un public plus large. Ainsi, la hausse de la fréquentation est permise par l'internationalisation des têtes d'affiches, suscitant un public plus large. Mais elle l'est aussi par cette ouverture à des genres en

essor au cours de ces années. Cette philosophie est d'ailleurs encore celle des toutes dernières programmations.

C'est dans cette logique que, rapidement, le *Hip-hop* ou *Rap* apparaît dans les programmations du festival belfortain. Ce mouvement culturel et musical prend sa source aux Etats-Unis, plus précisément dans les quartiers noirs de New York (Bronx et Harlem principalement), durant les années 1970. Des *disc-jockey* (DJ) de ces quartiers isolent, sur des morceaux *funk*, *soul*, *rythm'n'blues*, ce qui plus tard s'appellera des *beats*. Progressivement, des chanteurs vont chanter par-dessus d'une manière originale, entre le phrasé et le chant. Le *flow rap* est né. La forme que nous connaissons et son succès s'établissent durant les années 1980, d'abord aux Etats-Unis avec des groupes à la renommée internationale et signant avec des majors. Nous pouvons citer à titre d'exemples *Run DMC* ou *Public Enemy*. Ces groupes ont alors un écho en France dès la fin des années 1980 et inspirent des artistes français, comme *IAM* et *NTM*, deux groupes de ce genre qui ont rapidement connu un succès au moins national dès cette époque. Les Eurockéennes vont progressivement infuser le *Hip Hop* dans leurs programmations, d'abord à travers des groupes français (notamment les deux susnommés précédemment). En 1993, *Mc Solaar* est programmé le samedi 3 juillet, *IAM* un an plus tard (le dimanche 3 juillet 1994) et *NTM* en 1996 (le vendredi 5 juillet). En parallèle, des têtes d'affiches *Hip-hop* américaines, s'immiscent dans la programmation, comme en témoigne la programmation de *The Roots* et *Public Enemy* en 1995 (respectivement le 7 et 8 juillet). Désormais, le *Hip-hop* fait partie intégrante de la programmation, en ayant à chaque édition au moins une tête d'affiche.

Dans ce registre d'ouverture à d'autres genres musicaux, Les Eurockéennes programment assez rapidement des artistes issus de la *world music*, qui se définit ainsi selon le dictionnaire Larousse : "Terme générique servant à désigner certains types autochtones de cultures musicales non occidentales."²³. L'édition 1994 consacre deux artistes *Raï* (ce qui correspond aux critères de la définition que nous venons de livrer), *Khaled* (samedi 2 juillet) et *Rachid Taha* (dimanche 3 juillet). Ce genre musical a depuis toujours sa place dans chacune des éditions, de manière certes plus anonyme. En effet, les artistes *world music*, par définition, ne jouissent pas de la même popularité en Occident que les autres genres déjà évoqués. Leur succès est donc tout relatif en France. Il reste néanmoins des piliers des musiques actuelles si notre focale devient alors globale. Les ponts et ramifications avec les autres genres ne sont bien sûr pas rare (*Rachid Taha* est à ce titre inspiré par le *rock* et le *punk*). Aussi, le *reggae*, qui est une culture musicale d'origine non-occidentale mais bien ancrée dans les pays occidentaux, est également rapidement programmé aux Eurockéennes : *Alpha Blondy* fait ainsi partie de l'édition 1992 (vendredi 3 juillet). Bien que ces genres n'occupent

²³https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/world_music/82831

pas les hautes sphères de l’affiche, leur introduction traduit parfaitement le désir d’ouverture culturelle et d’éclectisme du festival. Les premières éditions centrées essentiellement sur le *rock* et la chanson française (plutôt proche du *rock* d’ailleurs), laissent rapidement la place à ces évolutions artistiques. D’un point de vue logistique, les différents genres musicaux ne sont pas segmentés selon des scènes spécifiques, mais plutôt en fonction de la renommée des groupes. Par exemple, les groupes de renommée internationale performant sur la « Grande scène », peu importe leurs genres.

Cette tendance s’accroît dans la deuxième moitié de la décennie, avec l’introduction des musiques électroniques ou plus communément appelée *électro*. En effet, le renouveau de la musique *électro* durant les années 1990 occupe une place relativement importante dans ces programmations. La composition de musiques grâce à des technologies électroniques existe depuis relativement longtemps - on peut la dater de 1950, notamment par le biais de synthétiseurs. C’est sous cette forme qu’elle connaît un premier succès commercial dans les années 1970 : le groupe allemand *Kraftwerk* est alors l’un des piliers du genre. Ce genre musical, et cela concerne directement notre sujet, connaît une deuxième révolution technologique et artistique dans les années 1990. De nouvelles machines sont utilisées dans la création musicale (notamment les ordinateurs dès les années 1980). Surtout, elle touche un nouveau public sous une nouvelle forme : en Angleterre, naissent en parallèle les *rave parties* (concert sauvage d’électro organisé en plein air) et les *clubs électro*, en particulier à Manchester, qui devient l’épicentre de cette nouvelle culture. Des artistes commencent alors à sortir de ce cadre “confidentiel” et à s’établir sur des labels indépendants spécialement tournés vers *l’électro* (c’est le cas de *Warp records* fondé en 1989, notamment). Le genre devient alors plus diffusé et fait son apparition dans les festivals de musiques actuelles. Cette nouvelle éclosion commence à être visible aux Eurockéennes à partir de l’édition 1997 avec la programmation des *Chemical Brothers* (vendredi 4 juillet), ainsi que celle de *The Prodigy* l’année suivante (vendredi 3 juillet 1998). Ces deux programmations ne sont pas anodines : ces deux groupes puisent leurs influences dans plusieurs genres musicaux, notamment le *rock* et le *punk* (ce qui se ressent nettement dans la musique de *The Prodigy*). Les groupes permettent l’introduction de ce genre en créant un pont avec les influences originelles du festival. Cette introduction passe par la grande porte puisque ces groupes sont d’ores et déjà à cette époque des têtes d’affiches. Ainsi, comme le *Hip-hop*, dorénavant *l’électro* occupe une place prépondérante dans les programmations, avec une ou plusieurs têtes d’affiches à chaque édition.

L’internationalisation des artistes programmés, qui va de pair avec leur renommée mondiale, ainsi que l’ouverture culturelle à d’autres genres musicaux que le *rock*, contribuent à placer Les Eurockéennes en cette fin de décennie 1990 sur la carte européenne (et donc par voie de conséquence, mondiale) des festivals de musiques actuelles. Pour traduire cette affirmation en

chiffres et ainsi étayer notre propos, nous pouvons comparer les chiffres de fréquentation entre le festival anglais Glastonbury (perçu comme un festival d'ampleur mondial, initialement tourné vers le *rock* également) et le festival belfortain. L'année 1997 peut servir d'exemple : elle correspond à une édition proche de la fin de la décennie et marque pour Les Eurockéennes sa meilleure affluence de la période (à égalité avec celle de 1999 mais qui est à part, comme nous le verrons). Les Eurockéennes enregistrent ainsi 80.000 spectateurs cette année-là ²⁴, et Glastonbury fait mieux avec 90.000 spectateurs ²⁵. La proximité relative de ces deux chiffres tend à démontrer que les deux festivals sont alors dans la même catégorie. En effet, l'écart d'affluence entre les deux festivals peut s'expliquer par une multitude de facteurs, internes et externes à chaque festival. L'ancienneté du festival anglais, première édition en 1970, peut par exemple expliquer cet écart. Cela confirme ainsi ce que nous avons avancé précédemment, dans notre deuxième sous-partie : Les Eurockéennes ont bien, dès cette époque, des critères pouvant les assimiler à un festival international.

L'équipe de *Territoire de musique* a sûrement conscience de cela lorsque se profile l'édition de 1999, qui marque les dix ans d'existence du festival. Le succès du festival étant croissant au cours de la décennie, l'association entend pour marquer la fin de la décennie appliquer une nouvelle forme de calendrier pour son festival. C'est dans cette logique que le festival pour cette édition passe de trois à quatre jours. L'expérience a déjà été tentée en 1992, avec l'ajout du jeudi 2 juillet, sans que l'effet escompté soit au rendez-vous. Il n'y a alors pas de réelles explications ; le jeudi, un jour de semaine classique (souvent synonyme de travail le lendemain) est peut-être encore simplement un frein à la tenue d'un festival ce jour-là. L'ajout d'une journée sous-entend un budget plus conséquent, puisque une journée de festival à un coût, d'autant plus s'il se traduit par la programmation de groupes supplémentaires (au lieu d'une répartition du même nombre de groupes sur quatre jours). Malgré ce premier échec et le risque budgétaire, le festival a bien lieu en 1999 dès le jeudi 8 juillet. C'est une journée plus restreinte en nombres de groupes et qui mise essentiellement sur une programmation *rock/heavy metal*, avec *Metallica* en (très grosse) tête d'affiche. Ce qui est d'ores et déjà un pari risqué, tant le groupe américain est "gourmand" sur ses cachets de concert (il est difficile d'obtenir ces chiffres avec précision, souvent volontairement cachés par les groupes ou les organisateurs). L'échec de 1992 se répète alors dans des proportions encore plus conséquentes. On aurait pu supposer que le risque budgétaire que nous avons décrit, aurait été absorbé par une hausse conséquente de la fréquentation sur les quatre jours. Or, l'édition n'accueille "que" de 80.000 festivaliers, ce qui égale le précédent record de 1997. Néanmoins, il paraît logique qu'avec un jour en plus, le festival espère au moins dépasser le chiffre des 100.000

²⁴<https://memories.eurockeennes.fr/?edition=1997>

²⁵<https://www.glastonburyfestivals.co.uk/history/history-1997/>

spectateurs. Sur l'édition de 1997, il y a donc environ 27.000 festivaliers par jour (c'est une moyenne calculée, non un chiffre officiel- le chiffre disponible est de 80 000 festivaliers sur l'ensemble des trois jours) ; pour cette édition de 1999, le chiffre est de 20.000 festivaliers par jour. Sans chiffres officiels, nous ne pouvons admettre avec certitude que la fréquentation du jeudi soit moindre que les jours suivants, mais il semble néanmoins que cette journée soit en cause vue la moyenne affichée sur les quatre jours par rapport à celle sur trois jours des éditions précédentes (il est d'ailleurs à noter que l'édition 1998 accueille 75.000 festivaliers, ce qui est relativement proche de celle de 1997²⁶). Ces remarques laissent également supposer que le coût budgétaire de cette journée supplémentaire n'est sûrement pas amorti.

Ces hypothèses se voient confirmées à travers les articles livrés par *L'Est Républicain* durant cette édition. Le journal couvre en général le festival en décortiquant certains concerts, avec des photoreportages à la clé, mais ne s'intéresse que très rarement à l'organisation même du festival. Les articles du lundi 12 juillet 1999 et du mardi 13 juillet 1999 au sujet du festival sont ainsi essentiellement centrés sur les problèmes budgétaires apparus suite à la journée du jeudi. Les années précédentes (et même les suivantes), l'édition du lundi est traditionnellement celle d'un récapitulatif centré sur les groupes et les spectateurs. Ici, il n'en est pas question : à la place, les journalistes livrent un propos plutôt alarmiste sur le futur du festival. L'article du mardi suit cette logique :

Dix mille spectateurs en moins, un déficit conséquent : Christian Proust a annoncé dès hier que le festival pourrait quitter le Malsaucy l'année prochaine.

Le reportage de Philippe SAUTER

Cela n'était pas arrivé depuis sept ans, les Eurockéennes seront déficitaires cette année. Sans s'être encore plongé dans le détail des comptes, David Angel, président du festival, annonçait hier, une perte de plus de 10.000 spectateurs avec seulement 60.000 spectateurs payants répertoriés contre plus de 70.000 lors des éditions précédentes.

Douloureux quand on sait que cette édition 99 était celle du passage de trois à quatre jours. « Ce n'est pas une bonne année. Tout cela n'est pas complètement rationnel mais nous allons nous réunir pour détailler les explications », précisait David Angel, en guise d'évidence. Certaines s'imposent d'elles-mêmes. La première s'appelle Metallica. La grosse machine américaine du métal n'aura attiré qu'un peu plus de 12.000 entrées payantes lors de la soirée supplémentaire du jeudi. Exactement la moitié des 25.000 fans espérés lors de l'annonce de la signature du groupe. Il y a quelques mois, l'échec de la seule soirée de Metallica devait coûter à elle seule plus d'un million de francs.

Concurrence

La concurrence de Solidays, le nouveau festival de l'hip-hopisme de Longchamp, organisé durant ce même week-end, aura soustrait quelques précieux spectateurs aux Eurockéennes. Ajoutons la « kolossal » Love Parade de Berlin et Babyl, un festival-surprise organisé la même semaine à Strasbourg, et la balance ne penche plus du bon côté pour les Eurockes.

« Notre succès en a inspiré plus d'un » constatait hier le fondateur du festival, Christian Proust. Sans succomber à un légitime petit coup de spleen, le président du Conseil général du Territoire de Belfort annonçait la nouvelle du jour : le déménagement très probable des Eurockéennes vers un autre lieu dans le département. « Il n'est pas sûr que l'édition prochaine se déroule sur le site actuel du Malsaucy. Les contraintes sont vraiment trop lourdes.

Le prochain cahier des charges étudiera dans le détail l'installation des Eurockéennes sur d'autres sites mieux adaptés. Les conclusions seront rendues dès ce mois d'octobre ».

Vers six jours ?

Une vraie révolution pour un festival qui a besoin effectivement de se remettre en cause, même si la collaboration avec le programmeur Jules Frutos devrait être reconduite. Cette édition marque, semble-t-il, la fin d'un cycle pour le festival de rock en plein air le plus important de France. Le déménagement pourrait s'accompagner d'autres réformes en profondeur. Ainsi David Angel ne cache pas que le passage à une durée plus longue des Eurockéennes, jusqu'à six jours, est toujours dans l'air. Le constat plutôt grisâtre de 99 n'a pas empêché, hier, les festivaliers de faire la fête autour de Matmatah, les Cardigans, Thérèse ou le chanteur soul.

Al Green qui est apparu tard, très tard, dans ce qui pourrait être la dernière nuit du Malsaucy.

Peut-être le dernier festival au Malsaucy... Photo Christine DUMAS

Article 1 du lundi 12 juillet 1999

Mais où iront les Eurockéennes ?

Le festival quittera très probablement le Malsaucy l'an prochain. Reste à savoir quel site sera en mesure de l'accueillir.

Pour une surprise, ce fut une surprise. Dimanche soir en début de conférence de presse-bilan du festival, Christian Proust annonça sa volonté de lancer une étude poussée, afin de déplacer les Eurockéennes vers un autre site des environs prochains.

Hier, le fondateur du festival confirmait bien ses propos, en y ajoutant ce détail important : « Ce n'est pas parce que cette édition est déficitaire que j'ai fait cette proposition. La décision avait été prise de toute façon ». Et Christian Proust de détailler les raisons qui l'ont poussé à se lancer dans l'aventure d'un déménagement des Eurockéennes.

Un site plus grand

« Nous avons une série de partenaires qui ne sont pas favorables à l'implantation du festival au Malsaucy. Parmi eux, les associations de protection de la nature qui soutiennent depuis plusieurs années qu'un festival de rock n'est pas une bonne chose. La deuxième raison concerne la logistique. Le camping et les parkings sont très éloignés du site du festival. Ce qui implique un accès incommode pour les spectateurs auxquels il faut ajouter le coût des bornières, du personnel, mais aussi de toilettes, de restauration ou d'antenne SAMU. De ce fait, beaucoup d'installations doivent être doublées ».

A l'issue de l'annonce de Christian Proust, le jeu des devinettes ne manquait pas de fonctionner pour tenter de déterminer un nouveau site possible susceptible d'accueillir le festival. Un site qui devra avoir l'avantage d'être plus accessible et surtout plus grand que l'actuel Malsaucy.

Les Perches Fontaine ou Chauv

En tête des pronostics, le terrain militaire des Perches semble tenir la corde. Espace très grand, proximité du chemin de fer et des infrastructures routières. Handicap : la proximité de la ville de Belfort qui serait aux premières loges pour subir les décibels des groupes en concert. Deuxième lieu possible, l'astrodrome de Fontaine. Là aussi l'espace permettrait de larges développements, la nouvelle bretelle d'autoroute faciliterait l'arrivée des spectateurs mais le réseau de chemin de fer semble trop lointain. Sans oublier les riverains particulièrement soucieux sur le bruit depuis l'affaire DHL... Plus proche du site d'origine, l'astrodrome de Chauv pourrait constituer une solution qui n'est pas à écarter. Tout comme celle encore dans l'air, d'une poursuite des Eurockéennes au Malsaucy.

Christian Proust, qui tient beaucoup à ce que le choix du site nouveau passe par la concertation, attendra que les partenaires divers se prononcent. Quotqu'il arrive, la réponse définitive devrait tomber dès octobre.

Philippe SAUTER

Les Perches : un site tout à fait imaginable.

Article 2 du mardi 13 juillet 1999

²⁶<https://memories.eurockeenness.fr/?edition=1997>

Ces deux articles, servent totalement notre propos, car ils fournissent des informations précises et officielles. Le premier, c'est-à-dire celui du lundi 12 juillet, confirme l'hypothèse émise précédemment. La journée du jeudi 8 juillet est bel et bien responsable de cet échec, puisqu'elle ne comptabilise que 12.500 entrées*²⁷ et laisse comme nous l'indique le président de l'époque du festival, David Angel, un "trou" conséquent dans le budget. Ce déficit budgétaire (qui est selon l'aveu de ce dernier, le premier depuis sept ans) est imputé totalement à la journée *heavy* spécialement tournée vers les fans de *Metallica*, selon l'auteur de cet article. Le coût de cette journée est alors estimé à un millions de francs. Cette tentative de passage à quatre jours semble avoir des conséquences plus lourdes que le simple échec d'une expérience. En effet, David Angel et Christian Proust (président d'honneur du festival à cette époque) évoquent dès le lendemain de cette édition, une refonte profonde du festival. Celle-ci passe selon leurs dires par un changement de site, le Malsaucy étant alors jugé trop couteux (financièrement et écologiquement pour la tenue d'un festival), et peut être par l'évolution du calendrier avec un passage du festival à six jours. Cette dernière option n'est pas expliquée, elle peut être une tentative de se démarquer de la concurrence de plus en plus importante selon leur jugement.

Les remarques de la direction du festival permettent de montrer à quel point Les Eurockéennes doivent s'organiser, s'adapter sur un jeu à plusieurs échelles. Fort de son succès, en témoigne l'internationalisation du festival précédemment décrite, son modèle économique évolue pour autant sur une corde relativement fine. C'est en tout cas ce que met en évidence l'édition de 1999. La concurrence internationale (le journaliste évoque *Solidays* à Paris et la *Techno parade* à Berlin le même week-end) est une donnée qui inquiète de plus en plus l'équipe du festival. Cependant, elle n'exclut pas son ancrage local : la question du choix futur du site (changer ou rester) est une problématique devant être prise en compte avec la société locale. De manière plus générale, l'évolution et la croissance du festival, n'écarte pas son lien originel avec le département, notamment d'un point de vue culturel. En analysant la décennie 2000 et les nouveautés des *Eurockéennes*, on peut analyser ces dernières comme les conséquences internes à la fois de l'épisode de 1999 et de l'évolution culturelle des musiques actuelles. Nous pouvons en profiter pour analyser l'ancrage culturel des Eurockéennes au niveau local.

²⁷* *L'Est Républicain* estime qu'il y a pour cette édition seulement 60.000 spectateurs, ce qui explique d'autant plus ce déficit. Néanmoins, ce chiffre n'est pas le même que celui évoqué dans notre hypothèse, qui est de 80.000 spectateurs. Comment expliquer cette différence ? Nous pouvons émettre l'hypothèse que les chiffres du journal étaient encore trop "frais" puisqu'ils ont été cités lors de la conférence de presse du dimanche 11 juillet 1999, peut être ont ils été revus à la hausse par la suite. L'autre hypothèse est que les chiffres avancés trouvés sur le site officiel du festival, sont peut être trop généreux, afin de masquer cet échec. Dans tous les cas, ils sont à prendre avec des pincettes mais ils ne contredisent pas notre propos.

Deuxième partie : L'évolution des Eurockéennes au cours des années 2000 : ancrage territorial, culturel et évolution artistique

1. Un festival international de musique, quel développement économique et touristique pour un département, une région ?

L'édition 1999 crée donc une véritable césure, tant son fiasco économique menace durablement la pérennité du festival. L'édition 2000 est maintenue, les ambitions artistiques sont légèrement revues à la baisse (la formule du festival sur trois jours est remise en place), sans qu'il n'y ait de changements majeurs dans la philosophie de programmation. Ainsi, l'éclectisme est toujours de mise, tout comme la popularité des groupes représente toujours un gradient entre le local et l'international (comme l'illustre la programmation ²⁸). Néanmoins, la menace économique plane au-dessus du Malsaucy en cette édition, c'est du moins ce qu'indique cet article du jeudi 6 juillet 2000 de *L'Est républicain* :

Eurockéennes : la pression monte

Tous les concerts sont confirmés, même celui d'Oasis qui fera peut-être une de ses dernières apparitions publiques à Belfort.

BELFORT. A trois jours du concert de « Oomph » qui ouvrira l'édition 2000 des Eurockéennes, les organisateurs sont sous pression. Tout se déroule comme prévu, mais rien n'est jamais définitivement acquis dans un événement comme celui-là. Une seule chose est certaine : personne à ce jour n'est coupé le doigt en dernière minute comme cela avait été le cas de Neil Young voici quelques années. L'ensemble de la programmation est confirmée, même Oasis, que la rumeur annonçait déprogrammé. Ce n'est pas la cas. Le groupe qui a, en effet, renoncé à quatre concerts français a bien confirmé sa présence aux Eurockéennes, une première fois à Marseille il y a trois semaines, une seconde fois lors de la fête de la musique à Paris où le groupe a donné rendez-vous à ses fans aux Eurockéennes. En revanche, il est possible que ce soit l'une de leurs dernières prestations : les deux frères Gallagher sont vraiment fâchés, au point que



Les Cranberries seront bien là, comme l'ensemble des groupes annoncés.

seul Liam, le chanteur, sera là dimanche, son frère Noel étant remplacé à la guitare. Ce qui ne devrait pas nuire à la qualité du concert, mais obère l'avenir du groupe, à moins que la brouille familiale cesse. Qu'on se rassure, « M » n'est pas fâché avec son ombre, Catherine Ringer est au mieux avec Fred Chinchin, et Emiliana

Torrini n'en veut à personne qu'on la présente comme la « nouvelle Bjork ». Pour le reste Alanis Morissette, Slayer et Travis sont toujours prévus vendredi, Macy Gray, Lenine, The Cranberries et Laurent Garnier samedi (jour de pointe selon les locations), alors que le dimanche sera animé par Massilia Sound System, Eurythmics, Moby, Intik et Oasis notamment. A ce jour, les réservations semblent d'un niveau comparable à celui enregistré en 1997-1998 selon les organisateurs, qui savent tout de même que le tiers des spectateurs n'ont pas encore pris leur décision. Pour que les indécis puissent se décider à la dernière minute, le réseau de la Fnac vendra pour la première fois cette année les billets jusqu'à samedi soir. Le partenaire du festival tiendra d'ailleurs un « café-fnac » sur le site où on pourra acheter l'ensemble de la discographie des groupes présents au festival, et participer à des dedicaces.

Les différents articles précédant le début d'une édition, que nous avons consultés dans les archives du journal, ne laissent que très rarement planer la menace de la tenue du festival. En réalité, c'est seulement durant les toutes premières éditions que le journal reste dubitatif sur la pérennité du festival, ce qui semble alors logique pour un festival naissant. Or, l'édition de l'année 2000 est la onzième du festival, cette méfiance montre que le festival est face à un tournant et à un

²⁸<https://memories.eurockeenes.fr/?edition=2000>

renouveau nécessaire. La venue des festivaliers tient également au maintien de certains groupes, ici le groupe anglais Oasis qui, selon l'article, a précédemment annulé plusieurs concerts en France. Leur confirmation, au vu de la notoriété du groupe à l'époque, est certainement un soulagement pour l'équipe du festival. D'autant plus, toujours selon cet article, que l'achat des places se fait parfois au dernier moment et qu'il est donc difficile de prévoir à l'avance si les ventes seront suffisantes (les ventes préalables sont cependant dans la lignée de celles des éditions 1997-1998). Finalement, le festival accueille durant cette édition 70.000 festivaliers ²⁹. Le chiffre est donc en baisse comparé aux éditions 1997-1998 (respectivement 75.000 et 80.000 festivaliers) mais ne marque pas un véritable coup d'arrêt comme l'édition 1999, la programmation moins gourmande en termes de coût est amortie par cette fréquentation. En conséquence, les articles couvrant l'édition reprennent leur ton habituel et sont plutôt convaincus de la pérennité retrouvée du festival. Les Eurockéennes continuent donc d'exister après cette édition, le rendez-vous musical de juillet est devenu d'une grande importance pour toutes les collectivités locales.

En effet, il convient d'analyser ce que représente un festival d'une telle ampleur pour le département (Territoire-de-Belfort) mais aussi la région (Franche-Comté). L'ancrage territorial du festival répond à plusieurs mécanismes, et les influences sont multiples. On peut partir du postulat qu'un festival a besoin des collectivités locales, notamment pour les aspects financiers mais également pour la visibilité. En retour, il permet certainement de participer au développement économique, social et culturel du département, de la région. Pour analyser ces faits à l'échelle des Eurockéennes et des collectivités qui entourent le festival, il paraît nécessaire de tout d'abord se décentrer du festival belfortain et d'analyser les retombées économiques, sociales et culturelles d'un festival en France pour une ville, un département ou encore une région. Pour se faire, l'ouvrage de Luc Benito publié en 2001, *Les Festivals en France, Marchés, enjeux et alchimie* nous est particulièrement utile.

Le premier volet économique, selon l'auteur peut tout d'abord se vérifier en termes d'emplois. Bien qu'ils soient en majeure partie saisonniers, un festival permet la création de nombreux emplois. Seule la structure organisatrice est « perpétuelle », elle est en générale composée d'une dizaine de salariés (une association peut rarement embaucher plus). Dans le cas des Eurockéennes, l'équipe est actuellement composée de douze personnes répartie entre la présidence/direction, l'administration, la programmation, la technique, la communication et le partenariat/mécénat/sponsoring ³⁰. Luc Benito distingue une typologie d'emplois en trois axes principaux ³¹. Tout d'abord, ceux liés à la mise en place du festival (techniciens, préparateurs du

²⁹<https://memories.eurockeennes.fr/?edition=2000>

³⁰<https://www.eurockeennes.fr/equipe-contact/>

³¹ Luc Benito, *Les Festivals en France, Marchés, enjeux et alchimie*, p.78, L'Harmattan, Paris, 2001.

site du festival etc.), mais il est toutefois difficile de voir l'influence de ces emplois sur le marché du travail local, car ils sont majoritairement assurés par des intermittents du spectacle venant de toute la France. La deuxième catégorie distinguée par l'auteur sont les emplois assurant la tenue du festival, notamment en termes d'accueil des spectateurs, de sécurité. Ces postes sont principalement occupés par des locaux et ils peuvent être rémunérés ou effectués sur la base du bénévolat. Enfin, la dernière catégorie concerne les emplois indirects. Celle-ci concerne principalement les métiers de la restauration, de l'hôtellerie, du commerce. Il s'agit souvent d'emplois temporaires ne nécessitant pas de compétences particulières ; les travailleurs recrutés sont avant tout des locaux. Pour le cas des Eurockéennes, l'hôtellerie ne bénéficie pas en grande proportion de l'arrivée des festivaliers. En effet, le camping mis à disposition des festivaliers est massivement utilisé par les festivaliers extérieurs (comprendons les non-locaux).

L'impact sur l'économie locale est réel, il se fait notamment par les revenus additionnels dont profitent les entreprises issues du tissu économique local. Ces profits émanent de trois sources principalement ³². La première est naturellement celle liée à la hausse d'activité. Comme nous l'avons évoqué, l'arrivée d'un festival entraîne la création d'emplois, en retour dans une démarche keynésienne, ces salariés vont consommer et donc participer à l'économie locale. Les dépenses des organisateurs sont la deuxième source financière à avoir des répercussions locales. Ces dépenses sont principalement liées à la réalisation technique et au matériel. La logistique matérielle peut représenter plusieurs millions d'euros pour les festivals les plus importants, toutes ces dépenses sont une manne financière non négligeable pour des prestataires essentiellement locaux. Les domaines concernés sont principalement les relations publiques, l'imprimerie, les transports et la location de matériel. Enfin, plus éphémères mais néanmoins très importants, les frais engagés par le public festivalier venu spécialement pour la manifestation. D'après l'étude *Festivals et patrimoine* ³³, le chiffre d'affaire des restaurants et des hôteliers est multiplié par trois si l'événement se déroule dans une grande ville, et par huit pour les petites communes. Cette différence s'explique par le fait que bien souvent ces petites communes n'ont pas de vocation touristique, et par conséquent un afflux de touristes entraîne proportionnellement un pic plus prononcé sur l'économie locale. Ce sont là des remarques d'ordre générale qui peuvent correspondre aux Eurockéennes. Néanmoins, en absence de chiffres officiels, nous ne pouvons pas détailler ces remarques dans le cadre du festival belfortain.

Le tourisme, phénomène économique, social et culturel est intimement lié à l'événementiel. Un festival génère des retombées touristiques indéniables, qui peuvent s'inscrire dans une logique

³² David Haddad, *Mutation du monde de la musique en France : quand le domaine des festivals de musiques actuelles prend une tournure libérale*, p.37, Université de Strasbourg (Arts du spectacle), Strasbourg, 2010.

³³ Guy Peudupin, *Consultant à la loupe pour les Francofolies, Festivals, création, tourisme et image*, p. 135-138, Cahier Espaces n°31, mars 1993.

de développement local. La tenue d'un festival peut avoir comme effet de déterminer le lieu de séjour pour certains touristes. La programmation du festival fait venir un public d'amateurs dont le déplacement les incite à passer leurs vacances sur le site ou à éventuellement y revenir. C'est l'une des raisons pour laquelle la plupart des festivals se déroulent l'été (le terme n'est pas sans hasard proche de celui « d'estival ») . Le festival peut être alors un choix déterminant dans un circuit touristique ³⁴. Le choix du site est donc d'autant plus déterminant, il peut se faire dans un cadre urbain proche du patrimoine local (comme le Festival de Musique International Universitaire de Belfort), ou dans un milieu naturel. Ce deuxième choix qui est celui des Eurockéennes vise à établir un cadre bucolique qui entretient le mythe « originel » du festival moderne, tel Woodstock où hippies et musique rock se rencontrent en extérieur. Le site des Eurockéennes témoigne de cette démarche en se situant sur une base nautique (le Malsaucy), un lieu de tourisme et de loisir pour les locaux :



Ainsi, le site du festival est situé à une dizaine de kilomètres du pied du Ballon d'Alsace, l'entrée dans le Parc naturel régional des Ballons des Vosges. Cet espace correspond à un développement majeur du tourisme dans le massif des Vosges, qui bénéficie en majeure partie à l'Alsace (jouissant d'une attractivité touristique assez forte). Le département à travers ce choix de site cherche donc à s'inscrire dans cet axe touristique. À titre d'exemple, nous pouvons également citer le développement touristique lié au festival Francofolies de la Rochelle. Ainsi, nous constatons que 66% des touristes- festivaliers restent dans le département pour y faire du tourisme, et que 83% d'entre eux pensent y revenir afin de visiter les principales îles de l'ouest de la France (Ré, Oléron et Aix...) ³⁵. Un festival de cette ampleur permet donc, à des degrés différents, un développement économique local, tout comme il fait partie des orientations touristiques d'une

³⁴ David Haddad, *Mutation du monde de la musique en France : quand le domaine des festivals de musiques actuelles prend une tournure libérale*, p.38, Université de Strasbourg (Arts du spectacle), Strasbourg, 2010,

³⁵ Luc Benito, *Les Festivals en France, Marchés, enjeux et alchimie*, p.76, L'Harmattan, Paris, 2001.

collectivité territoriale. Il convient de voir dorénavant quels sont les répercussions de l'organisation d'un festival sur l'espace et le tissu social local.

2. Les modifications engendrées par un festival sur l'espace géographique et social

Outre les aspects économiques et touristiques, l'organisation d'un festival a également des répercussions sur le tissu social local, sur l'espace géographique. L'ouvrage *Festivals, Raves parties, Free parties, Histoire des rencontres musicales actuelles, en France et à l'étranger* présente plusieurs articles à ce sujet qui permettent d'explicitier ces enjeux, de manière générale. Nous pouvons ainsi tenter de rapprocher ces analyses, de la situation des Eurockéennes.

Thierry Morel, sociologue, montre dans son article comment l'espace urbain est transformé lors d'un festival ³⁶. Pour arriver à ses conclusions, le sociologue a pris comme échantillons trois villes festivières : Aurillac (Festival International de Théâtre de rue), Bourges (Printemps de Bourges) et La Rochelle (Francofolies de la Rochelle). Nous pouvons d'ores et déjà noter une différence cruciale avec *Les Eurockéennes* : ces festivals ont lieu en plein cœur du centre urbain. Le quotidien de la ville est radicalement modifié par l'organisation du festival et l'arrivée de nouveaux habitants éphémères. Les habitants de ces villes n'accueillent pas ces festivals de manière uniforme, certains y participent, l'acceptent pendant que d'autres le subissent ³⁷. En somme, cela renvoie au concept géographique de « l'habiter » qui peut se définir ainsi : « le processus de construction des individus et des sociétés par l'espace et de l'espace par l'individu » ³⁸. L'évènementiel et le tourisme, qui sont comme nous l'avons analysé particulièrement liés aux festivals, modifient considérablement « l'habiter » d'un espace. C'est d'ailleurs ce que sous-entend Thierry Morel : « La fête mise en scène à l'échelon d'une ville, une ville qui n'est plus le lieu où l'on vient travailler, faire des achats, mais lieu du ludique, du récréatif, de la foule venue partager un semblant de commun autour de la chanson, de la musique, du théâtre ou des arts de la rue »³⁹. Durant le temps du festival, la ville est ainsi régie par des codes d'habitudes disséminés dans le champ urbain, ceux de la fête, des arts. Ces codes régissent le fonctionnement de la ville festivière alors qu'ils sont d'habitude cloisonnés à des lieux précis de la ville (les bars, salles de concerts, de théâtre ou encore

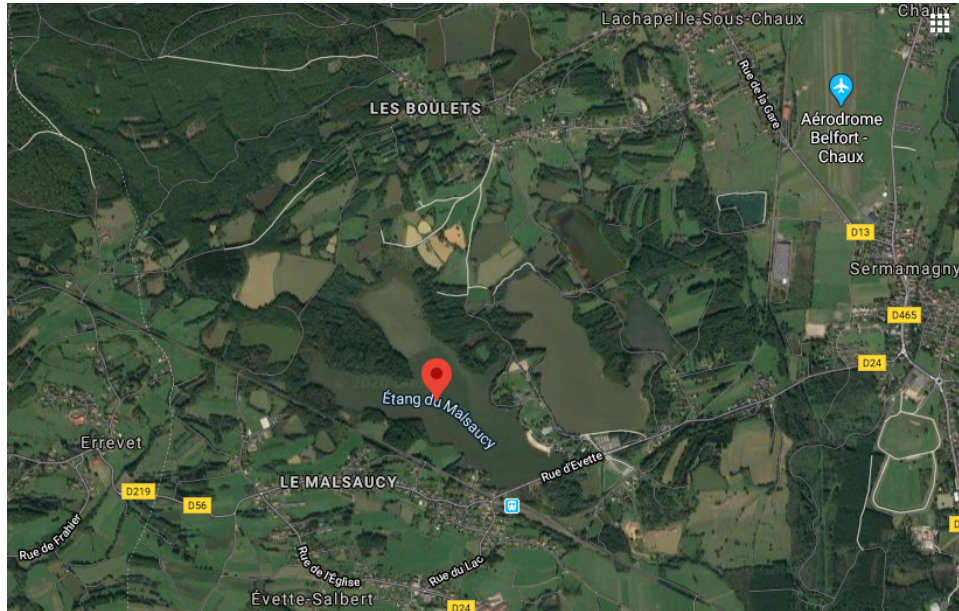
³⁶ « La ville éphémère : Métamorphose des espaces publics lors des festivals », Thierry Morel, (p.175-199) dans Nicolas Bénard (dir.), *Festivals, Raves parties, Free parties, Histoire des rencontres musicales actuelles, en France et à l'étranger*, Camion Blanc, Rosières-en-Haye, 2012.

³⁷ Ibid.

³⁸ <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/habiter-habitant>

³⁹ « La ville éphémère : Métamorphose des espaces publics lors des festivals », Thierry Morel, (p.175-199) dans Nicolas Bénard (dir.), *Festivals, Raves parties, Free parties, Histoire des rencontres musicales actuelles, en France et à l'étranger*, Camion Blanc, Rosières-en-Haye, 2012.

les rues festives estudiantines du jeudi soir par exemple). Ces considérations ne peuvent s'appliquer totalement aux *Eurockéennes*, puisque le site du festival est à 8kms du centre-ville de Belfort. Au mieux, nous pouvons dire que le festival jouxte les villages d'Evette-Salbert, Sermamagny et Lachapelle Sous-Chaux comme en atteste cette image satellite :



Le point rouge correspond au site du Malsaucy, le point bleu au nord-est (aérodrome de Lachapelle Sous-Chaux) correspond au camping/parking du festival et enfin le village au sud (Evette Salbert) est également un espace où se garent les festivaliers (et où se trouve une gare TER spécialement affrétée pour le festival). Les déambulations festivières sont donc conséquentes entre ces espaces et modifient « l’habiter » dans une manière comparable à celle décrite plus tôt. Néanmoins, Belfort est également sous l’influence du festival le temps de l’évènement. La gare de la ville est le lieu où arrivent les festivaliers de tout l’hexagone, voire de l’étranger. Il est fréquent que les festivaliers se ruent dans les commerces du centre-ville, avant de se rendre sur le site du festival où les commerces de proximité sont plus disséminés dans l’espace (puisque nous sommes dans des espaces périurbains). Les festivaliers en profitent donc pour commencer leur marathon d’hydratation dans les bars du centre-ville, pour manger un dernier repas convenable, avant de prendre la navette TER qui les amène sur le site du Malsaucy (ou du camping). Ces observations nous les tenons de notre propre expérience d’habitant/festivalier du Territoire de Belfort.

Outre cette transformation de l'espace, un festival modifie considérablement la population locale le temps de l'évènement, ce qui n'est pas sans enjeux également sur « l'habiter » et pour les collectivités locales. En effet, la présence de population juvénile, parfois marginale, dans les festivals depuis les années 1990 est sujet à des réponses publiques, nationales ou locales de

tendances répressives ou accompagnantes ⁴⁰. Dès le début des années 1990, certains festivals sont marqués par l'apparition de ces populations, ils deviennent alors « identitaires » dans le monde de l'errance. Les festivals d'Avignon, Aurillac, Bourges, Chalon sur Saône et La Rochelle en sont les fers de lance. Les marginaux y restent peu visibles et les réponses locales sont avant tout une gestion de proximité, de solidarité, d'attention humaine. Le phénomène prend une certaine ampleur durant les années suivantes (1992-1998), les premières réponses publiques sont alors mises en œuvres. À titre d'exemple, nous pouvons citer le festival d'Aurillac, où le maire choisit dès 1993 de déplacer l'espace des jeunes en errance en périphérie de la ville, suite aux plaintes des riverains. Les Eurockéennes doivent également adapter leur logistique à cette présence juvénile. En effet, en 1996 le camping du festival est dénué d'organisation, hormis l'installation de sanitaires provisoires, de points d'eau et de poubelles. L'accès y est libre et non régulé, ce dont profitent des « voyageurs » (jeunes en errance, amateurs de musique techno dans l'esprit des *free party*) pour y installer leurs matériels sonores. Des rixes éclatent entre les *punks* amateurs de rock écouté sur des magnétophones à cassettes, dont le son est vite couvert par la puissance sonore de la techno. En conséquence, les « festivaliers moyens » apeurés, refluent vers l'entrée du terrain pour se mettre à l'écart de ces violences. En réponse, à partir de l'édition 1997, la gestion du camping est prise en charge par le CEMEA (Centre d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active), il est alors conçu dans une optique de prévention et d'accompagnement ⁴¹. À partir des années 2000, les grands festivals (dont fait partie Les Eurockéennes) ne sont pratiquement plus fréquentés par les jeunes en errance. L'idéologie libertaire et marginale se retrouve dans l'organisation, parfois sauvage, des *teknivals*. La question juvénile festivalière reste cependant une préoccupation pour les pouvoirs publics. En effet, le problème n'est plus de gérer les comportements, les dérives ou les excès de la grande marginalité, mais plutôt ceux de la jeunesse ordinaire adoptant une attitude débridée le temps du festival. Les comportements de cette jeunesse ordinaire inquiètent beaucoup plus les décideurs locaux et nationaux, puisqu'il existe une proximité culturelle et familiale entre ces populations. Ce qui conduit à des mobilisations sociales et politiques beaucoup plus rapides. L'enjeu pour les réponses publiques est le suivant : comment permettre la fête juvénile, et en même temps comment la réguler avec finesse, afin qu'elle reste possible sans être pour autant la source de nuisances trop fortes et de prises de risques individuelles non gérées et non accompagnées ? Ces questions sont abordées et débattues à Bourges en avril 2009 à l'occasion des « Premières rencontres nationales des villes festivalières portant sur les rassemblements festifs, les nouveaux

⁴⁰ « Interdire, cadrer ou accompagner ? Histoire des présences juvéniles en festivals et des réponses publiques apportées », François Chobeaux, (p.387-411) dans Nicolas Bénard (dir.), *Festivals, Raves parties, Free parties, Histoire des rencontres musicales actuelles, en France et à l'étranger*, Camion Blanc, Rosières-en-Haye, 2012.

⁴¹ *Ibid.*

comportements de consommation et les actions de prévention » organisées par le Ministère de la jeunesse⁴². La gestion du public festivalier, en particulier de la jeunesse, est donc une problématique centrale pour les collectivités impliquées dans la gestion du territoire dans lequel s'inscrit chaque festival.

L'ensemble de ces considérations démontrent l'importance d'un festival pour un département, à travers les enjeux socio-économiques qu'il sous-entend. C'est particulièrement vrai pour Les Eurockéennes : le festival est un enjeu majeur pour intégrer le département belfortain à la dynamique touristique alsacienne notamment. Pourtant, si nous revenons à la chronologie interne du festival, nous remarquons que la tenue du festival peut être particulièrement menacée par des éléments internes (comme ce fut le cas pour l'échec de l'édition 1999) mais également externe. L'édition de 2001 témoigne bien de cela. En effet, suite à l'édition 2000, le festival semble pouvoir prétendre à un redémarrage prometteur. Une nouvelle équipe de programmation est d'ailleurs mise en place durant cette édition suite à un changement de présidence (Stéphane Wahnich est alors le nouveau président du festival), avec Kem Lalot (qui est depuis 2020 le seul programmateur) et Christian Alex. Le baptême du feu est quelque peu compliqué, puisqu'une tempête lors du premier jour du festival (le vendredi 6 juillet 2001) oblige à l'évacuation du site dès 21h. Un tel événement météorologique fait planer la menace d'une annulation du festival, ce qui aurait des conséquences dramatiques pour la santé économique des Eurockéennes. D'autant plus que la menace de faillite suite à l'édition 1999 est encore bien présente dans les esprits. Cependant, le festival suit son cours et accueille finalement 75.000 festivaliers⁴³. Cette tempête a certainement une influence non négligeable sur la fréquentation, mais ne semble pas mettre en péril l'avenir du festival, les chiffres sont même en progression par rapport à l'édition 2000. *L'Est républicain* est d'ailleurs plutôt optimiste suite à cette édition et n'accorde finalement pas une si grande importance à cette perturbation météorologique, comme en atteste l'édition du lundi 9 juillet 2001 :

⁴² « Interdire, cadrer ou accompagner ? Histoire des présences juvéniles en festivals et des réponses publiques apportées », François Chobeaux, (p.387-411) dans Nicolas Bénard (dir.), *Festivals, Raves parties, Free parties, Histoire des rencontres musicales actuelles, en France et à l'étranger*, Camion Blanc, Rosières-en-Haye, 2012.

⁴³<https://memories.eurockeennes.fr/?edition=2001> NOTE : les chiffres du site officiel des Eurockéennes et ceux de *L'Est républicain* sont souvent différents. Nous n'avons pas d'explications à ce décalage, mais dans un souci de cohérence nous prenons ceux communiqués par l'organisation, puisque nous ne disposons pas constamment de ceux du journal.

Eurockéennes :

après la pluie, le beau temps

D'abord terrassé par la tempête, le festival de Belfort se relève avec le sourire. Un peu plus de 65.000 spectateurs sont venus au Malsaucy.

BELFORT. -Stéphane Wahnich, le nouveau président des Eurockéennes, a beau dire que l'essentiel n'est pas la quantité de spectateurs présents, c'est tout de même avec une certaine fierté qu'il annonçait hier la bonne nouvelle.

Tout cela est à préciser, mais n devrait avoisiner les 68.000 spectateurs pour cette édition. appelons que la fréquentation était de 63.000 spectateurs l'année dernière. Cette réussite me paraît plus rapide que prévue.

personne ne va se plaindre, cette treizième cuvée des

Eurockéennes est à placer parmi les bonnes années.

Le rock en baisse

Tout a pourtant débuté par un naufrage. Quand les responsables de l'événement décidaient d'évacuer près de 20.000 spectateurs vendredi soir au cœur de la tempête, on ne donnait pas très cher de cette édition 2001.

Le temps de passer une nuit blanche et la lumière (au propre comme au figuré) réapparaissait.

Dès ce samedi, 30.000 spectateurs faisaient table rase du passé et effaçaient tous les

doutes de la jeune équipe dirigeante du festival.

Une riche programmation, une autre appréhension du site du Malsaucy grâce au scénographe Patrice Papelard et à l'installation de deux nouvelles scènes, ont attiré la foule, compacte et heureuse, pour l'une des plus grandes journées de l'histoire des Eurocks.

Domage que Ben Harper, l'un des invités principaux du festival (en tout cas le plus gros cachet de l'édition 2001) ait sorti un concert plutôt médiocre, qui déçut beaucoup de fans.

Faute de Deftones, naufragés dans la tempête du vendredi, ou de Motorhead, qui a annulé sa venue pour cause de guitariste blessé, cette édition a manqué de quelques fortes personnalités rock.

Heureusement, l'incroyable Iggy Pop était là pour sauver les meubles.

« Pas ailleurs »

Le terrain était libre pour les autres musiques : électronique, « world » avec les étonnants Mongols de Yat-Kha ou le délicieux couple de chanteurs aveugles du Mali Amadou et Mariam, et rap

avec une grande qualité de programmation autour de Guru et Saul Williams.

Il est clair que c'est vers ces chemins plus escarpés que devrait se diriger ces prochaines années les Eurockéennes.

« Il s'agit de faire un festival qu'on ne puisse pas voir ailleurs » glissait, hier, Christian Proust, fondateur des Eurockéennes.

Dès la nuit dernière, le grand ménage du site a commencé. Le silence et le bruit des petits oiseaux a repris sa place au pied du Ballon d'Alsace.

Philippe SAUTER

L'édition 2002 se déroule sans aucune anicroche et permet une hausse conséquente de la fréquentation avec 80.000 festivaliers⁴⁴, comparable aux chiffres précédant l'édition 1999. Le festival est définitivement relancé. Cependant, l'arrivée d'une nouvelle équipe sous-entend des choix artistiques différents et peut nous permettre de voir comment le festival développe son ancrage culturel et social dans le Territoire de Belfort à l'aune des réflexions que nous avons développées précédemment, ce qu'il convient donc d'analyser dorénavant.

3. Les Eurockéennes de Belfort, un festival propice au rayonnement culturel et social du territoire local ?

Comme nous l'avons analysé, un festival de musique d'une telle ampleur suscite des enjeux économiques et sociaux pour un département, une région. C'est du moins ce que nous avons démontré de manière générale, tout en apportant des précisions sur Les Eurockéennes. Nous pouvons dorénavant voir plus précisément quelles sont les actions menées par le festival qui ont un lien direct avec le département. Le Conseil Général de Belfort (rebaptisé Conseil Départemental depuis la loi NOTRe de 2015) est un acteur clé, son rôle et ses liens avec le festival belfortain sont à éclaircir. Pour se faire, nous pouvons suivre notre *modus operandi* : soit partir d'articles de *L'Est Républicain* quand cela est possible, ou bien de considérations scientifiques.

En suivant la chronologie interne du festival, nous pouvons revenir sur l'édition 2002. Plusieurs articles permettent de montrer l'implication des Eurockéennes dans le territoire local. En témoigne cet article du samedi 6 juillet 2002 :

⁴⁴<https://memories.eurockeenness.fr/?edition=2002>



Ainsi nous apprenons que le groupe local (haute-saonois) *Tournelune*, programmé durant le festival, a joué en guise de prélude, pour les prisonniers de la Maison d'arrêt de Belfort. Avec cette démarche, le festival se positionne socialement et fait preuve de militantisme. Au-delà du geste, nous comprenons surtout l'importance que revêt le festival pour Belfort et son territoire. Les Eurockéennes sont alors perçues comme une institution locale dont la portée politique se manifeste par les liens affichés avec le Conseil Général de Belfort. Ceux-ci sont clairement mis en avant dans les éditions de *L'Est Républicain*. Durant la décennie 2000, nous relevons de nombreuses affiches de communication réalisées par le Conseil Général et qui sont diffusées dans le journal. Dans un département constamment menacé par la déprise industrielle (avec *Alstom* repris par *General Electric* depuis 2018), la culture est un ressort politique essentiel pour rendre attractif un territoire, le rendre « vivant ». Les Eurockéennes dépassent donc le cadre strictement culturel, elles deviennent un enjeu politique fort, elles marquent une interdépendance entre le festival et le Conseil général : les deux entités ont autant besoin de l'autre pour s'inscrire dans la durée, du moins le festival est un outil de visibilité fort important pour le Conseil Général. Ces affiches communicationnelles diffusées dans le journal (mais aussi affichées dans d'autres supports visibles dans le département) peuvent également recouper un dessein électoraliste. Sur celles-ci, il est fréquent d'y voir l'action du Conseil général à travers les opérations menées par le festival, il est donc nécessaire de garder à l'esprit que comme toute démarche politique, elle n'est pas neutre et faite dans le seul but du bien commun. Toutefois, au delà des aspects communicationnels, ces affiches permettent d'analyser le lien entre le festival et la culture locale. C'est ce que montre cette affiche parue dans l'édition du jeudi 4 juillet 2002 :



Ainsi, ce qui nous intéresse particulièrement dans cette affiche promotionnelle, c'est la nouvelle démarche entreprise par le festival en partenariat avec le Conseil général. « La bande » réunit des amateurs locaux pour réaliser un spectacle chorégraphique durant le festival, cela nécessite une préparation de six mois en amont dans le secteur du département. Cela permet véritablement d'inscrire le festival dans l'offre culturelle du territoire. Cette formule marque le début des « créations » initiées par les programmeurs du festival. Régulièrement (mais pas nécessairement à chaque édition), sont programmés des artistes locaux avec un artiste d'une dimension au moins nationale. La croisée de ces deux univers permet de créer le temps d'un concert une nouvelle dimension artistique, dont Les Eurockéennes s'assurent l'exclusivité puisqu'elles en sont les commanditaires. C'est aussi un procédé permettant aux artistes locaux d'avoir le prestige de jouer avec un artiste renommé, devant un public international. Ces créations peuvent également réunir deux groupes aux univers distincts pour former une nouvelle entité : c'est notamment le cas en 2005 (*Nosfell* et *Ez3kiel*) mais aussi en 2007 (*The young gods* et *Dalëk* formant ainsi *Griots and Gods*). Le cas le plus emblématique qui démontre l'association du festival avec son territoire est certainement la collaboration entre l'artiste *Emilie Simon* et l'orchestre de Belfort, la *Synfonietta* qui a lieu le vendredi 1^{er} juillet 2005. À notre connaissance, pour un festival de cette ampleur seules Les Eurockéennes promeuvent ce type d'action. Si bien que la presse locale les mettent en valeur dans une pleine page, ce qui démontre l'importance que revêt les créations pour le Territoire de Belfort, en témoigne l'édition du vendredi 1^{er} juillet 2005 :

création de la salle en 2012), à Besançon (à la Rodia, ou dans d'autres lieux divers) et à Dijon (La Vapeur). Les artistes programmés sont dans la même logique : ils sont souvent également à l'affiche des Eurockéennes (le groupe anglais *Squid* a ainsi performé en 2020 dans ce festival et est programmé pour l'édition 2020 des Eurockéennes). L'objectif est ainsi de promouvoir les musiques actuelles à l'échelle d'une région dans des lieux divers, c'est donc également une certaine visibilité pour les salles accueillant ces artistes car elles bénéficient de la notoriété des Eurockéennes. Kem Lalot est également programmeur du festival Impetus, qui est spécialisé dans les musiques dites « divergentes » (*metal, noise, électro* ou encore *rap bruitiste*). Comme pour le Generiq festival, celui-ci opère dans plusieurs lieux et est même transnational puisqu'il officie à Belfort (Poudrière), Audincourt (Moloco) et en Suisse (les principales salles de concert de Lausanne et de Delémont). L'objectif est semblable à celui que nous avons décrit, nous pouvons cependant ajouter que le festival Impetus vise également à promouvoir une culture qui ne bénéficie en générale pas d'une grande visibilité.

Bien qu'une comparaison approfondie serait nécessaire pour étayer notre propos (avec une autre région ayant un festival de dimension internationale par exemple), nous pouvons affirmer que la présence des Eurockéennes participe au tissu culturel local fort. Dans un rayon de 40kms (avec Belfort au centre), trois SMAC sont ainsi présentes : La poudrière de Belfort, le Noumatrouff de Mulhouse (dont Kem Lalot fut le programmeur avant d'officier pour les Eurockéennes) et le Moloco d'Audincourt (créé depuis 2012). Un tel tissu est plutôt rare, d'autant plus dans un axe Mulhouse-Belfort- Montbéliard souvent catalogué comme en proie à la déprise industrielle. Les Eurockéennes peuvent donc être vues comme une institution culturelle locale qui est à l'origine de la création de ce réseau culturel local, le personnel se retrouvant dans l'organisation culturelle locale de plusieurs événements, comme nous l'avons démontré. Il est à noter que ce développement culturel à l'échelle régionale a été prévu en amont depuis 2004, ce qu'indique un article de *L'Est républicain* du lundi 5 juillet 2004 :



Les différents liens avec le tissu local se vérifient également avec la participation financière des entreprises locales au festival, ce qui correspond donc à du mécénat. Les Eurockéennes sont en effet le premier festival de France à exploiter la loi du 1^{er} août 2003 concernant le développement du mécénat. Ainsi, en 2007, quatre-vingt entreprises soutiennent le festival, toutes originaires de Franche-Comté. Ce mécénat permet d'acquérir environ 400.000 euros dans le budget du festival, ce qui est tout sauf négligeable⁴⁶. *L'Est Républicain* diffuse pour chaque édition une affiche promotionnelle rappelant les principaux mécènes du festival. *Alstom* y est toujours cité et rappelle le lien avec la ville industrielle qu'est Belfort.

L'importance du mécénat, du Conseil général est mise en avant lors de l'édition 2008 dans les lignes de *L'Est Républicain*. Cette édition revêt un caractère spécial, puisqu'elle est la vingtième du festival. Le journal en profite donc pour dresser un bilan de ces différents partenariats, voici l'article en question datant du lundi 7 juillet 2008 :

Vingt ans de « plus disant culturel »
Le cru 2008 des Eurockéennes confirme le succès public et la réussite d'une formule qui a fait ses preuves : qualité et ouverture.

BELFORT. Satisfaction totale des organisateurs de ces Eurocks au caractère si particulier. Pour ce 20^e anniversaire, en effet, on a affiché complet durant ces trois jours, balayant du coup les plus infimes inquiétudes évoquées au moment de la gestation. Près de 4 000 personnes se sont ruées la veille sur le site, 12 000 personnes au camping transformant le Malsaucy en deuxième ville du Territoire et 79 % des festivaliers se sont procuré le pass pour les trois jours. Une grande réussite.

Mais, il fallait bien marquer l'événement d'une pierre blanche. La tentation était très forte d'y convier une énorme tête d'affiche (les Stones, AC/DC, Springsteen) à la demande générale des fans. Soutirer parfois des intéressés. Le porte-monnaie des Eurockéennes n'est pas extensible, comprend-on.

Qui importe, l'organisation a préféré « reproduire ce qui marche », c'est-à-dire faire découvrir des artistes dans des domaines peu habituels au festival. Comme Sharon Jones, de la soul, avec qui « il s'est passé quelque chose » ou le spectacle de danse (« Drop it ») qui a attiré près de 4 000 personnes.

Où de programmer un groupe comme N.E.R.D sur la grande scène, malgré sa faible notoriété. Bonne pioche, puisque pour la tranche 15-25 ans, ce fut l'énorme affluence et le délire total. De l'audace, toujours de l'audace. Et plus que jamais pour cet anniversaire-là.

Un festival militant
 Car si les habitants de l'Aire urbaine se sont apparemment approprié l'événement, le boom du mécénat cette année rivalise avec les financements du Département. Et que l'un des arguments premiers pour attirer les jeunes ingénieurs sur le secteur (notamment à General Electric qui embauchait récemment) est le festival des Eurockéennes. Et ceci tout en respectant le site du Malsaucy, protégé (protection des sanitaires, les gobelets consignés) et en favorisant la présence d'associations-phares. Comme cette année, la fondation de l'abbé Pierre. Et la présence de 49 malvoyants. Ce qui continue à maintenir le festival dans sa voie militante à l'adresse des jeunes.

Quant au risque de se faire récupérer à l'avenir par de grandes entreprises, intéressées par le « cash flow » que ces grosses machines peuvent dégager, les Eurocks et le conseil général disent « nié ». Résolument de forme associative, le festival veut rester « libre » pour pouvoir répondre à l'exigence de qualité que le public attend.

C'est ce qu'Yves Ackermann appelle très justement « le plus disant culturel ». Installé pour bien longtemps, semble-t-il.

Elisabeth BECKER



Calé a enthousiasmé les foules pour la dernière journée du festival.

Cet article est intéressant puisqu'il dresse une analyse politique de cet événement culturel, ce qui est plutôt rare pour le journal, qui s'intéresse essentiellement à la logistique de chaque édition et surtout aux performances de chaque groupe. Nous pouvons donc nous engager dans cette brèche pour clore l'analyse de la décennie 2000. L'article démontre que dorénavant le Conseil général et le mécénat participe autant au financement du festival. En d'autres termes, le financement extérieur du festival se fait autant par une institution publique que par des entreprises privées. L'importance pour

⁴⁶David Haddad, *Mutation du monde de la musique en France : quand le domaine des festivals de musiques actuelles prend une tournure libérale*, p.67, Université de Strasbourg (Arts du spectacle), Strasbourg, 2010.

le département est soulignée par le fait que le festival est un argument de premier ordre pour attirer des jeunes ingénieurs dans le territoire. Ce qui rejoint les propos développés précédemment : Les Eurockéennes sont une véritable institution, un outil de développement pour les collectivités territoriales. Le président du Conseil Général de l'époque, Yves Ackermann (PS), défend donc logiquement la volonté de garder le festival sous le giron des collectivités territoriales, en pérennisant le statut d'association des Eurockéennes (face à la volonté d'entreprises privées de racheter le festival notamment). Ce partenariat est toujours d'actualité de nos jours, malgré le changement de majorité au Conseil Départemental en 2015 (le président y est Florian Bouquet du parti Les Républicains). Pour cette vingtième édition, le festival est complet les trois jours et enregistre 100.000 festivaliers ⁴⁷. La fréquentation a été en constante amélioration durant cette décennie, signe comme nous avons pu l'analyser de l'intégration dans le tissu local et de l'importance que peut revêtir un festival pour un département. Notre étude a pour l'instant analysé les fréquentations de chaque édition d'un point de vue strictement quantitatif. Qu'en est-il de la composition sociale du public d'un festival ? Quelles sont les motivations de ces festivaliers ? Reviennent-ils chaque année ? Ces questions peuvent être la base de notre dernier axe de développement, dans lequel nous analyserons donc la fibre sociologique d'un festival de rock, puis précisément celle du public des Eurockéennes. *L'Est Républicain* nous servira toujours pour évaluer l'évolution de la communication des Eurockéennes, qui peut se faire également selon le public visé.

⁴⁷<https://memories.eurockeennes.fr/?edition=2008>

Troisième partie : La composition sociale d'un public de festival, quelle identité sociologique pour Les Eurockéennes ?

1. Le festival comme « mythe réunificateur », la construction d'une communication ?

Les vingt premières années de l'histoire des Eurockéennes montrent qu'un festival fait face à de nombreuses péripéties qui menacent son intégrité même. Il ne s'agit pas de grossir le trait, en imaginant que chaque édition a son lot d'embûches, puisque la plupart des éditions sont marquées par la réussite sur de nombreux plans (économiques, pour l'espace local etc.). Cela dit, certaines éditions chaotiques (1999 en tête, 2001 dans une moindre mesure) peuvent perturber l'équilibre du festival. Cet équilibre tient en grande partie à une donnée : la fréquentation, c'est-à-dire le public. Il est absolument nécessaire pour un festival, d'autant plus quand il est associatif comme *Les Eurockéennes*, de garantir un certain nombre d'entrées (ce qui dans le jargon se nomme « atteindre la jauge ») pour amortir tous les frais liés à l'organisation du festival, en premier lieu le budget programmation. Pour se faire, à l'instar d'une entreprise, l'équipe du festival cherche à fidéliser le public de festivaliers. Plusieurs biais sont mis en œuvre, cela passe par une programmation ciblée, le site, l'ambiance etc. En d'autres termes, un festival pour se maintenir crée sa propre identité, et cela participe à sa propre pérennisation : elle permet la fidélisation d'une partie du public et attire de nouveaux festivaliers grâce à l'aura dont bénéficie le festival.

Cette identité culturelle et sociale est au centre de l'article de la sociologue Laure Ferrand⁴⁸. Cet article reprend ses propres travaux réalisés dans le cadre de sa thèse de doctorat, portant sur les amateurs de musique rock et les représentations sociales qui y sont liées. La réflexion centrale des travaux de Laure Ferrand démontre comment la musique *rock* est créatrice de valeurs et de lien social. Plus précisément, cet article s'intéresse à l'influence des festivals dans le parcours des amateurs de *rock*. D'un point de vue méthodologique, cette réflexion est élaborée à partir d'un questionnaire soumis à une cinquantaine d'amateurs de festivals, l'analyse est autant quantitative qu'elle est qualitative. Pour notre propre développement, ces travaux nous permettent, comme nous l'avons réalisés dans notre deuxième partie, de dresser des considérations sociologiques générales sur le public des festivals rocks, afin de pouvoir analyser plus précisément les dynamiques sociologiques actuelles des Eurockéennes dans un second temps.

⁴⁸ « Une approche anthropologique des festivals de rock en France et en Europe : une matière alternative de vivre la musique et le rappel d'un Temps mythique », Laure Ferrand, (p. 437 -457) dans Nicolas Bénard (dir.), *Festivals, Raves parties, Free parties, Histoire des rencontres musicales actuelles, en France et à l'étranger*, Camion Blanc, Rosières-en-Haye, 2012.

Pour les « fans » de musique, le festival incarne le « moment fort » de l'année, il est donc nécessaire de comprendre ce que signifie être « fan » de musique ⁴⁹. Les statistiques élaborées permettent tout d'abord de dresser un portrait type de l'amateur de festivals. Ainsi, deux catégories d'âge sont surreprésentées : 46 % ont entre 13 et 25 ans ; 52 % ont entre 26 et 35 ans. Les festivals sont donc des événements dont les générations se renouvellent sans cesse (ce qui explique donc une adaptation constante de la programmation artistique). Cependant, la tendance est à un « vieillissement » de la population des festivals. En effet, les trentenaires sont de plus en plus représentés, et on note la présence de quinquagénaires et de sexagénaires. Cela reflète le caractère intergénérationnel de la musique *rock* (notamment), elle accompagne les amateurs tout au long de leur vie. Ces statistiques nous apprennent également que le public de ces festivals est composé à de 60 % d'actifs et à de 26 % d'étudiants. Bien que n'étant pas toujours excessif, un festival a un coût pour son public, il n'est donc pas forcément accessible aux populations vivant dans des situations précaires. Cela dit, il est tout à fait imaginable que certains fans de musique ayant peu de ressources financières économisent durant toute l'année pour se rendre à un ou plusieurs festivals plutôt que de partir en vacances.

D'un point de vue qualitatif, l'offre artistique est le premier critère cité dans la fréquentation des festivals de musiques actuelles ⁵⁰. Trois autres facteurs sont également fréquemment cités : l'ordre pratique et la proximité du festival ; tout ce qui relève de l'information liée au festival (sa notoriété dans le champ social, dans les médias) et de la sociabilité (des proches qui se rendent à ce festival). Pour les amateurs de festivals, la recherche de la découverte (en lien donc avec l'offre artistique) est un critère particulièrement important, 41 personnes admettent qu'un festival est synonyme de découvertes d'artistes. En effet, contrairement aux concerts programmés en salle de concert, les festivaliers sont nécessairement confrontés à des artistes dont ils ne connaissent pas l'oeuvre, la découverte musicale fait donc partie de l'expérience festivalière. Par exemple, en 2010, Les Eurockéennes concentrent 80 artistes répartis sur 5 scènes en trois jours. Il est évident qu'un festivalier curieux est amené à voir la prestation d'un artiste qu'il connaissait peu ou pas du tout. À ce titre, ces amateurs sont dans une logique intensive de fréquentation de concerts durant le festival, puisqu'ils assistent entre 10 à 20 prestations d'artistes. Ce qui explique qu'ils sont 70 % à acquérir un billet couvrant la totalité de la manifestation, contre seulement 22 % pour une seule journée.

Toujours de l'ordre du qualitatif, le cadre du festival est aussi un argument porteur pour les festivaliers, il permet la coupure avec le quotidien et il participe à la dimension festive de

⁴⁹« Une approche anthropologique des festivals de rock en France et en Europe : une matière alternative de vivre la musique et le rappel d'un Temps mythique », Laure Ferrand, (p. 437-457) dans Nicolas Bénard (dir.), *Festivals, Raves parties, Free parties, Histoire des rencontres musicales actuelles, en France et à l'étranger*, Camion Blanc, Rosières-en-Haye, 2012.

⁵⁰*Ibid.*

l'événement. Selon l'étude de Laure Ferrand ⁵¹, ce cadre se divise en deux principaux éléments. Le premier a attiré à l'ambiance et au public, c'est-à-dire les différents éléments de sociabilité qui animent les festivals. La sociologue évoque ici la « dimension tribale », consistant en la réunion d'amateurs au goût commun. Le deuxième élément est de l'ordre de l'environnement écologique. Les amateurs de festivals mettent ici l'accent sur la verdure faisant référence à la saison estivale. Cela fait référence à la dimension touristique des festivals que nous avons évoquée. Comme nous l'avons démontré, le site naturel des Eurockéennes rentre totalement dans cette logique (il conviendra de voir s'il est un argument de la venue des festivaliers). Pour décrire leurs expériences de festivals, cinq mots reviennent fréquemment dans la bouche des festivaliers : fête (46%), musique (46%), découverte (38%), bière/cannabis (32%), plaisir et concert (28%). Le champ lexical est donc largement celui d'une dimension festive, ce qu'incarne un festival. En outre, comme le souligne l'auteur, les festivaliers ont une image dionysiaque du festival, puisqu'il est également associé à la consommation d'alcool et de drogues douces. Cela fait écho à ce que nous avons pu constater dans notre deuxième partie, un festival demande aussi une gestion des comportements par les autorités publiques. En effet, bien que l'ambiance d'un festival soit bon enfant, ce caractère « orgiaque » est également pris en compte par les organisateurs. Ainsi, si nous résumons cela en une phrase, le festival incarne pour ses pratiquants une rupture avec la vie quotidienne et crée un espace avec ses propres codes où ce qui compte est l'effervescence et l'affirmation d'un rôle tribal⁵².

Laure Ferrand illustre ses analyses par d'autres travaux ayant été menés sur les musiques populaires, en ayant toujours l'objectif de voir ce que signifie cette manière spécifique de vivre la musique à plusieurs. Simon Frith (musicologue et sociologue britannique) estime que les musiques populaires ont leur propre terminologie esthétique. Ainsi les festivals sont l'expression d'une esthétique rock qui est celle de l'expression corporelle et affectuelle, expression vécue collectivement et valorisant la perte de soi dans l'autre. Le terme d'esthétique propre des festivals est donc caractéristique de ce qui façonne la communication liée à ces événements. Cette citation d'Edgar Morin (sociologue) est également utilisée pour définir ce qu'est l'esthétique : « elle est l'émotion profonde, reconnue et jouie, que l'homme tire de ses échanges, de ses rapports fondamentaux avec lui-même, la nature et la société »⁵³. Ces considérations scientifiques renvoient aux discours tenus par les amateurs de festivals. La musique est alors vécue comme un « sentir » en commun, une effervescence de la société.

⁵¹« Une approche anthropologique des festivals de rock en France et en Europe : une matière alternative de vivre la musique et le rappel d'un Temps mythique », Laure Ferrand, (p. 437-457) dans Nicolas Bénard (dir.), *Festivals, Raves parties, Free parties, Histoire des rencontres musicales actuelles, en France et à l'étranger*, Camion Blanc, Rosières-en-Haye 2012

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

Le vécu du festivalier et la communication qui se créent avec le développement des festivals, façonnent également un imaginaire lié aux premiers festivals de musiques actuelles, soit ceux des années 1960. Les festivaliers ayant répondu à ce questionnaire mettent l'accent sur le désir d'un retour à la nature, une volonté qui prend racine dans le rappel d'un imaginaire spécifique : celui des « hippies ». Ce mode de vie « hippie » peut se matérialiser sur les sites des festivals, mais il est surtout perçu dans les campings faisant partie intégrante de l'expérience du festival. En effet, ils témoignent précisément de ce retour à la nature, du « trip hippie » et de la recherche de la précarité. Les campings de festival sont souvent des prairies avec des fonctions propres le reste de l'année, celui des Eurockéennes est ainsi un aérodrome, alors que celui du festival de *Dour* est un champ d'élevage de chevaux le reste de l'année. Ces prairies sont donc des marqueurs qui sont également présents dans l'imaginaire hippie. Surtout, ils sont relativement nombreux à évoquer Woodstock, pour 32 % il est le « premier » des festivals que l'on compare souvent à ceux d'aujourd'hui. Le festival américain est dans l'esprit des festivaliers, la matrice des festivals modernes, il est le « premier » festival, idéalisé et donc impossible à reproduire mais qui cependant influence ses successeurs. Dans la logique tribale associée à la pratique du festival, Woodstock fait référence à un « temps mythique ». Il incarne un caractère pionnier et a une forte dimension sociale, politique puisqu'il est continuellement assimilé par la jeunesse festivalière et ce, encore actuellement.

Les organisateurs de festivals sont également façonnés par cette culture, et ont également conscience qu'elle touche particulièrement les festivaliers. Leur communication (notamment graphique) peuvent donc s'approprier des codes véhiculés par la culture rock/hippie depuis les années 1960. À ce titre, Les Eurockéennes ont axé leur graphisme, durant la décennie 2010, sur une imagerie reprenant des figures populaires associés à la jeunesse et/ou à la rébellion. Le message est évident : le festival belfortain doit incarner dans les esprits la jeunesse, la liberté et la rébellion (qui est également un marqueur fréquemment associé à la figure du « jeune ») : des codes qui sont clairement hérités et associés dans la culture populaire à ceux de Woodstock. Successivement les affiches reprennent ces figures : Sitting Bull (2011), Mohamed Ali (2012), Emiliano Zapata (2013), un « biker » (2015) et enfin, l'affiche de 2016 que voici illustre parfaitement notre propos en reprenant la figure de l'acteur James Dean, incarnation éternelle du jeune rebelle :



La communication interne des Eurockéennes reprend donc des codes qui comme le définit Laure Ferrand, renvoient à un « temps mythique » pour le festivalier. Celle des médias peut également suivre cette voie, c'est ce que nous pouvons analyser avec notre fil rouge qu'est *L'Est Républicain*. Coïncidence ou non, avec l'entrée dans une nouvelle décennie (2010), la typologie graphique du journal est changée en profondeur. En effet, le format du journal est plus petit mais les photos en couleurs y sont bien plus présentes. La police d'écriture est également modifiée, tout comme le logo du journal, la mise en page et l'agencement des articles suivent cette voie. Le journal affiche de cette manière une image moins austère. Sur le fond, les articles concernant le festival sont sensiblement sur la même ligne éditoriale depuis les débuts du festival. *L'Est Républicain* reprend également les codes émis précédemment, ceux qui façonnent la mythologie des festivals. Cette première page du samedi 5 juillet 2010 en témoigne :



La photographie montre ainsi un public jeune, en communion et en pleine effervescence. Le mot « aventure » n'est pas anodin, il renvoie à cette idée d'une pratique hors du temps quotidien. L'association du terme « aventure » avec une photo illustrant la jeunesse fait également écho à la mystique hippie et son festival, Woodstock. Ce renvoi à l'âge d'or hippie est un élément rhétorique fréquemment utilisé par *L'Est Républicain*, puisque le festival américain est déjà mentionné dans des articles couvrant les éditions des années 1990. Les codes festivaliers sont donc tout à la fois des éléments revendiqués par les festivaliers, les organisateurs et les médias. Ils sont évidemment des arguments de vente, la dimension commerciale de cette communication élaborée est évidente. À ce titre, le partenariat entre Les Eurockéennes et *L'Est Républicain* reflète cette dimension commerciale. En effet, comme nous l'avons dit le journal a changé radicalement sa ligne graphique, cette dernière est également changée pour les pages concernant le festival durant le temps de l'évènement. Indéniablement, le journal a toujours assuré une forme de promotion médiatique pour le festival, dorénavant celle-ci est renforcée par l'utilisation des codes graphiques développés par le festival (l'utilisation fréquente de la couleur permet cette modification). Cette double-page datant du 5 juillet 2014 permet de visualiser notre propos :



Le code graphique de l'édition 2014 est ainsi présent en « bandeau » de chaque page (en haut et en bas) traitant du festival, tout comme le code couleur est scrupuleusement respecté en « chapeau » de chaque article.

L'article de Laure Ferrand nous permet donc de comprendre de manière générale de quoi est composé la dimension sociologique d'un festival de rock/musiques actuelles. Comme nous l'avons d'ores et déjà analysé à travers la communication graphique du festival et de *L'Est républicain*, Les Eurockéennes semblent correspondre au constat développé par la sociologue. Il convient dorénavant

de nous focaliser essentiellement sur la composition sociale du festival belfortain, et d'analyser les liens qui peuvent être établis avec l'évolution, notamment artistique, des Eurockéennes.

2. L'identité sociologique des Eurockéennes durant les années 2010, des répercussions sur la programmation artistique ?

Pour dresser l'analyse de la composition sociale du public des Eurockéennes, nous avons la chance d'avoir à disposition une enquête exclusive et récente. En effet, les sociologues Aurélien Djakouane et Emmanuel Négrier ont mené en 2017 un travail d'enquête sur les publics des Eurockéennes⁵⁴. La méthode utilisée est relativement proche de l'enquête menée par Laure Ferrand : un questionnaire est distribué à 1294 festivaliers le temps du festival, puis 129 entretiens sont menés avec des questions d'ordre qualitative. Certaines de ces interrogations ont de fortes similitudes avec l'étude menée par Laure Ferrand , cela permet donc de vérifier les analyses générales que nous avons établies en les concentrant spécifiquement sur le cœur de notre sujet. De plus, certaines des réponses émises par les festivaliers font également écho à notre deuxième partie, notamment en évoquant le lien entre le festival et son territoire. Cette source est donc cruciale pour parachever ce mémoire.

Cette enquête nous permet tout d'abord de glaner des informations d'ordre quantitative sur les origines sociales des festivaliers. Pour cette édition 2017, le public est en majorité masculin (54%) alors qu'en 2014 il était féminin, les auteurs de l'enquête arguent que la programmation de deux têtes d'affiche de rap français (*Booba*, *PNL*) peut expliquer cela. Il semble que le public masculin soit légèrement plus réceptif à ce type de musique que les femmes, bien que ce constat est en évolution (de plus en plus de femmes écoutent du rap). Cependant, les femmes sont majoritaires dans la part du nouveau public de cette édition (qui représente alors 40 % de l'ensemble). La moyenne d'âge du festival rejoint les constats globaux dans les festivals de musiques actuelles émis par Laure Ferrand : l'âge moyen est relativement jeune avec 29.2 ans, il l'est d'autant plus pour la moyenne d'âge du nouveau festivalier, soit 26 ans. Cependant, Emmanuel Négrier et Aurélien Djakouane constatent le maintien d'un part relativement importante de spectateurs plus âgés, elle est d'ailleurs en augmentation (les 41 ans et plus passent de 14 % à 18 % entre 2014 et 2017). Ces statistiques sur l'âge permettent d'émettre deux constatations sur la gestion de la fréquentation. Comme pour l'ensemble des festivals de cette nature, Les Eurockéennes arrivent à renouveler leur public, avec comme nous l'avons remarqué une part de 40 % d'un nouveau public pour cette

⁵⁴Aurélien Djakouane, Emmanuel Négrier, *Les publics des Eurockéennes de Belfort, Enquête 2017, rapport définitif*, Montpellier, CNRS, 2018.

édition. Ce nouveau public est plus jeune (26 ans de moyenne contre 32 ans pour les habitués), 35 % d'entre eux ont moins de 20 ans et, enfin, pour 53 % Les Eurockéennes sont leur seul festival de l'année. Ce public jeune vient essentiellement pour profiter de l'ambiance festive entre amis, et ces nouveaux festivaliers sont des amateurs de rap. La programmation de *PNL* et de *Booba* n'est donc pas anodine, elle répond à une stratégie pour s'adapter aux goûts de la jeunesse, qui reste une cible prioritaire pour un festival de musique. Cette stratégie est efficiente puisque le festival parvient à un fort taux de renouvellement de son public. Le deuxième constat lié au profil par âge est que le festival belfortain sait fidéliser son public. En effet, les festivaliers ayant fréquenté le festival durant les années 1990 ou le début de la décennie 2000 comptent pour 26 % de l'ensemble du public. Ces habitués sont majoritairement des hommes (la féminisation du public est un phénomène à l'oeuvre durant la décennie 2010), ce sont des actifs dans des classes supérieures en majorité (en terme de classes socio-professionnelles). Les auteurs de l'enquête indiquent également qu'ils cumulent un nombre parfois impressionnant d'éditions fréquentées, avec des « absences » qui s'expliquent par les aléas de la vie. Ces habitués reviennent pour « l'ambiance légendaire du festival » ainsi que pour la proximité géographique. On peut également souligner que la programmation laisse toujours une place relativement importante à ce type de public, la présence d'Iggy Pop ou de Hubert Félix Thiéfaine sur scène (des artistes ayant déjà officié durant les années 1990) témoignent de cela. La fréquentation du festival est donc assurée par ce double objectif d'ordre artistique en ce qui concerne les têtes d'affiches : adapter la programmation aux goûts de la jeunesse tout en garantissant une programmation faisant honneur aux grands noms de l'histoire du rock.

L'analyse statistique du public des Eurockéennes permet également de vérifier l'ancrage territorial du festival. Le Territoire-de-Belfort est un département relativement populaire, nous avons d'ores et déjà rappelé l'importance et le symbole que représente l'usine *Alstom* pour ce territoire. Ce tissu populaire se vérifie, en partie, dans le public eurockéen. Les classes populaires représentent ainsi 34 % des festivaliers, cette part est en augmentation si l'on en croit les enquêteurs. Les classes supérieures affichent le même chiffre. Emmanuel Négrier et Aurélien Djakouane émettent cependant l'hypothèse qu'une élitisation du public est peut-être à l'oeuvre⁵⁵. En effet, 45 % des jeunes sondés ont des parents de classes supérieures et pour les diplômés, 60 % le sont dans l'enseignement supérieur. Néanmoins, cette élitisation s'explique notamment par la provenance géographique des festivaliers. Le public belfortain est en diminution relative, mais l'ancrage territorial reste cependant présent si on l'élargit au Grand-Est : 54 % des festivaliers

⁵⁵Aurélien Djakouane, Emmanuel Négrier, *Les publics des Eurockéennes de Belfort, Enquête 2017, rapport définitif*, Montpellier, CNRS, 2018.

viennent de ces régions (on peut considérer que « Grand-Est » sous-entend la région du même nom mais également la Bourgogne Franche-Comté). Les festivaliers provenant d'autres régions sont en augmentation, ils représentent 30 % du total. Le public belfortain est composé en grande partie de « scolaires » mais également de retraités, alors que les extrarégionaux sont des étudiants ou des actifs. Les motivations pour se rendre au festival belfortain sont constantes à toutes ces catégories sociales, le triptyque « fête, musique, ambiance » est constamment cité. Ces mots rappellent ceux cités par l'enquête de Laure Ferrand sur l'expérience du festival par ses amateurs ; Les Eurockéennes ne s'écartent donc pas de cette logique. Les auteurs de cette enquête remarquent également que les nouveaux venus sur le festival connaissent en réalité le festival depuis longtemps ; « s'ils sont de la région, cette connaissance est socialement enracinée (son côté « Peugeot ») ; s'ils sont extérieurs, elle est plus réputationnelle et liée à l'affiche musicale . » ⁵⁶ En somme, l'ancrage territorial se vérifie en partie par l'analyse de la composition du public puisque le public local reste important, il est même majoritaire s'ils ont élargi au public régional. La deuxième tendance, qui est celle d'une forte proportion d'un public extrarégional, rappelle l'aura qu'a acquis le festival au cours des années 1990. Il est cependant regrettable que cette enquête n'évoque pas la part des autres nationalités, cela aurait permis de montrer le caractère international du festival. L'élitisation du public peut s'expliquer par cette part importante du public extrarégional, puisque le déplacement pour un festival est le fait d'actifs ayant les moyens financiers pour cela.

Cette enquête permet également d'analyser la perception qu'ont les festivaliers des Eurockéennes. En utilisant un système de notes (de 0 à 20)⁵⁷, les enquêteurs dressent une liste de mots qui reviennent le plus souvent pour décrire le festival. Ainsi, « loisir » (18), « populaire » (17), « rendez vous entre amis » (16.1) et « accessible » (14.8) sont les mots, vertueux, les plus associés au festival par ses pratiquants. Cela renvoie globalement à l'image que se font les amateurs de musiques actuelles des festivals, mais également à l'image que tentent de renvoyer les organisateurs, ainsi que les médias ; *L'Est Républicain* montre fréquemment l'image d'un festival populaire et solidaire. A contrario, un nombre plus réduit a une vision plus négative du festival en citant les mots « commercial » (11.1) et « élitiste » (6.2). Ces perceptions peuvent faire écho à des faits réels ; peut-être l'élitisation pressentie dans les analyses des sociologues est-elle également ressentie par certains festivaliers. Les aspects commerciaux du festival sont certainement liés à la programmation mais aussi à la place prise par le « sponsoring » dans les festivals. Sur ce dernier point Les Eurockéennes ont un fonctionnement similaire à bien d'autres festivals. Pour ce qui est de la programmation, il est difficile de l'estimer de manière scientifique, nous risquons alors de nous

⁵⁶ Aurélien Djakouane, Emmanuel Négrier, *Les publics des Eurockéennes de Belfort, Enquête 2017, rapport définitif*, Montpellier, CNRS, 2018.

⁵⁷ Plus un mot est employé par les festivaliers, plus sa note est haute, à l'instar d'une moyenne.

soumettre à un rôle de critique musical. Comme nous l'avons développé au cours de ce mémoire, le festival suit sensiblement une ligne programmatrice qui ne varie guère. Cependant, il est vrai également que le marché de la musique a évolué et que cette évolution peut être mal perçue par les « puristes », qui ont tendance à rejeter en bloc les nouvelles têtes d'affiche du festival et qui peuvent alors juger la programmation comme commerciale.

Il résulte un public pluriel, qui n'a pas les mêmes attentes en fonctions des catégories étudiées. Les « nouveaux venus », plus jeunes, sont ainsi plus friands des nouveautés diffusées massivement, tel *Dj Snake*, *PNL*, *Booba* pour ne citer qu'eux. Les coutumiers, eux, viennent pour ces têtes d'affiche : *Justice*, *Iggy pop* et *Arcade fire*, ils citent également d'autres, plus intimistes, tel que *Psykup* et *Thomas Azier*. Des profils artistiques sont également différents selon les classes sociales. Les classes populaires viennent spécifiquement pour *Jain*, *DJ Snake*, *Thiéfaine* alors que les classes supérieures citent *Arcade fire*, *Justice* et *Phoenix*. Les pratiques culturelles des festivaliers sont donc sensiblement différentes (il y a évidemment quelques similitudes entre elles) selon les classes sociales, ce qui suit donc les schémas classiques des pratiques culturelles observées par les sociologues. Ces phénomènes sont plutôt inhérents à l'ensemble des festivals. La perception particulière des festivaliers pour Les Eurockéennes tient sur plusieurs considérations. Pour les publics locaux, ou du moins de l'Est, l'envergure du festival fait qu'il se différencie de tous les autres festivals régionaux (qui sont légions durant le temps estival). Pour les extrarégionaux, la ligne programmatrice relativement inédite en France (peu de festival de cette envergure arrivent à associer têtes d'affiche et découvertes musicales) permet de distinguer le festival belfortain des autres. Les festivaliers y sentent également un « air de vacances » et citent volontiers (régionaux comme extrarégionaux) le caractère unique du site du Malsaucy. Sur ce point, il semble donc que les attentes touristiques que nous avons analysées correspondent à la perception que s'en font les festivaliers du site des Eurockéennes. Les années 2010, de manière générale, sont marquées par le développement et l'usage massif des réseaux sociaux comme outils de communication. Il convient de voir quelles répercussions les réseaux sociaux ont sur la communication du festival ainsi que sur la pratique festivalière des amateurs des Eurockéennes.

3. L'usage des réseaux sociaux dans le milieu festivalier durant une décennie prolifique pour Les Eurockéennes

Aurélien Djakouane et Emmanuel Négrier, dans cette enquête, s'intéressent aussi à un phénomène actuel, celui des réseaux sociaux, en lien avec les pratiques des festivaliers. Cela permet

de voir comment l'utilisation des réseaux sociaux (et ce selon des catégories sociales spécifiques) induit une nouvelle forme de communication pour le festival⁵⁸. L'usage des réseaux sociaux pour les festivaliers se différencie nettement selon l'âge : les moins de 20 ans sont massivement connectés (86 % sur *Facebook*, 80 % sur *Snapchat* et 68 % sur *Instagram*) alors que cette connexion est bien moindre pour les plus de 40 ans (61 % sur *Facebook* et seulement 12 % pour les deux autres réseaux sociaux). La communication sur les réseaux sociaux concerne donc essentiellement les populations jeunes mais n'est pas à négliger par les organisateurs puisque la moyenne d'âge du festival est relativement basse (d'autant plus pour les nouveaux venus). La page officielle *Facebook* du festival est régulièrement mise à jour et développe une communication ayant recours aux usages de langage sur les réseaux sociaux, et particulièrement compris par les jeunes. Cette capture d'écran d'une publication de janvier témoigne particulièrement de cela :



A travers ce type de communication, le festival s'inscrit dans un phénomène lié aux réseaux sociaux, diffusés par les festivaliers, il est décrit par les enquêteurs sous ce nom : le festival par l'image. Aurélien Djakouane et Emmanuel Négrier livrent une analyse de ce phénomène, à travers le réseau social *Instagram*, un réseau consacré aux publications d'images. Ils utilisent la même démarche qu'opérée précédemment (qui correspond à celle de Laure Ferrand également) : une analyse quantitative puis des constatations d'ordre qualitative de ce sujet ⁵⁹. Ainsi, durant l'édition 2017, 2700 comptes ont publié des photos sur *Instagram* avec un « hastag » en rapport avec le festival ; au total ces utilisateurs ont posté 5400 photos, ce qui donne une moyenne d'environ deux photos par festivalier utilisant ce réseau. Sur l'intégralité de ces photos publiées, près de la moitié l'ont été après la date de fin du festival (mais sur une période relativement courte, peu de photos ayant été publiées après la fin du mois de juillet). En outre, peu de photos sont postées en direct sur

⁵⁸Aurélien Djakouane, Emmanuel Négrier, *Les publics des Eurockéennes de Belfort, Enquête 2017, rapport définitif*, Montpellier, CNRS, 2018.

⁵⁹*Ibid.*

ce réseau (la connexion saturée, des batteries de téléphone fortement mises à contribution peuvent aussi expliquer ce fait). Les festivaliers prennent des photos durant le festival, profitent du festival et publient leurs photos plus tard. Cela infirme le constat d'un public trop souvent connecté qui ne profite pas du moment présent (certains groupes vont jusqu'à interdire tout smartphone ou appareils photos durant leurs prestations - quand ils jouent dans une salle de concert du moins -).

Selon les auteurs de cette enquête, deux types de communication sur *Instagram* sont à l'œuvre. D'abord, celle des festivaliers « lambda » qui utilisent ce réseau social. Ils publient alors des photos visant à partager leurs expériences du festival (groupes, coups de cœur etc.) et à valoriser leur présence aux Eurockéennes. La deuxième catégorie est composée d'« instagrammeurs », c'est-à-dire des personnes qui utilisent ce réseau social pour percevoir une rémunération, on les appelle également « influenceurs » dans la sphère internet. Leurs publications ayant un rapport avec leur présence au festival sont alors motivées par l'idée de valoriser leur « ligne éditoriale ». Pour se faire, ils prennent en photo des lieux emblématiques du festival, se mettent en scène, ou prennent des photos de détails stylisés. Dans les deux cas, le partage de l'expérience festivalière par la diffusion d'images sur un réseau social devient partie intégrante du vécu du festivalier. En effet, cette étude s'est concentrée sur *Instagram*, or ce n'est pas le réseau majoritaire des festivaliers. On peut en déduire qu'il y a d'autant plus d'images du festival partagé sur *Facebook*. La culture *Instagram*, le festival par l'image pour le cas présent, se diffuse à l'ensemble des médias, si bien que ce procédé communicationnel est repris, notamment par *L'Est Républicain*. La rubrique « gueules d'eurock » atteste de cela (photographies tirées de l'édition du samedi 4 juillet 2015) :



Il n'y a évidemment rien de très original à publier des photographies du public, le journal le fait dès les premières éditions. Néanmoins, la forme change, cette rubrique apparaît en 2010 (elle disparaît en 2016 dans ce que nous avons collecté, sans raisons apparentes - peut-être est-elle réservée exclusivement à l'édition du dimanche à partir de cette date -) et consiste à identifier une ou quelques personnes sur chaque photographie. Auparavant, les photographies du public (qui existe toujours en parallèle dans les pages du journal) montrent une masse festive, elles visent à rendre compte de l'ampleur du festival. Ici, il s'agit de suivre la culture du « *selfie* », celle d'une mise en avant de l'égo par une photographie individualisante. La forme même de la rubrique rappelle fortement la ligne éditoriale utilisée par *Instagram*. L'analyse des réseaux sociaux montre donc en partie le fonctionnement de la communication actuelle pour Les Eurockéennes (une analyse qui aurait certainement des résultats similaires pour d'autres festivals). Les festivaliers utilisent massivement les réseaux sociaux, ces derniers deviennent donc à la fois un espace de partage de l'expérience festivalière mais également un espace d'information et de communication à l'égard du festival. L'équipe du festival l'a pleinement intégré et sa communication fréquente, utilisant les usages de langage en vigueur sur *Facebook* atteste de cela. La rubrique « gueules d'eurock » de *L'Est Républicain* témoigne aussi de cet usage par la presse papier, qui tente certainement de s'adapter à la communication en vigueur sur internet pour pérenniser son modèle économique (tout en établissant une ligne éditoriale commune).

Il est difficile d'établir, avec certitudes et données à l'appui, un lien de cause à effet entre cette « communication 2.0 » et le succès du festival. Néanmoins, l'étude de la fréquentation des années 2010 et de la chronologie interne du festival montre que Les Eurockéennes affichent une forme de stabilité. Pourtant, l'édition 2010 affiche une fréquentation en nette baisse, puisqu'elle concentre 80.000 festivaliers ⁶⁰ (or, les éditions précédentes étaient complètes ou proches avec 95.000-100.000 festivaliers). Il est difficile d'y trouver une raison, il est évoqué la prestation totalement ratée de *Missy Elliott* et de Charlotte Gainsbourg, qui seraient alors des erreurs de casting. Néanmoins, le reste de la programmation est dans la lignée des précédentes. Surtout celles de 2011 et 2012 qui reprennent la même recette et n'affichent pas de noms plus porteurs, mais pourtant elles concentrent respectivement 95.000 et 100.000 festivaliers⁶¹. Il n'y a donc pas nécessairement de raisons internes à cette baisse de la fréquentation en 2010, les explications se trouvent certainement dans des facteurs externes (on peut par exemple imaginer que certains festivaliers extrarégionaux ont choisi cette année-là un autre festival). Suite à ces éditions, le festival est en bonne forme économique, si bien que pour la célébration des 25 ans d'existence des Eurockéennes (soit l'édition

⁶⁰<https://memories.eurockeennes.fr/?edition=2010>

⁶¹<https://memories.eurockeennes.fr/?edition=2012>

2013), l'équipe tente à nouveau l'expérience d'un festival sur quatre jours. C'est un succès, puisque 127.000 festivaliers sont présents durant cette édition⁶². Sans réellement le savoir à ce moment-là, cette nouvelle tentative fructueuse de passage à quatre jours est perçue comme un laboratoire pour d'autres éditions. Dès 2016, le directeur de l'association Territoire de musique, Jean Pierre Rolland et le président du festival, Mathieu Pigasse, émettent l'idée d'un modèle sur quatre jours sur plusieurs éditions. Le bilan de l'édition 2016, paru le 4 juillet 2016 dans *L'Est Républicain* évoque cela :

Un plébiscite et une (grosse) question

C'est bien connu : on ne peut pas plaire à tout le monde. Constat vieux comme le monde qui vaut pour tous, et bien évidemment pour les Eurockéennes. Ici et cette année, on avait même entendu des voix s'élever, râlant sur une programmation de groupes en reformation, les Insus (ex-Téléphone pour ceux qui n'auraient pas mis le nez à la fenêtre depuis 30 ans) et Louise Attaque, mais aussi à un autre degré les vétérans de ZZ Top, étant les principaux visés, puis-que soi-disant pas dans l'esprit du festival. Pas forcé-

ment faux. Mais c'est aussi bien connu : vox populi, vox dei. En programmant des vieux groupes, « qui ont apporté énormément de fraîcheur sur scène », dit le directeur Jean-Paul Rolland, qui ont assuré le show comme des jeunes pleins de fougue, les Eurocks ont réussi leur pari. « Aujourd'hui, on a un festival large et diversifié, tant pour la programmation que pour sa fréquentation. Un moment rare de communion et d'échange dans un monde en plein chaos », apprécie Mathieu Pigasse, le président de l'événement. Les quelque 104.000 places vendues (record battu) l'attestent, même si la population du camping (14.000 entrées) n'a pas été record. Pas cette année...

Rendez-vous les 8 et 9 juillet 2017

À l'heure du bilan, après quatre années « complet » et un prix du billet qui continue à baisser, le festival de Belfort prouve que son modèle économique est juste. Et que l'arrivée cette année d'un public plus âgé, celui des parents des festivaliers (pour résumer), ouvre également d'autres perspectives... Comme le rappelait

■ Les Insus ont contribué à drainer un public plus large aux Eurocks.

Mathieu Pigasse, banquier d'affaires de son état, la réussite financière d'un festival dépend d'une politique tarifaire sociale et d'une gestion parfaite pour garantir son indépendance. Lan prochain, Jean-Paul Rolland a officiellement annoncé que les dates retenues étaient les « 8 et 9 juillet ». Oui, vous avez bien lu : deux jours. Samedi et dimanche.

Mais quid du vendredi ? Les têtes pensantes du festival se sont montrées évasives sur la question. « On se pose la question de quatre jours de concerts », lâche Jean-Paul Rolland. « Le plus est le mieux, c'est un adage de vie », ajoute malicieusement Mathieu Pigasse. Pourquoi la date du premier week-end a-t-elle été

abandonnée ? « Pour ne pas gêner ceux qui passent le bac... » À moins que le festival ait déjà donné rendez-vous à une grosse pointure qui n'était disponible qu'à cette date-là... En attendant de plus amples informations, vous pouvez déjà cocher les dates des 8 et 9 juillet... et mettre une option sur les 7 et 10, qui sait ?

B.J.




■ Disclosure, le gros carton dance du samedi soir sur la grande scène.

Suite à cela, les éditions 2017, 2018 et 2019 se déroulent donc sur quatre jours. Avec respectivement une fréquentation de 130.000, 135.000 et 128.000 festivaliers, Les Eurockéennes affichent complet pour ce qui est des billets quatre jours. Cependant, pour chacune de ces éditions, les billets journées du dimanche ne sont pas totalement vendus. C'est la raison qui peut expliquer le changement en vue pour l'édition 2020 : elle est censée avoir lieu de nouveau sur trois jours mais du jeudi au samedi. Le festival tente donc (encore une fois) d'adapter sa formule selon les fréquentations enregistrées. Cet article met également en avant le nouveau président du festival, Mathieu Pigasse. Ce changement est opérant depuis 2015, et induit de nouvelles interrogations. Bien que le statut d'association à but non lucratif (loi 1901) est préservé, Mathieu Pigasse est à la tête de plusieurs entreprises et médias culturels (dont *Radio nova*, *Télérama*, *Les Inrockuptibles*). Ce statut d'entrepreneur privé, surtout d'ordre culturel, peut interroger sur la pérennité du statut associatif (Les Eurockéennes seront-elles toujours différentes des festivals détenus par des entreprises totalement privées ?) et également sur la liberté artistique des choix de programmation

⁶²<https://memories.eurockeenes.fr/?edition=2013>

(une corrélation entre les groupes vantés par le magazine *Les Inrockuptibles* et la programmation du festival depuis 2015 est ainsi visible).

Conclusion

Dans leur enquête de 2017, Aurélien Djakouane et Emmanuel Négrier abordent un dernier volet essentiellement économique avant d'également conclure leur analyse⁶³. Ce volet montre d'un point de vue statistique les retombées économiques territoriales du festival pour les éditions 2010, 2014 et 2017. En prenant les chiffres totaux (soit les retombées directes et indirectes), on voit un apport économique conséquent pour le territoire, qui plus est toujours en augmentation. En effet, en 2010, le festival garantit des retombées économiques territoriales de l'ordre de 7.283.796 euros, ce chiffre est pour l'édition 2017 de 12.893.697 euros soit un taux d'évolution de 77.02 % (cependant il n'est pas précisé si ces chiffres prennent en compte l'inflation). Au-delà de ces considérations purement économiques, ces statistiques montrent que la bonne santé des Eurockéennes a des externalités (plutôt positives dans le cas présent) pour le territoire local. Ce qui tend donc à prouver l'apport essentiel et mutuel du festival dans son tissu social, culturel et local.

Pour permettre ce constat, le festival a suivi une évolution pas nécessairement toujours linéaire. Comme nous l'avons donc analysé, Les Eurockéennes naissent de la collaboration d'une association non lucrative, Territoire de musique, avec la volonté politique du conseil général du Territoire de Belfort dès 1989 (présidé alors par Christian Proust, qui est de fait également le premier président du festival). Ce partenariat permet de débloquent des fonds conséquents mais également d'avoir accès à un site, le Malsaucy, qui participera largement à la renommée du festival. Au cours des années 1990, le festival dépasse rapidement le cadre local, il devient un festival de premier ordre au niveau national et même international. Le caractère international se vérifie d'autant plus par les choix artistiques imprimés par l'équipe du festival, Les Eurockéennes créent leur propre identité sur le marché des festivals en revendiquant une programmation internationale, éclectique et mélangeant des artistes de renommées mondiales avec des découvertes musicales pouvant provenir d'un cru local. De plus, les orientations dessinées par l'équipe de Territoire de musique se voit appuyer par une fréquentation en constante hausse. C'est aussi durant cette première décennie que le journal *L'Est Républicain* commence à suivre chaque édition du festival, ce qui permet d'analyser les évolutions internes du festival par le prisme d'un média local. Néanmoins, la pérennité d'un festival peut être constamment remise en cause. Elle l'est, dans le cas des Eurockéennes, par un mauvais choix de programmation en 1999 (un passage à quatre jours trop gourmand sur le plan financier, comme nous l'avons démontré).

⁶³Aurélien Djakouane, Emmanuel Négrier, *Les publics des Eurockéennes de Belfort, Enquête 2017, rapport définitif*, Montpellier, CNRS, 2018.

Les Eurockéennes entament donc la décennie 2000 avec une menace économique constante, l'édition 1999 a laissé des marques dans les esprits, ce que rappelle notamment *L'Est Républicain*. Durant, cette décennie, le lien avec le territoire local est particulièrement consolidé et est l'un des facteurs pouvant expliquer le retour d'une fréquentation en hausse pour le festival belfortain. En effet, un festival, d'autant plus pour Les Eurockéennes qui est fortement lié à une institution publique (le conseil général, puis conseil départemental de Belfort), se construit nécessairement avec son espace géographique, social et culturel environnant. De cette manière, un festival pérenne permet des retombées économiques territoriales, il est un moteur économique notamment dans le marché de l'emploi et est un aménagement s'inscrivant dans une démarche touristique, tout comme il permet de vivifier le tissu social et culturel local. Comme nous l'avons analysé, Les Eurockéennes correspondent à cette description, puisque le festival a des retombées économiques territoriales certaines, et il permet d'inscrire le territoire de Belfort dans l'axe touristique proche, celui des Vosges alsaciennes. Le tissu culturel (dans le domaine musical), particulièrement fort dans la région, a un lien direct avec le festival puisque l'équipe du festival est également impliquée dans le développement de salles de concert ou d'autres événements musicaux. Enfin, si Les Eurockéennes « nourrissent » le territoire local, la réciproque est également valable : le conseil général garantit des fonds conséquents pour le festival, tout comme le mécénat d'entreprises locales. Il n'est donc pas anodin que ces deux entités (publique et privée) soient régulièrement mises en avant dans les colonnes de *L'Est Républicain*. Le journal fait également la part belle aux démarches en lien avec le tissu local, les articles sur les créations musicales associant artistes de renommées internationales avec des musiciens locaux sont ainsi écrits avec précision.

La construction de ce statut relativement original ainsi qu'une identité spécifique, liée à la fois au site naturel du Malsaucy et aux choix artistiques, font que le festival a également une identité sociologique spécifique. Celle-ci, au premier abord, correspond en partie avec celle des festivals de musiques actuelles étudiés par Laure Ferrand. Ainsi, Les Eurockéennes s'inscrivent dans une expérience spécifique pour les amateurs de musique, qui fait écho notamment à un temps mythique, celui de Woodstock. Pourtant, l'enquête réalisée par Aurélien Djakouane et Emmanuel Négrier, montre que le festival a des spécificités sociologiques qui sont liées à son propre territoire. C'est ainsi que le festival jouit toujours d'une aura et d'une présence plutôt populaire, bien que relative, ce qui atteste de son lien avec la société locale. De plus, la majorité du public est toujours issue du Grand-Est au sens large et est marquée par la prégnance de la jeunesse. La bonne forme du festival se mesure donc également par ce renouvellement constant du public mais aussi, en parallèle, par une fidélisation du public toujours à l'œuvre. L'analyse sociologique du public montre également que la pratique festivalière est en constante évolution, notamment par l'apport

des réseaux sociaux. Ces derniers créent de nouvelles formes de communication, ils induisent également de nouvelles pratiques pour les festivaliers, ce que Aurélien Djakouane et Emmanuel Négrier nomment « le festival par l'image ». Consciente de cette évolution, l'équipe du festival a adapté sa communication et est donc fortement présente sur les réseaux sociaux. *L'Est Républicain*, qui durant la décennie 2010 calque son identité graphique avec celle des Eurockéennes (du moins pour les pages concernant le festival), tente également de s'adapter à ces nouveaux codes communicationnels.

Les Eurockéennes sont donc durant ces trois décennies d'existence liées à leur espace environnant. Ce lien est toujours d'actualité en 2020. Pourtant l'évolution du marché culturel, en particulier celui des festivals, peut en permanence remettre en cause le statut spécifique du festival belfortain. Nous n'avons évidemment pas abordé toutes les problématiques liées à l'évolution du festival, qui auraient mérité d'être également analysées par les apports de l'équipe du festival. Par exemple, suite au contexte international et particulièrement après les événements terroristes de 2015 en France, les festivals ont dû s'adapter à de nouvelles normes de sécurité, bien plus coûteuses. Enfin, la crise sanitaire mondiale actuelle aura certainement des conséquences pour le milieu culturel, d'autant plus pour les festivals car comme nous l'avons vu, une annulation peut véritablement menacer la pérennité d'une manifestation culturelle. Ces questions sont à ce jour en suspens mais ouvrent la voie à de futures analyses.

Bibliographie

Ouvrages généraux d'histoire culturelle :

- GOETSCHER Pascale, LOYER Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France de la Belle-Epoque à nos jours*, Colin, Cursus, Paris, 2011.
- LACROIX Bernard et alii (dir.), *Les contre-cultures. Genèses, circulations, pratiques*, Syllepse, Paris, 2015.
- POIRRIER Philippe, *L'État et la culture en France au XXe siècle*, Le livre de Poche, Paris, 2009.
- POIRRIER Philippe, *Les Politiques de la culture en France*, La Documentation française, Paris, 2016.
- ORY Pascal, *L'Histoire culturelle*, PUF, QSJ ?, Paris, 2004.
- RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Seuil, Paris, 1997.
- RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *La Culture de masse en France de la Belle-époque à aujourd'hui*, Fayard, Paris, 2002.

Ouvrages sur l'histoire des festivals :

- AUTISSIER Anne-Marie (dir.), *L'Europe des festivals, De Zagreb à Édimbourg, points de vue croisés*, Les Éditions de l'Attribut/ Culture Europe International, Toulouse, 2008.
- BENITO Luc, *Les festivals en France. Marchés, enjeux et alchimie*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- DASTARAC Nicolas Bénard, *Festivals, rave parties, free parties : histoire des rencontres musicales actuelles, en France et à l'étranger*, Camion blanc, Rosières-en-Haye, 2012.
- FLECHET Anaïs (dir.), *Une histoire des festivals XXe-XXIe siècle*, Editions de la Sorbonne, Paris, 2013.
- HADDAD David, *Mutation du monde de la musique en France : quand le domaine des festivals de musiques actuelles prend une tournure libérale*, Université de Strasbourg (Arts du spectacle), Strasbourg, 2010.
- JOURDA Marie-Thérèse, NEGRIER Emmanuel. *Les nouveaux territoires des festivals*, Michel de Maule, Paris, 2007.
- KRAMER Mickael J., *The Republic of Rock. Music and Citizenship in the Sixties Counterculture*, Oxford University Press, Oxford, 2013.
- McKAY Georges (dir.), *The Pop Festival. History, media, culture*, Bloomsbury, 2015.

Ouvrages sociologiques :

- ETHIS, E.(dir.), *Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales*, La Documentation française, Paris, 2002.
- « Que me chantez vous là , Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », MARTIN Denis-Constant, p.18 dans Alain Darré (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 1996.

Ouvrages musicologiques :

- DESHAYES Eric, GRIMAUD Dominique, *L'underground musical en France*, p.24, Le Mot et le Reste, Marseille, 2008.
- « Les scènes locales en France. Définitions, enjeux, spécificités », GUIBERT Gérome, dans Le Guern P., Dauncey H., *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires France/G.B.*, Sèteun/Irma, Paris, 2008.
- GUIBERT Gérome, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Irma, Paris, 2006.

Articles scientifiques :

- « Interdire, cadrer ou accompagner ? Histoire des présences juvéniles en festivals et des réponses publiques apportées », CHOBEAUX François, (p.387-411) dans Nicolas Bénard (dir.), *Festivals, Raves parties, Free parties, Histoire des rencontres musicales actuelles, en France et à l'étranger*, Camion Blanc, Rosières-en-Haye, 2012.
- « Les publics des Eurockéennes de Belfort, Enquête 2017, rapport définitif », DJAKOUANE Aurélien, NEGRIER Emmanuel, CNRS, Montpellier, 2018.
- « Observer les publics des festivals. Approche stratégique et renouvellement sociologique », DJAKOUANE Aurélien, NEGRIER Emmanuel, *Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles*, sous la direction de Philippe Poirrier, Territoires contemporains, nouvelle série - 3 - mis en ligne janvier 2012
(http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/A_Djakouane_E_Negrier.html).
- « Une approche anthropologique des festivals de rock en France et en Europe : une matière alternative de vivre la musique et le rappel d'un Temps mythique », FERRAND Laure, (p. 437-457)

dans Nicolas Bénard (dir.), *Festivals, Raves parties, Free parties, Histoire des rencontres musicales actuelles, en France et à l'étranger*, Camion Blanc, Rosières-en-Haye, 2012.

- « La ville éphémère : Métamorphose des espaces publics lors des festivals (p.175-199) », MOREL Thierry, dans Nicolas Bénard (dir.), *Festivals, Raves parties, Free parties, Histoire des rencontres musicales actuelles, en France et à l'étranger*, Camion Blanc, Rosières-en-Haye, 2012.

- « Festivals et sociétés en Europe, XIXe-XXIe siècles », POIRRIER Philippe, *Territoires contemporains*, nouvelle série, 3, mis en ligne le 25 janvier 2012 (http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/Festivals.html).

- « Les collectivités territoriales et la culture », SAEZ Guy, *Cahiers Français*, n° 348, janvier 2009.

- « L'évènement-monde », SIRINELLI Jean-François, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°76, novembre-décembre 2002, p. 35-38.

- « The Rise and Decline of the Watts Summer Festival, 1965 to 1986 », TYLER Bruce, *American Studies*, 31, n°2, 1990, p. 61-81.

- « Le public "insaisissable" : la crise des festivals », TEILLET Philippe, *Les Cahiers de l'Orcca*, n° 28, 2007.

- « Le festival international: un système relationnel », WALLON Emmanuel, p. 363-383, dans Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci et Pascal Ory (dir.), *Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Peter Lang, Bruxelles, 2010.

Articles de journaux :

- « Arnachy in Mont-de-Marsan », *Libération*, Paris, 11 août 1977.

- ARNAUD J., *Rock and Folk*, n°44, septembre 1970, p. 19-20.

- « Rio de Janeiro 1969 », KOEHLIN Philippe, *Rock and Folk*, novembre 1969, p. 36-38.

Documents audiovisuels :

- « Festival de l'île de Wight », *Vingt-quatre heures sur la deux*, ORTF, 1er septembre 1970 (archives INA).

- WIDLEIGH Michael, *Woodstock. Three Days with Peace and Music. 40th Anniversary Ultimate Collector*, Warner Home Video, 2009. (documentaire)

Dictionnaires :

- DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, PUF, Paris, 2010.
- FRANCIS André « Festivals », p. 391-392, dans Philippe Carles, André Clergeat, Jean-Louis Comolli, *Dictionnaire du jazz*, Laffont, Paris, 1994.

Quatrième de couverture

Résumé du mémoire :

Ce mémoire, prend place dans le Territoire de Belfort, où se déroule chaque année depuis 1989 le festival des Eurockéennes de Belfort. Il s'inscrit dans une démarche historique, en montrant les différentes évolutions du festival qui l'ont fait passer d'un festival local à un évènement international. Ces évolutions sont analysées à travers la communication interne du festival, mais également externe par les articles de *L'Est Républicain*. Les perspectives géographiques et sociologiques sont parties intégrantes de cette réflexion, puisque le festival belfortain est considéré selon son espace géographique ainsi que par l'évolution de son public et des pratiques « festivières ».



Source 1: Wikipédia

Mots-clés :

Festival de musiques actuelles ; Festival international ; Ancrage territorial d'un évènement culturel ; Culture et collectivités locales ; Public de festival ; Evolutions et pratiques festivières.