

vuesDensemble

Sous la direction de
LUCA PATTARONI

ART, ESPACE ET POLITIQUE DANS LA VIE GENTRIFIÉE

LA CONTRE-CULTURE DOMESTIQUÉE

MētisPresses

AVERTISSEMENT AUX LECTRICES ET AUX LECTEURS

La rédaction de MētisPresses tient à préciser que le choix de renoncer à une écriture épïcène a été pris après avoir constaté l'impossibilité de garantir une lisibilité satisfaisante de l'ouvrage et une appréhension suffisamment claire de ses contenus.

ACCÈS À LA VERSION NUMÉRIQUE

Connectez-vous au site de MētisPresses et accédez à la page de l'ouvrage. Cliquez sur le bouton «Version numérique» et vous serez redirigés vers le livre numérique en ligne.

La version numérique enrichie donne notamment accès, en complément à l'édition imprimée, à un chapitre inédit de Thierry Maeder, à des images et des documents supplémentaires, des liens externes et à des fiches détaillées des lieux de la contre-culture genevoise.

Le lecteur rencontrera tout au long du présent livre le symbole  indiquant la présence, dans la version numérique, de documents complémentaires.



MētisPresses © 2020

Route des Acacias 43, CH-1227 Genève
www.metispresses.ch

ISBN: 978-2-94-0563-57-9

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

| | |
|--|-----|
| Remerciements | 9 |
| Introduction / La culture au cœur des transformations politiques et spatiales de la ville contemporaine <i>Luca Pattaroni</i> | 11 |
| PARTIE 1 / LA MISE EN PLACE DES CONTRE-CULTURES À GENÈVE | |
| 1 / L'irruption des contre-cultures dans la ville. Petite histoire genevoise de la part spatiale des subversions <i>Luca Pattaroni • Mischa Piraud</i> | 27 |
| 2 / L'invention de la culture alternative. Quand la question culturelle devient question urbaine <i>Luca Pattaroni • Mischa Piraud</i> | 59 |
| PARTIE 2 / GENÈSE DE LA « POST CONTRE-CULTURE » | |
| 3 / L'asphyxie urbaine de la culture. Une exploration des vecteurs de saturation de la ville créative <i>Mischa Piraud • Luca Pattaroni • Guillaume Drevon • Emmanuel Ravalet</i> | 81 |
| 4 / L'avènement de la post contre-culture. Fragmentations, coalitions et nouvelle géographie culturelle <i>Mischa Piraud • Luca Pattaroni</i> | 105 |
| PARTIE 3 / LEÇONS D'AILLEURS SUR L'ENCAISSEMENT DE LA SUBVERSION | |
| 5 / Esthétiques de la résistance et du recyclage <i>Leticia Carmo</i> | 149 |
| 6 / La réification de la contre-culture, ou la capture économique de la friche urbaine <i>Leticia Carmo • Mischa Piraud • Luca Pattaroni</i> | 175 |
| PARTIE 4 / AMBIGUËS RÉSISTANCES | |
| 7 / Porosité, mutations et déplacements. Des logiques de résistance spatiale <i>Leticia Carmo • Yves Pedrazzini</i> | 203 |

| | |
|--|-----|
| 8 / Le temporaire et l'éphémère. La contre-culture dans la fabrique urbaine, du <i>happening</i> aux politiques événementielles <i>Thierry Maeder</i> | 223 |
| Conclusion / Petite histoire de la mise en garantie de la subversion <i>Luca Pattaroni</i> | 243 |
| Épilogue / <i>Punkspace</i> . Repenser radicalement les cultures urbaines au 21 ^e siècle <i>Yves Pedrazzini</i> | 253 |
| Bibliographie | 275 |
| Acronymes | 291 |
| Auteurs | 293 |
| Crédits | 295 |

Remerciements

Cet ouvrage est issu d'une enquête qui a duré plusieurs années. Au-delà du travail de chacune et chacun et des entrelacs qui se lisent dans le faisceau des signatures, les idées que l'on peut lire dans les différents chapitres ont gagné en précision et clarté au fil des échanges collectifs toujours animés et généreux. Elles ont ainsi la précision de l'intelligence collective. Une force qui ne tient d'ailleurs pas seulement au travail de l'équipe de chercheuses et chercheurs mais avant tout à la multitude de rencontres avec les personnes qui fabriquent et font vivre les histoires que l'on a cherché à décrire et penser. Ainsi, les remerciements présentés ici sont pluriels et effectués au nom de tout le collectif, mais chacune et chacun d'entre nous en aurait encore bien d'autres.

Sur le plan institutionnel, la recherche et l'ouvrage n'auraient pas pu voir le jour sans un financement du Fonds national de la recherche scientifique (FNS) qui a permis de payer salaires et frais de recherche sur plusieurs années dans le cadre du projet «La ville créative en question, les transformations socio-spatiales de la question culturelle à Genève et Lisbonne» (n° 100013_143225). Un subside institutionnel essentiel pour nourrir les temps longs de la description et de l'analyse, en dehors des logiques de marché. Nos remerciements vont, par ailleurs, au FNS pour le subside ayant permis la production d'une version numérique, en accès libre, de cet ouvrage.

Nous remercions de même le Département de la culture et du sport de la Ville de Genève, et en particulier son magistrat pour le soutien à la finalisation du livre. Un grand merci aussi à l'Institut d'Architecture de l'EPFL pour son appui à la production du livre.

Sur un plan académique, la recherche a grandement profité des infrastructures hospitalières du Laboratoire de Sociologie Urbaine et de son effervescence intellectuelle. Avec toute l'équipe, nous en profitons pour remercier tous nos collègues qui ont, par leur curiosité et leur sagacité, nourri nos réflexions. Merci aussi à Éleonore Pigalle qui nous a accompagnés dans la recherche, le temps d'un stage et de son beau mémoire de master.

Sur le terrain, nous tenons à remercier chaleureusement l'ensemble des personnes qui ont accepté de nous consacrer du temps pour partager, de manières formelles et moins formelles, leurs expériences et leurs réflexions ainsi que tous les lieux qui ont accueilli les soirées et les nuits d'échanges: de l'effervescence des squats, aux actuels espaces qui se réinventent. Trop nombreuses pour qu'on puisse toutes les nommer, nous voudrions toutefois remercier plus particulièrement quelques personnes et collectifs qui nous ont accompagnés tout au long de l'enquête.

À Genève, notre gratitude va en particulier à Sandro Rossetti, acteur de la première heure, et mémoire unique et généreuse des combats culturels et urbains des quatre dernières décennies. Nos remerciements vont aussi au GREC, à Marie-Avril Berthet, Séverin Guelpa, Jérôme Massard, Richard Le Quellec, Stéphane Press, Mathias Solenthaler, ainsi que la précieuse multitude qui fait vivre Ressources Urbaines, pour les heures passées à discuter et expérimenter les enjeux contenus dans l'ouvrage. Merci au Silure pour les brèches qu'il ouvre et à celles et ceux qui poursuivent le travail politique dans la rue.

À Lisbonne, nous avons bénéficié de la générosité et de la lucidité de nombreuses personnes impliquées dans la foisonnante scène culturelle alternative de la ville. Nos remerciements vont

en particulier à Pedro Costa, Sandra Vieira Jürgens, Nuno Nabais, José Pinho, ainsi qu'aux participants des Ground Sessions, organisés par l'Atelier Artéria (d'Ana Jara et Lucinda Correia), dans le cadre des projets associés de la Triennale d'Architecture de Lisbonne 2013

À Ljubljana, là encore l'enquête aurait été impossible sans l'incroyable énergie et hospitalité des militantes et militants culturels. Un grand merci à Andrej Kurnik, Ida Hiršenfelder, Saša Nabergoj, Jadranka Plut, Marko Hren et Urban Jeriha.

Notre reconnaissance va aussi vers toutes les personnes et institutions qui nous ont généreusement ouverts leurs archives et permis de les reproduire: merci à l'AMR, à M. John Armleder (archives Ecart) et Elisabeth Jobin, au Centre d'Art Contemporain, à Marie-Eve Knoerle (Piano Nobile), à Alain Léveillé et à Youri Meier. Un immense merci aussi à toutes et tous les photographes et artistes, qui nous ont autorisés à reproduire leur travail, en particulier à Interfoto, qui effectue depuis 40 ans un fantastique travail bénévole de documentation des luttes urbaines à Genève; merci aussi à Arianne Arlotti, Oscar Baillif, Stéphane Bron, Julien Gregorio, Delphine Luchetta, JJK Photo et Dylan Perrenoud.

Un tout grand merci aussi à MétisPresses et en particulier à Léa Roché, dont l'enthousiasme, la patience et la rigueur ont été essentiels pour faire grandir ce livre. Une mention spéciale pour leur esprit punk à Soupault, les Clash et Marcuse.

Finalement, nos remerciements et notre admiration vont à toutes celles et ceux qui continuent à résister et ouvrir les possibles en faisant vivre, jour après jour, les scènes contre-culturelles qui ont nourri nos expériences et réflexions tout au long de la recherche, que ce soit à Londres, Lausanne, Paris, Genève, Berlin, Naples, la Chaux-de-Fonds, Marseille, Lisbonne, Mexico et ailleurs.

LA CULTURE AU CŒUR DES TRANSFORMATIONS POLITIQUES ET SPATIALES DE LA VILLE CONTEMPORAINE

Introduction

L'imagination se tient à l'affût tel le plus puissant des ennemis. Naturellement brute et amoureuse de l'absurde. Elle se déchaîne contre toute retenue civilisatrice comme un sauvage qui s'amuse à singer les idoles (GOETHE 1805, cité dans WIND 1963: 2, TdA)

En 2016, la ville de Londres annonçait la mise sur pied de différentes *artist zones* visant à «offrir une protection contre les promoteurs immobiliers et les loyers en hausse»¹. Cette mesure met en lumière les tensions profondes qui habitent les politiques dites de la ville créative. En effet, alors que ces dernières défendent l'idée que la culture est devenue un des moteurs essentiels du développement urbain, l'évolution des modes de production de la ville capitaliste contemporaine rend de fait quasi impossible le maintien des franges les plus expérimentales – tout à la fois fragiles et potentiellement subversives – des mondes de l'art. Les politiques de la ville créative, initiées depuis une vingtaine d'années (EVANS 2009; VIVANT 2009), suscitent dès lors l'invention de dispositifs s'efforçant de maintenir ces franges légitimes dans l'ordre de la ville, au détriment souvent d'autres formes de précarités urbaines qui, elles, n'ont pas la même légitimité (MAYER 2013).

Si les études urbaines se sont déjà abondamment penchées sur les contradictions de la ville créative et ses effets pervers, elles se sont surtout limitées, d'une part, à l'analyse de l'instrumentalisation de l'art et des artistes dans des politiques urbaines orientées vers la compétitivité et la rénovation urbaine (KEIL et BOUDREAU 2010; COLOMB 2012) et, d'autre part, à celle des effets de gentrification des politiques culturelles (LEY 2003, MATTHEWS 2010). Même si ces deux questions sont importantes, il nous semble qu'elles n'épuisent pas, et de loin, les enjeux de la ville créative. Ces derniers touchent en effet à la recomposition en profondeur de la *question culturelle*, à savoir celle de l'inscription des activités artistiques, et plus largement des activités créatives, dans les processus de (re)production de la société. La question culturelle est de fait traversée historiquement par la difficile composition entre des activités orientées vers la production d'œuvres singulières et non utilitaires et les activités visant ce que Hannah Arendt appelait la conservation de la vie (le travail). Cette division s'est vue largement déplacée dans les modes contemporains de production, ceux d'un «capitalisme cognitif» (BOUTANG 2007), ou encore d'une «économie de l'enrichissement» (BOLTANSKI et ESQUERRE 2017), puisant largement dans les capacités créatives des individus et les processus de singularisation pour produire de la valeur, conférant dès lors un tout autre format à la question culturelle.

Parmi les recompositions majeures de la question culturelle, nous défendons l'idée, dans cet ouvrage, qu'elle est désormais indissociable d'une question *urbaine*, celle de la place – physique et symbolique – des activités économiquement fragiles et/ou critiques dans un ordre soumis à de fortes pressions foncières, marchandes et réglementaires. De fait, la question qui se pose n'est plus – ou bientôt plus, suivant les villes – celle des effets de la culture sur la gentrification, mais celle de la possibilité d'une culture vivante – en particulier expérimentale et critique – dans des villes largement gentrifiées, ou plutôt « saturées »² et « mises en garanties »³ (BREVIGLIERI 2013). Au regard de ces enjeux, cet ouvrage propose – à partir d'une enquête interdisciplinaire⁴ menée principalement entre 2013 et 2017⁵ – de prendre du recul relativement à la question de la ville créative pour considérer l'articulation complexe entre les marges des mondes de l'art, celles où se joue l'héritage le plus politique et existentiel des contre-cultures, et les modalités contemporaines de production de l'espace. Il se concentre en particulier sur les métamorphoses de la *place* de la contre-culture à Genève et dans d'autres villes européennes, telles que Lisbonne et Ljubljana.

Genève se caractérise en particulier par un contexte urbain soumis à de fortes pressions foncières et réglementaires. Dans une certaine mesure, on peut la considérer comme une ville largement saturée, où ne subsistent quasiment plus les marges de manœuvres spatiales – friches industrielles, squats, terrains vagues – qui ont permis d'accueillir ces dernières décennies, en Europe et ailleurs, les franges les plus expérimentales et contestataires des mondes de l'art.

Cette situation, qui est aussi celle de villes comme Londres, Amsterdam ou Zürich et, de plus en plus, Berlin ou Lisbonne, met à nu les contre-cultures, ou du moins leurs héritières, face aux exigences de rentabilité financière et de « gouvernement par l'objectif » (THÉVENOT 2012). Cette mise à nu entraîne en particulier la recomposition de la question culturelle en question urbaine, à travers différents processus d'institutionnalisation, d'articulation entre la critique et le marché, ou encore d'invention de nouveaux outils de gouvernance territoriale. La question culturelle devient ainsi celle, très spatiale, de l'inscription physique des activités artistiques – de production et de diffusion – dans l'ordre de la ville.

Pour interroger ces enjeux, il s'agit dès lors de recourir à un travail de description, fin et dynamique, des recompositions matérielles, sociales et politiques où se joue la place de la contre-culture, et plus largement des mondes de l'art, dans la ville capitaliste contemporaine. L'enquête porte à la fois sur l'évolution des modes de production spatiale – financiarisation ou encore montée en puissance des systèmes de mise en garantie (certification, indicateurs, expertise, etc.) –, des espaces et pratiques artistiques – ateliers d'artistes, centres culturels, galeries, interventions dans l'espace public... – et des processus d'intermédiation – mobilisations, négociations, changements législatifs et institutionnels. L'ouvrage propose ainsi un travail inédit de description à la croisée de différentes disciplines – sociologie, économie du territoire, architecture et urbanisme –, seules à même de donner à voir la manière dont les enjeux politiques et culturels se déclinent dans la matière du monde.

Comme nous le verrons dans cette introduction, cet ouvrage n'est au final pas un livre sur la culture, ni même sur la contre-culture, mais un livre sur la matière de la ville contemporaine, son pouvoir d'émancipation et d'oppression, d'inclusion et

d'exclusion. Nous faisons ainsi le pari que pour comprendre les métamorphoses des villes contemporaines en Europe, mais aussi ailleurs dans le monde, il est nécessaire d'explorer la manière dont elles accueillent ou répriment ce qui met en cause leurs formes dominantes d'ordonnement. L'histoire du déploiement des contre-cultures et de leur domestication, se jouant à la fois dans les imaginaires critiques et l'expérience du monde, offre un point de vue particulièrement heuristique sur ces questions.

La puissance subversive des contre-cultures

L'ouvrage fait donc fond sur la montée en puissance des contre-cultures à la fin des années 1960 aux États-Unis et en Europe. Préparée en amont par l'histoire des avant-gardes du 20^e siècle (ROSAK 1995), cette expansion des pratiques contre-culturelles touche l'ensemble des domaines artistiques⁶ et ouvre de nouvelles articulations avec les questions politiques à travers des mouvements comme ceux du situationnisme, de Fluxus ou encore du Living Theater. En particulier, la nouvelle gauche qui sera au cœur des luttes urbaines des années 1970 (CASTELLS 1983; COGATO LANZA 2013) est imprégnée de ces pratiques artistiques inédites, qui contribuent au renouvellement des répertoires militants (GUYE-BERNASCONI et VALIQUER 1986). L'art prête ainsi à la critique sociale son pouvoir d'imaginaire, c'est-à-dire, comme on va le voir, son pouvoir d'ébranlement des formes de représentation et d'élargissement des possibles. Et c'est bien là le sens d'un des slogans les plus fameux de Mai 68 qui réclame «l'imagination au pouvoir».

Ainsi, si la contre-culture a dû être domestiquée, c'est bel et bien parce qu'elle incarnait une puissance – ou plutôt des puissances⁷ – d'ébranlement. De fait, on peut défendre l'idée que l'intrigue qui nous occupe dans cet ouvrage s'ancre dans un horizon plus large: celui du pouvoir disruptif de l'imaginaire et de la créativité.

Une «peur sacrée»: le pouvoir disruptif de l'imaginaire et la créativité. En liant de manière intime l'invention de formes esthétiques⁸ inédites et l'exploration de formes de vie en rupture, les contre-cultures mettent en cause l'ordre établi bien en deçà des formes d'administration politiques et policières de la vie en société. Elles opèrent au niveau de ce que Rancière (2000) a nommé le «partage du sensible»: c'est-à-dire, le «découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit, qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience».

Dans ce geste, les contre-cultures activent une puissance profondément politique de la créativité, puissance démiurge et disruptive. Cette force critique de la créativité tient à la fois d'une évolution historique, où s'invente une conception de l'art et de l'artiste comme «créateur» (CHIAPELLO 1998), mais elle tient aussi de ce qui dans l'art relève d'une capacité anthropologique essentielle, l'imagination. En effet, comme le rappelle Edgar Wind (1963), l'art, et plus spécifiquement le travail de l'imagination, représente de longue date une source de crainte pour une humanité qui cherche à se fonder en raison. Il rappelle en particulier que Goethe et Baudelaire

partageaient une forme de «peur sacrée» du pouvoir de leur imaginaire qui les amenait à une très grande discipline dans l'exercice inquiet de leur imagination. Wind (1985: 2) emprunte cette idée de «peur sacrée» (*theios phobos*) à Platon, qui à la fois louait «la folie divine de l'inspiration» et la considérait avec grande suspicion. Il était nécessaire pour lui que s'exerce le travail d'un censeur pour éviter en particulier la confusion entre l'imaginaire et la réalité, susceptible d'ouvrir la porte à toutes les dérives. Wind (1985: 6) poursuit son argument en évoquant la manière dont Burkhardt, dans son fameux livre sur la renaissance italienne⁹, tisse un lien entre la libération de l'énergie artistique et la désintégration politique. Associée à cette énergie artistique, on trouve encore chez Burkhardt la question centrale des passions humaines. Et on sait, en lisant cette fois-ci Albert Hirschmann (1997), tout le travail de mise à distance des passions qui a présidé à l'invention d'un libéralisme, cherchant à les remplacer par l'intérêt bien pesé des individus. Il y a donc là le germe d'une histoire de la domestication de l'imaginaire et des passions qui accompagne à la fois l'histoire de l'art et l'histoire du politique. Et, pour Edgard Wind d'ailleurs, cette domestication a bien eu lieu dans la mesure où, au moment il écrit son livre au début des années 1960, l'art ne fait désormais plus peur mais juste plaisir (WIND 1985: 8). On peut penser néanmoins que, dans l'histoire des contre-cultures, le travail de l'imaginaire associé à un travail politique a su faire peur, ou en tout cas ébranler pour partie l'ordre établi¹⁰.

Au regard de cet horizon plus large et fondamentale du travail de l'imaginaire, la créativité recèle en quelque sorte une histoire plus étroite, désormais largement balayée. Comme le rappelle Jean-Louis Genard (2003: 21-29), c'est seulement aux alentours du 18^e siècle qu'apparaît une «sémantique de la créativité». Celle-ci émerge du tournant subjectiviste qui se joue dès le 17^e siècle et qui voit l'abandon de l'idéal de *mimesis* – où il s'agit pour l'art de reproduire le beau inhérent à la nature – au profit d'une conception du travail artistique qui laisse une plus large part à l'appréciation personnelle et à la relativité des préférences esthétiques, du goût (GENARD 2003: 22). Il est alors question d'«invention, d'imagination et précisément de créativité» (GENARD 2003: 22). Émerge ainsi une figure de l'artiste comme être «inspiré», capable, par son travail, de donner sens au «chaos du monde». Cette figure d'un artiste «créateur, innovateur, transgressif» va prendre toute sa force au 19^e siècle où elle acquiert, avec le romantisme et la naissance des avant-gardes, à la fois une centralité artistique et politique (GENARD 2003: 23). En effet, l'artiste bohème devient à ce moment le contre-modèle du bourgeois en quête d'ordre et l'aiguillon d'une critique «artiste»¹¹ du capitalisme qui dénonce ses effets déshumanisants. Cette compréhension subversive de la créativité, comme force d'émancipation, sera au cœur des avant-gardes artistiques du 20^e siècle et construira des ponts avec les idéologies révolutionnaires (GENARD 2003: 24). Dans une large mesure, la conception adornienne de l'art comme «non-identique» (ADORNO 1974)¹², c'est-à-dire comme ce qui produit de la différence et de la rupture, s'inscrit plus largement dans cette histoire de la créativité comme forme critique.

La puissance critique de la créativité sera en particulier accentuée et étendue au tournant des années 1960-1970, où se produit ce que Genard appelle une «démocratisation de la créativité» invitant à reconnaître en chacun des capacités créatives.

Les contre-cultures placeront au centre de leurs revendications ce floutage de l'art et de la vie, passant par une extension de domaine de la créativité et par là du disruptif¹³. Comme il est rappelé dans le chapitre 3, les auteurs phares des contre-cultures prêtent une véritable puissance révolutionnaire à l'œuvre d'art digne de son nom du fait, comme l'exprime Marcuse, «qu'elle subvertit la perception et la compréhension du monde, qu'elle témoigne contre la réalité établie et dessine l'image extérieure de la libération» (MARCUSE 1979: 11).

La domestication de la contre-culture

Une bonne partie de l'histoire qui succède à ce geste libérateur peut être lue comme une histoire de l'intégration des critiques des années 1960 et 1970 dans l'appareil capitaliste et, plus spécifiquement, une histoire de «l'instrumentalisation de la créativité»¹⁴. Dans ce processus qui place la créativité au cœur des logiques capitalistes et fait de l'artiste le modèle du travailleur, cette dernière perd largement son pouvoir critique¹⁵.

Cette histoire, celle de l'institutionnalisation des contre-cultures, est néanmoins bien plus large et ambiguë que le voudraient certains récits trop linéaires. Elle se joue non seulement dans l'évolution de l'«esprit du capitalisme», mais aussi dans la matière des expériences contre-culturelles et de leur lente absorption dans l'ordre de la ville. Comme on l'a suggéré plus haut, des «politiques des lieux culturels» émergent depuis les années 2000 un peu partout en Europe. Ces politiques cherchent à offrir des espaces de création et d'expérimentation dans des villes sous haute pression foncière et réglementaire. Soucieuses de garantir ces espaces (à la fois pour leurs usagers et pour les organismes qui les financent et les régulent), elles ne sont pas seulement des politiques de mise à disposition, mais elles emportent avec elles tout un travail de formatage des espaces et des personnes de manière à les rendre compatibles avec les normes – techniques, administratives, financières et culturelles – qui régissent l'ordre en commun à l'échelle de la ville.

Ce qui se nomme institutionnalisation est en grande partie le fait de ces processus pluriels de formatage, qui visent à contenir les dynamiques disruptives – les vecteurs de subversion – contenues dans l'institution de ces espaces. À la suite des travaux de Joan Stavo-Debaugé, on peut nommer «encaissement»¹⁶ cette part de l'institutionnalisation qui opère comme processus d'absorption ou encore d'érosion du pouvoir critique. Ces processus travaillent en profondeur l'esthétique (chapitre 5), les statuts et les formes organisationnelles (chapitre 4), les temporalités (chapitre 8) et l'articulation aux régimes marchands (chapitre 6).

L'institutionnalisation apparaît ainsi comme un processus profondément ambigu, travaillé en profondeur par la tension entre sa capacité d'institution – ou encore de formalisation – et son pouvoir d'encaissement. Du côté de la formalisation, l'institutionnalisation porte en elle un ensemble de vecteurs d'émancipation, en particulier ceux qui accompagnent la stabilisation d'un point d'ancrage, grâce auquel la personne et les collectifs peuvent se rendre plus forts et relancer, par exemple, la critique ou l'exploration des possibles. Du côté de l'encaissement,

l'institutionnalisation agit comme une force réductrice qui doit domestiquer ce qui dans l'«imaginaire instituant», pour reprendre la formule de Castoriadis (1975), menace d'ébranler les nouveaux équilibres en constitution. La domestication, qui rend «familier» les êtres sauvages avec qui l'on cohabite – c'est-à-dire, qui leur ôte la capacité à nous troubler –, est donc le résultat de la puissance encaissante de l'institutionnalisation.

Cet ouvrage porte ainsi essentiellement sur ce pouvoir de réduction des processus d'institutionnalisation, tout en soulignant dans la dernière partie (chapitres 7 et 8) certains moments d'émancipation qui accompagnent la mise en *place* de la contre-culture. Il défend plus largement l'idée que les processus d'institutionnalisation se jouent sur des plans multiples où la part matérielle, ou plutôt spatiale, constitue un nœud essentiel.

Pour une histoire en espaces de l'institutionnalisation. L'histoire racontée dans cet ouvrage est au final une histoire où les lieux comptent théoriquement autant que les personnes. Elle s'ancre dans une pensée sociologique qui donne toute son importance à la matérialité et, plus largement, à la spatialité des phénomènes sociaux (PATTARONI 2017). En d'autres termes, il ne peut y avoir d'intelligence de la vie en société sans donner à voir et penser les prises spatiales au travers desquelles l'organisation d'un ordre en commun est rendue possible. Si cette proposition épistémologique, banalisée depuis le tournant spatial des sciences sociales¹⁷, vaut pour toute analyse sociologique et historique, elle revêt dans les phénomènes qui nous intéressent une acuité particulière. Traduite spatialement, la thèse qui lie l'ensemble des chapitres de cet ouvrage, à savoir que la question culturelle est désormais indissociable d'une question urbaine, revient à affirmer que les conditions spatiales des mondes de l'art jouent un rôle essentiel, non seulement dans la possibilité même d'une scène culturelle plurielle, mais aussi dans la manière dont le capitalisme vient capturer la puissance de valorisation de la créativité¹⁸.

Pour explorer dès lors ces liens complexes et ambigus entre espace et politiques de la culture, il faut porter le regard sur les lieux mêmes où se joue l'expression située des formes contre-culturelles. Ces lieux font l'objet d'une véritable «lutte des places» (LUSSAULT 2009) où se dessine qui et quoi est légitime à prendre place dans la ville, mais aussi sous quelles formes. Ils peuvent être interrogés à la fois au regard des expériences qu'ils rendent possibles, de par leur esthétique ou encore leurs usages et formes de gouvernement, ainsi qu'au regard des formes dominantes de production de la ville. Les lieux de la culture, leur production et leur expérience donnent ainsi à voir le moment où la question culturelle devient question urbaine, où le politique se noue dans le spatial. Ce moment concerne tout autant les visions morales et politiques de la «bonne» ville (et la «bonne» culture») que les questions les plus techniques relatives aux normes de construction, aux montages financiers et au prix des loyers, ou encore aux régimes juridiques conditionnant l'accès à la propriété ou à l'usage des espaces physiques. C'est en particulier dans cette histoire que se révèlent les difficultés et les contradictions des discours (trop) optimistes sur la ville créative, et plus largement, la possibilité de (ré)concilier la culture et l'économie.

La question culturelle en question urbaine

Les questions de l'institutionnalisation et de l'espace constituent ainsi les deux grands axes analytiques qui traversent l'ouvrage. Ensemble, ils sont essentiels pour adresser une des thèses centrales de l'ouvrage, à savoir la transformation de la question culturelle en question urbaine.

Cette urbanisation de la culture a au moins deux facettes. Une première, popularisée par les travaux de Nicolas Bourriaud [1998] sur l'art relationnel (REF), renvoie au fait que les pratiques artistiques de ces dernières décennies, notamment celles constitutives des contre-cultures (*happenings*, art minimal, théâtre et musique expérimentaux, etc.), se lient de manière intime aux espaces urbains. Pour Bourriaud, le «régime de rencontre intensif» de la ville a induit en retour une pratique de l'œuvre comme expérience de la rencontre, «temps à éprouver [et] ouverture vers la discussion illimitée» (BOURRIAUD 1998: 13). Ainsi, dès les années 1960, on n'expose pas simplement dans les galeries, mais on commence à les «occuper», à l'instar de Ben qui, en 1962, vit et dort dans la galerie One à Londres (BOURRIAUD 1998: 38-39). On retrouve ici la forme centrale pour les contre-cultures de l'*occupation* qui lie projet politique, expérience située et espace urbain à la production artistique.

Dans la foulée de ces analyses, le rapport L'extrait a permis d'identifier au début des années 2000, l'émergence des «nouveaux territoires de l'art» (L'EXTRAIT 2001)¹⁹. Ces nouveaux territoires, induits pour partie par les difficultés des artistes à trouver les lieux nécessaires pour créer de manière indépendante, se caractérisent par une dispersion accrue des pratiques artistiques dans la trame urbaine. Les artistes investissent ainsi, souvent de manière temporaire, les différentes friches urbaines, qu'elles soient industrielles ou immobilières. Comme on le verra dans le premier chapitre, on retrouve ici les stratégies interstitielles déjà présentes dans les années 1970. Elles s'inscrivent néanmoins dans des formes inédites de saturation urbaine²⁰, et tout l'enjeu désormais est de porter un regard critique sur ces nouveaux territoires²¹. Conservent-ils un potentiel d'émancipation ou est-ce qu'au contraire, ils ne jouent pas, sous de faux airs subversifs²², plutôt un rôle de choix dans la capture capitaliste contemporaine d'une culture urbanisée. Le temporaire semble avoir largement épuisé ses capacités subversives, devenant juste une forme d'occupation soit subalterne et en attente de quelque chose de plus rentable, soit encore événementielle, c'est-à-dire simplement orientée vers des politiques de divertissement et d'attractivité.

L'idée d'urbanisation de la culture ne se réduit toutefois pas seulement à cette transformation des pratiques artistiques ou du mouvement de l'art vers la ville. Elle renvoie aussi au mouvement inverse, c'est-à-dire la manière dont la ville et ses politiques s'inquiètent de l'art et de la culture. Cette urbanisation de la culture renvoie plus fondamentalement à la manière dont les «scènes culturelles» (STRAW 2014) – les territoires dans lesquels se développent les pratiques artistiques – viennent s'articuler avec dynamiques urbaines. Comme le suggère Will Straw, les cafés bohémiens, à l'instar du café Pfaff à New York, fonctionnent dès le 19^e siècle à la fois comme lieu de rencontre entre artistes et comme lieu pittoresque à l'échelle de la ville, où le passant curieux peut venir jeter un œil à la vie de bohème. L'urbanisation de la culture se joue dans

cette articulation complexe entre les espaces de travail et de vie des artistes et les dynamiques urbaines. Comme nous le défendons dans cet ouvrage, elle a pris depuis le début des années 2000 une intensité inégalée. De fait, la littérature désormais très étendue sur la ville créative traite en grande partie de cet entremêlement, du moment où, mues par les idéologies de la ville créative (KEIL et BOUDREAU 2010), les politiques de développement urbain commencent à accorder une place essentielle à la scène culturelle, et plus largement créative, induisant des questions spatiales sur la localisation et la matérialisation des espaces de travail et de diffusion artistique. Ainsi, le rassemblement d'activités créatives (dans des *clusters*), la construction d'un musée, la rénovation d'une friche industrielle en lieu culturel ou encore la tenue d'un festival deviennent autant de leviers des nouvelles politiques urbaines et, à l'inverse, de maintien en ville des artistes et, plus largement, d'une scène culturelle animée. Autant d'enjeux auxquels se confrontent les autorités publiques. De manière plus structurelle, comme le montre Mischa Piraud dans sa thèse (2017), le *branding* d'un quartier d'art est susceptible de jouer un rôle à la fois dans les processus de production de la valeur de l'espace urbain et des œuvres d'art.

Les élus, les associations d'habitants ou encore les universitaires s'inquiètent dès lors de la mesure et de l'évaluation des effets urbains de la culture. Du côté des tenants de la ville créative, on a vu se multiplier les enquêtes statistiques et économiques pour chercher à quantifier l'apport du secteur culturel sur le PIB²³, établir les effets d'entraînement des *clusters* créatifs²⁴, identifier les indicateurs d'attractivité urbaine de la classe créative ou plus largement, évaluer les effets des milieux urbains sur la créativité et vice-versa²⁵, renouant pour partie avec les questionnements traditionnels des études urbaines qui, de longue date, ont défendu l'existence d'un lien entre la ville et la créativité²⁶. Du côté des sceptiques, probablement une majorité des sociologues et des géographes urbains, on a vu émerger ces dernières décennies une pléthore d'enquêtes et de débats portant sur le rôle des artistes et des lieux culturels dans la gentrification²⁷, sur les effets indésirables des politiques de réhabilitation des friches industrielles²⁸, sur l'innocuité de l'idée de classe créative ou encore sur l'identification des formes authentiques de la créativité urbaine.

L'un dans l'autre, il semble désormais impossible de parler de culture sans voir surgir les spectres de la ville et du territoire, mais aussi impossible de parler de ville sans voir poindre les thèmes de la culture et de la créativité. Comme le suggère Mischa Piraud, non seulement la culture s'urbanise, mais l'urbain lui aussi se culturalise. Ainsi, la ville créative devient un label et une politique de l'UNESCO qui, comme un Graal urbain, cherche à concilier la valeur économique et la valeur humaine, l'idée polymorphe de culture servant de grand opérateur²⁹.

De Genève au reste de l'Europe

Le point de départ de cet ouvrage et de notre enquête collective a été Genève. L'enjeu était de partir d'une ville qui nous semblait exemplaire pour ensuite, en se déplaçant dans d'autres lieux, commencer à tisser un discours plus général sur le devenir des contre-cultures dans les villes européennes et la manière dont leur puissance de

résistance s'effrite dans les mailles inédites des nouvelles politiques urbaines de la culture. Se dessinent ainsi un chemin et une méthode qui ne constitue pas une stricte comparaison mais, plutôt, une mise en tension de différents exemples partageant un certain «air de famille» – on retrouve par exemple des centres culturels aux esthétiques étrangement proches dans presque toutes les villes d'Europe, et d'ailleurs, ainsi que les mêmes discours sur la ville créative. Ce chemin est aussi celui que les études post-coloniales ont commencé à esquisser pour faire dialoguer les villes de par le monde, peu importe leur taille et leur localisation³⁰. Penser *la* ville à partir de n'importe quelle ville, voir comment s'y composent des tensions similaires et s'y dessinent des politiques du commun et de la différence, qui trouvent leur résonance dans la circulation de grands modèles historiques du cosmopolitisme, passés et à venir³¹.

Genève nous intéressait aussi par son exemplarité. En effet, elle présente tous les traits caractéristiques des nouvelles politiques culturelles qui ont fleuri en Europe³²: démultiplication des festivals, nuit des musées, soutiens à la culture émergente, politiques d'articulation du tourisme et de la culture, mise en place de parcours culturels... et même «son» guide du routard qui l'adouble en la qualifiant sur sa page de garde de «Genève ville culturelle». Et il est vrai que la ville de Genève soigne sa culture. Elle y consacre un des budgets par habitant les plus élevés d'Europe (et probablement du monde). Pour sa taille – quelques centaines de milliers d'habitants³³ – elle propose une offre indéniablement exceptionnelle.

Et pourtant, au moment où nous avons imaginé l'enquête au tournant des années 2010, Genève semblait annoncer l'avenir sombre des villes européennes. Sombre car les marges de manœuvre et les terrains d'expérimentation et d'autodétermination semblaient de plus en plus réduits, emportés en particulier par la disparition des squats. Lisbonne en comparaison semblait encore riche de possibles et cela malgré – ou plutôt, et malheureusement, en raison – de la dure crise économique qui l'affectait. Néanmoins, cette dernière a depuis lors confirmé en partie nos inquiétudes. En l'espace de 5-6 ans, elle a perdu beaucoup de ses marges, resserrées par la montée en puissance du tourisme et la mise en garantie de ses environnements urbains les plus dégradés (BREVIGLIERI 2019). À cela s'ajoute le fait que, contrairement à nos idées initiales, on a pu observer à Lisbonne certaines des formes les plus exemplaires de capitalisation sur l'esthétique des contre-cultures³⁴. Ljubljana de son côté continue à cheminer entre certains des espaces les plus radicaux³⁵ qu'on ait pu observer et des formes désormais agréées de centres culturels que le visiteur recherche dans ses guides où journaux déposés dans le porte-documents de son siège d'avion. Au final, pas de comparaison dos à dos mais un chemin, qui se lit dans le plan de l'ouvrage (cf. *infra*) et où s'entrevoit et s'affine la compréhension de lieux en lieux, de villes en villes, des différents processus d'encaissement qui ont fait émerger les lieux et les formes d'une post contre-culture, désormais largement compatibles avec les exigences de rentabilité et d'attractivité. L'exemple de Genève, en dialogue plus ou moins direct avec Lisbonne et Ljubljana, devient ainsi le locus d'un discours plus général sur la transformation de la question culturelle en question urbaine (et capitaliste); l'occasion d'une réflexion sur les enjeux de la ville capitaliste contemporaine, ses forces d'exclusion et de modification de l'expérience esthétique et sociale.

Mais l'ouvrage laisse aussi entrevoir le retour des résistances et des possibles. En 2018, à quelques semaines d'intervalles, deux manifestations pour le droit à la ville agitent Genève et Lisbonne. La même année à Genève, après des années de répression, une occupation d'un bâtiment délaissé mais inscrit au patrimoine résiste pour la première fois durant plusieurs mois³⁶. L'occupation à vocation socio-culturelle – au sens fort et politique du terme, celui des contre-cultures et pas de l'animation urbaine – redonne un souffle à la fois à tout un milieu d'architectes et d'urbanistes engagés dans le développement d'une politique spatiale de la culture, et à une scène culturelle qui s'est réjouie de l'apparition d'un espace autogéré portant la culture au cœur du combat politique. On s'éloigne à ce moment, un petit peu, du grand partage dénoncé par Margrit Mayer (2013) entre l'accueil désormais à bras ouverts des cultures alternatives (pour autant qu'elles restent culturelles à l'image des squats d'artiste de Paris) et de la répression des mouvements de luttes contre les politiques d'austérité (sans-papiers, aide aux réfugiés). Mais la résistance s'organise aussi dans le travail même des artistes³⁷, la relance de leurs mobilisations et dans la réinvention des formes traditionnelles d'auto-organisation comme les coopératives d'artistes et artisans.

S'ouvre alors la question du renouvellement de la puissance d'ébranlement et de questionnement de l'imaginaire et de la créativité. Et, plus largement, de la possibilité et la place d'une différence durablement *in-encaissable*, une question essentielle pour un avenir véritablement pluriel des villes d'ici et d'ailleurs.

Dynamique de l'ouvrage

Pour réaliser ce chemin qui nous fait aller et venir de Genève à Lisbonne et ailleurs, l'ouvrage se décline en quatre parties.

La première partie se penche sur l'irruption des contre-cultures dans l'ordre de la ville du contexte genevois depuis les années 1970. Elle donne à voir tout d'abord l'irruption des contre-cultures dans l'ordre de la ville et les luttes pour la reconnaissance – symbolique et spatiale – qui vont petit à petit lui permettre de trouver sa place (chapitre 1). On y découvre une histoire complexe entre les avant-gardes artistiques, et leur lente transformation en «art contemporain», et les mouvements politiques qui luttent pour un droit à la ville. Plus largement, le premier chapitre insiste sur le fait qu'en s'instituant, les contre-cultures s'institutionnalisent et que la condition de leur reconnaissance est d'emblée celle de l'encaissement de leur part subversive. Les contre-cultures, dans leurs formes les plus politiques, ne trouvent pleinement leur place qu'à partir du milieu des années 1980, qui voit la consécration de la notion de «culture alternative». Le deuxième chapitre présente en détail cette «invention» de la culture alternative. Il montre comment l'histoire en lieux de cette invention permet de comprendre le glissement des questions culturelles vers les questions urbaines et les différentes stratégies et tactiques d'appropriation spatiale, des plus conflictuelles aux plus legalistes. La deuxième partie présente une histoire plus récente, celle où s'accélère, à partir des années 2000, le processus de domestication de la contre-culture produisant ce que l'on pourrait désormais nommer

comme une «post contre-culture». Pour ouvrir cette partie et élargir son horizon analytique, le chapitre 3 propose une analyse de la transformation du contexte économique, démographique et normatif genevois sur arrière-plan de l'évolution du capitalisme et de la volonté de produire des villes attractives. Ce chapitre présente ainsi les multiples processus qui conduisent à un sentiment d'asphyxie urbaine induite par la saturation des espaces et des situations. Cette saturation se noue à la croisée de différents phénomènes saisis par les sciences sociales, tels que la gentrification, le néolibéralisme ou encore la montée en puissance d'un «gouvernement par les normes» qui, ensemble, induisent une augmentation de la pression foncière et réglementaire. Comme l'explore ensuite le chapitre 4, c'est dans ce processus de saturation urbaine que s'accélère l'encaissement spatial et institutionnel de la contre-culture à Genève, achevant de faire disparaître la culture alternative au profit d'une culture émergente. Ce texte s'attarde, de manière centrale pour l'ouvrage, sur la période dite «post-squat» qui voit se mettre en place un ensemble de dispositifs inédits de prise en compte de ce qui est désormais l'«héritage», mais aussi l'esprit, de la culture alternative. Il décrit un double mouvement: d'un côté, le passage d'un activisme autour des lieux (squats, mobilisations) à un activisme autour des politiques urbaines caractérisé par la cooptation des artistes dans la territorialisation des politiques culturelles; et, de l'autre, l'évolution des formes d'inscription territoriale des mondes de l'art caractérisée en particulier par la fragmentation des ensembles unitaires, un des vecteurs centraux de la puissance subversive des contre-cultures, et l'enchâssement des activités artistiques et des lieux culturels dans la trame normée de l'ordre urbain. Un régime de post contre-culture émerge ainsi, porté entre autres par des partenariats privés/publics et des conventions de subventionnement à la fois généreuses mais dont les exigences administratives contribuent à réduire l'activité artistique expérimentale et la gestion des lieux culturels à des formes plus génériques de gestion de projet et d'entrepreneuriat.

La troisième partie de l'ouvrage nous emmène loin de Genève – tout en faisant de fréquents retours – afin de donner à voir des processus similaires à Lisbonne ou encore Ljubljana, suggérant par comparaison le caractère transversal des phénomènes qui hantent ce livre. Cette partie et la suivante permettent en même temps d'approfondir les différents mécanismes où se joue la domestication des contre-cultures, comme l'analyse la conclusion de l'ouvrage et le retournement de ses différentes puissances subversives. Le chapitre 5 explore ainsi l'importante question du renversement de la puissance de l'esthétique. Dans un premier temps, il revient sur la naissance d'une esthétique de la résistance qui s'institue à la croisée de différentes influences artistiques, architecturales et politiques. Après avoir donné à voir la manière dont se généralisent ces esthétiques à travers différentes villes d'Europe et lieux culturels alternatifs, l'auteure se rapproche de quelques cas d'étude pour montrer comment émergent peu à peu des formes superficielles de ces esthétiques, se détachant du projet politique de la culture alternative. Le devenir ornemental de ces esthétiques s'initie déjà au sein des lieux les plus politisés, mais il devient surtout patent dans les lieux montés de toutes pièces pour s'insérer dans les séquences plus commerciales des imaginaires alternatifs. Afin d'affiner les processus de domestication, le chapitre 6 se penche lui sur l'importante question de

la captation des formes et des pratiques alternatives dans les mécanismes de valorisation marchande et financière. Le cas de Lx Factory à Lisbonne offre un exemple saisissant d'un tel processus puisque c'est un espace aux allures alternatives qui fonctionnent à la fois comme lieu de consommation touristique et de rente immobilière. Entièrement conçu par un consortium de promotion immobilière, il a même été vendu comme actif international en 2017. En se penchant sur ce cas, on découvre tout le système de captation à l'œuvre: à la fois réduction de l'esthétique, division fonctionnelle de l'espace, marketing urbain et appui sur les nouvelles pratiques de l'économie dite créative (*coworking*, tiers lieux, etc.). Une des clés de ce renversement réside plus largement dans la banalisation des esthétiques de résistance dans les paysages touristiques de la ville. L'objet devient ainsi un actif immobilier parmi d'autres, dans l'éventail contemporain de mise en garantie de l'expérience «enrichie» de la ville.

Si les parties deux et trois présentent une lecture assez pessimiste, la dernière partie du livre, en parallèle à Lisbonne et Genève, offre finalement un regard un peu plus optimiste en donnant à voir la relance possible de certaines formes de résistance au sein même des processus de domestication. Le chapitre 7 poursuit l'exploration architectonique des lieux culturels alternatifs, tout en cherchant à saisir la possibilité d'une résistance qui se tient moins dans la différence visuelle (qui a perdu son mordant) que dans une différence spatiale, celle par exemple qui vient rendre labyrinthique l'espace. Une forme de résistance par l'expérience qui, par certains côtés, résonne avec le type de critique opérée dans le ralentissement de la démarche du flâneur baudelairien. L'article explore ainsi différentes logiques de résistances spatiales – porosité, mutation, déplacement – qui peuvent être pensées comme des moyens d'échapper pour partie à la mise en garantie. Enfin, le chapitre 8 nous fait retourner à Genève mais, comme les autres chapitres, il s'empare d'une question essentielle de la post contre-culture: celle de la réduction de la puissance de l'éphémère. Thierry Maeder nous invite à un important voyage qui mène des premiers gestes radicaux des artistes performeurs, aux commandes publiques contemporaines d'intervention temporaire dans l'espace public. Au cœur de cette histoire, l'éphémère se banalise et devient de plus en plus un simple outil des politiques publiques qui a l'avantage de faire événement sans mettre en question durablement l'ordre des choses. Plus largement, c'est là aussi le récit de la pénétration des imaginaires des contre-cultures dans les outils contemporains de l'urbanisme. L'auteur nous montre néanmoins qu'à l'intérieur de ces événements, les artistes arrivent à raviver des vecteurs subversifs. D'une certaine manière, cette possibilité d'une relance de la critique demeure, dans tous les cas enquêtés, un possible qui laisse la place à une vision plus optimiste de ces transformations.

En conclusion, nous reviendrons sur la dynamique fondamentale du processus de domestication des contre-cultures qui se joue dans le passage de la force créatrice de l'institutionnalisation à sa dynamique d'encaissement. En effet, les quatre parties de l'ouvrage peuvent être rassemblées dans une autre histoire de la domestication qui se dessine autour de quatre axes où se joue la mise en garantie de la subversion. Ces axes renvoient à autant de puissances au travers desquelles s'affirme

le pouvoir de subversion des contre-cultures (puissance de l'unitaire, de l'esthétique, du temporaire et de l'œuvre). Dans cette histoire, ce qui s'est révélé ces deux dernières décennies, est l'éroussement voire le renversement de chacun de ces axes, ouvrant à des formes appauvries ou niées de ces puissances (l'unitaire est défait, l'esthétique détachée de son socle critique, le temporaire devient l'éphémère du divertissement et l'horizon de gratuité de l'œuvre est enchâssé dans les nouvelles formes de production de la valeur).

Un épilogue vient ouvrir le livre, en cherchant à exhumer une force critique plus radicale telle une voix de basse en filigrane. Cette force critique est celle d'un esprit punk pensé comme rapport vital à l'espace, le cri du *punkspace*. Ce *punkspace* est le nom de ce qui toujours excède les systèmes de domestication décrits au fil de l'ouvrage. Cet autre *in-encaissable* ouvre un chemin, encore à emprunter, entre la marginalité sociale et la puissance disruptive d'une vitalité créative qui ne peut que revêtir une visée politique d'émancipation. Au final, ce livre invite à un travail d'autocritique sur la teneur de nos alternatives, seule à même de nourrir les formes à venir du *contre* de nos cultures.

¹ Voir en ligne: <https://www.standard.co.uk/news/london/city-hall-reveals-plan-for-dedicated-artist-zones-in-london-to-protect-from-soaring-rents-a3343441.html>

² À ce propos, voir le chapitre 3 de cet ouvrage.

³ On se réfère ici au travail séminal de Marc Breviglieri sur la «ville garantie» (2013), cf. *infra*.

⁴ L'enquête, financée par le Fond national suisse de la recherche scientifique (FNS), a réuni Leticia Carmo (architecte), Yves Pedrazzini (sociologue), Mischa Piraud (sociologue) et Emmanuel Ravalet (économiste du territoire). Ils ont été épaulés en partie par Éléonore Pigalle (2014), qui a réalisé son mémoire de master dans le cadre du projet de recherche et de Thierry Maeder, dont la thèse en cours explore une des questions centrales de l'ouvrage – celle de la déradicalisation du temporaire –, et qui est devenu par la suite un compagnon de route précieux pour l'enquête collective (2).

⁵ La situation genevoise a été suivie jusqu'au début 2019.

⁶ En particulier, la musique [jazz, rock, musique contemporaine], le théâtre [expérimental et politique] ou encore les arts plastiques [*happenings*, art *in situ*].

⁷ Pour une saisie synthétique de ces puissances et de leur encaissement, voir la conclusion de l'ouvrage.

⁸ Par esthétique, il faut entendre ici le travail sur l'expérience sensible, là où se joue, comme le suggère Dewey (1934), les fondements de nos sensations et de nos valuations. Pour une réflexion sur l'importance de l'esthétique dans les luttes urbaines et les processus participatifs, voir l'excellente thèse de Raffaella Houlstan (2019).

⁹ Jacob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, paru en 1860.

¹⁰ Luc Boltanski et Ève Chiapello défendent, dans *Le Nouvel Esprit du Capitalisme* (1999), la thèse que Mai 68 a vraiment fait peur au patronat, induisant de véritables changements dans les pratiques dirigeantes. Bien entendu, c'est la conjonction des forces critiques qui a pu avoir un tel impact, voir aussi le chapitre 1.

¹¹ Cette «critique artiste» a été conceptualisée il y a 20 ans par Ève Chiapello (1998) et mise en contrepoint d'une critique «sociale» du capitalisme, dénonçant elle ses effets d'exploitation (BOLTANSKI et CHIAPELLO 1999). Maurizio Lazzarato a par la suite critiqué cette forte dichotomie qui ne rend pas bien compte que les artistes portent souvent, et d'autant plus dans le capitalisme contem-

porain, une critique sociale relative à leurs conditions de travail, floutant ainsi les deux critiques (LAZZARATO 2009). Il demeure néanmoins que la distinction saisit des tensions dans les registres critiques qui opéraient à l'époque de Mai 68 et dans les années 1970 et continuent à travailler les discours critiques contemporains.

- ¹² Sur l'importance de l'art comme non-identique, voir aussi PIRAUD 2018; PIRAUD et PATTARONI 2018.
- ¹³ À ce propos, voir le chapitre 1 de l'ouvrage.
- ¹⁴ On trouve différents récits, que ce soit celui, séminal, de Boltanski et Chiapello (1999), de Boutang (2007) ou encore plus récemment, celui de Lipovetski et Serroy (2016). Sur l'idéologie de la créativité, voir KEIL et BOUDREAU 2010.
- ¹⁵ Sur une créativité sans pouvoir critique, voir CARMO 2015.
- ¹⁶ L'idée d'encaissement pointe les différents processus par lesquels l'expérience d'un choc est contenue et potentiellement transformée dans des formes réglées et comptables (STAVO-DEBAUGE 2017).
- ¹⁷ Edward Soja (1989) situe le tournant spatial des sciences sociales dans les années 1970 autour des travaux de Henry Lefebvre et Michel Foucault.
- ¹⁸ Sur ce dernier point, voir le chapitre 3, mais aussi la thèse de Mischa Piraud (2017).
- ¹⁹ L'expression a été rendue populaire par un rapport de 2001, rédigé par Fabrice Lextrait, ancien administrateur de la friche marseillaise «La Belle de Mai», suite à une commande du secrétaire d'État au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle en 2000. Pour le télécharger: <http://www.artfactories.net/Le-rapport-Lextrait.html>
- ²⁰ Voir le chapitre 2 de cet ouvrage.
- ²¹ Pour un regard critique sur les occupations temporaires des friches industrielles, voir ANDRES 2013.
- ²² À ce propos, voir en particulier le chapitre 7, ainsi que la conclusion du chapitre 3.
- ²³ À ce propos, voir par exemple le chapitre 3 de cet ouvrage.
- ²⁴ Parmi une large littérature voir par exemple LIEFOOGHE 2010; LEFÈVRE 2019.
- ²⁵ Voir par exemple MONTALTO 2019; TERRIN 2012.
- ²⁶ Sur le plan le plus fondamental, on songe bien entendu aux travaux de Simmel et aux effets qu'il détaille de la grande métropole sur l'aiguïsement de l'intelligence et la créativité (SIMMEL 1902). Les liens entre ville, économie et culture ont été toutefois travaillés en profondeur par Lewis Mumford dans son ouvrage de 1938, *The Culture of Cities*.
- ²⁷ De fait, la question de la gentrification est, au moins depuis les années 1980, liée à celle de la culture puisque parmi les premiers moteurs identifiés on retrouve le rôle des artistes ou encore l'effet de nouvelles pratiques culturelles des classes moyennes et la modification des environnements urbains (ZUKIN 1987). Le débat est néanmoins bien trop vaste pour pouvoir raisonnablement le résumer dans cette introduction. Concernant le strict rôle des artistes, après une lecture relativement mécanique de leur influence (PATTISON 1983), on a vu apparaître des lectures de plus en plus nuancées sur leur rôle (LEY 2003; VIVAN et CHARMES 2008).
- ²⁸ Voir par exemple ANDRES et GRESILLON 2011.
- ²⁹ Sur le label de l'UNESCO, voir en ligne: <https://en.unesco.org/creative-cities/home>
- ³⁰ À ce propos voir Ananya Roy (2011), Jennifer Robinson (2013) et en particulier MacFarlane et Robinson (2012).
- ³¹ Sur la possibilité d'une mise en dialogue de deux villes aux échelles drastiquement contrastées sur la base des «régimes d'urbanisation», voir PATTARONI et BAITSCH 2015.
- ³² Pour une réflexion en profondeur sur la transformation des fêtes publiques et leur visée plus inclusive à travers, entre autres, l'expérience partagée de la culture (Fête de la Musique, Nuits Blanches), voir la très belle thèse de Charitini Karakostaki (2018).
- ³³ La Ville même de Genève, qui dépense environ 22 % de son budget pour la culture, compte 200 000 habitants en 2019. Le Canton de Genève (incluant Genève) en compte lui environ 500 000 et l'agglomération près d'un million, dont la moitié en France.
- ³⁴ Voir le chapitre 6 de cet ouvrage.
- ³⁵ Voir le chapitre 4 de cet ouvrage.
- ³⁶ Voir la partie conclusive du chapitre 4 de cet ouvrage.
- ³⁷ Voir le chapitre 7 de cet ouvrage.

LA MISE EN PLACE DES CONTRE-CULTURES
À GENÈVE

Partie 1

1 / L'IRRUPTION DES CONTRE-CULTURES DANS LA VILLE

Petite histoire genevoise de la dimension spatiale des subversions

Luca Pattaroni • Mischa Piraud

Les mouvements et les groupements «alternatifs», c'est un peu comme les soucoupes volantes et le monstre du Loch Ness. Beaucoup de gens en parlent et certains en ont rencontré. Mais personne n'est d'accord quand il s'agit de dire à quoi ils ressemblent. (GROS 1987: 6)

Un spectre hante Genève: sa culture alternative et ses espaces de liberté. Sa vie culturelle est traversée de part en part par une mise en récit de sa culture alternative et de la mémoire d'un désormais mythique *Mouvement Squat*. Et l'association de ces deux éléments, fortement entremêlés, participe de sa production urbaine. Sa *culture alternative* est vantée dans le *Guide du Routard*¹, les blogs de «life style» et les magazines des compagnies d'aviation, tandis que ses *squats* (et leur évacuation à la fin des années 2000) servent de repoussoirs ou de modèles lors de débats parlementaires. La ville en conserve ainsi les traces multiples à la fois dans son cadre bâti, ses institutions et la mémoire des habitants. Dès lors, l'examen des transformations des politiques culturelles genevoises ne s'éclaire que si l'on prend en compte l'invention de cette culture alternative à travers l'histoire des mobilisations pour l'ouverture de lieux culturels. En effet, dès la fin des années 1960, la politisation des questions culturelles, sous le terme générique et aux contours flous de «contre-culture», s'est jouée à travers une succession de mobilisations visant l'accès à des espaces de création et de diffusion. La contre-culture a ainsi joué un rôle central dans les luttes urbaines, transformant comme nous allons l'examiner dans ce chapitre et le suivant, les questions culturelles en questions politiques et spatiales.

Ces mobilisations ont abouti notamment l'ouverture de salles de spectacles, voire de bâtiments entiers dédiés aux formes artistiques associées aux contre-cultures (jazz, rock, théâtre expérimental, danse et musique contemporaine, etc.) comme la Salle Patiño (2), l'AMR (2), le Grütli (2) et plus tard l'Usine (2) et La Gravière (2), dont certains caractérisent encore aujourd'hui «l'offre culturelle» de Genève.

L'ouverture de ces lieux «flagships» constitue néanmoins la partie émergée d'un mouvement de mobilisations pour une *autre production de l'espace*. Ce mouvement polymorphe s'est caractérisé notamment par l'usage systématique d'occupations, plus ou moins légales, de bâtiments vides. Proportionnellement un des plus étendus d'Europe, le mouvement squat est ainsi au cœur de l'histoire de la culture alternative à Genève². La présence massive de lieux hors du marché locatif dans la ville a eu un impact important sur la production artistique (2)³, qui est venue se nicher pour partie dans ces espaces, ouvrant la possibilité d'innombrables expériences

culturelles où les enjeux de rentabilité financière passaient au second plan. De fait, cette scène a permis d'héberger ce que Sholette nomme la « matière noire » des mondes de l'art, cette frange aux marges des institutions qui est à la fois absolument nécessaire pour une scène artistique vivante et jamais entièrement reconnue (SHOLETTE 2010).

Mais le mouvement squat n'est au fait qu'une partie de l'histoire de ce que l'on peut nommer la mise en place de la contre-culture. Celle-ci s'est jouée sur les multiples niveaux où se développe ce que Lefebvre (1974) nomme la « production de l'espace », c'est-à-dire à la fois les formes idéologiques et les luttes politiques, les dispositifs économiques et techniques, mais aussi les usages quotidiens. En d'autres termes, l'inscription des contre-cultures dans la trame spatiale et institutionnelle de la ville résulte de processus multiples où se nouent conceptions de la culture et de la ville, formes matérielles et formes de l'expérience. C'est dans ces processus même de mise en place que se jouent, indissociablement, la spatialisation des contre-cultures et leur institutionnalisation, à la fois invention de nouveaux possibles et domestication.

La contre-culture en culture alternative

Au moment où elle commence à s'affirmer, politiquement et spatialement, la contre-culture entame d'emblée un processus d'« encaissement »⁴ dans l'ordre institué de la ville. Elle devient petit à petit quelque chose d'autre qui prendra le nom de « culture alternative ». Par-là, il faut entendre, comme on le verra dans le chapitre 2, que l'émergence dans les années 1980 de la notion de culture alternative connote bien plus qu'un changement sémantique. Elle signale l'émergence d'un certain régime de composition des contre-cultures avec l'ordre urbain. Une partie de sa charge oppositionnelle s'atténue au fur et à mesure que se démultiplient les lieux où s'expérimentent et se stabilisent les formes d'expression sociales et artistiques issues des contre-cultures. Elle vient dessiner une présence *alternative* dans les territoires et l'ordre politique de la ville.

Ce régime spatial de la contre-culture demeurera toutefois hautement conflictuel et il dépendra, jusque vers la fin des années 1990, de la relance constante d'épreuves de force, celles en particulier engagées par le mouvement squat dans ses différentes phases (ROSSIAUD 2004). Néanmoins, la reconnaissance, dès les années 1970, de la contre-culture, que ce soit par les collectivités publiques, certains partis politiques ou des acteurs privés, aboutit à l'installation durable de lieux d'expérimentation. Or, ces lieux seront déterminants dans la stabilisation de la contre-culture comme univers reconnaissable et, peu à peu, reconnu⁵. Se constituent ainsi d'autres formes politiques et spatiales, d'autres formes de vie, qui vont prendre place – non sans tensions et de manière souvent temporaire – dans l'ordre en commun de la ville. Si l'on reprend les concepts de Rancière (1998), les contre-cultures passent du « sujet » de la politique – celui qui exclut vient réclamer son dû en dénonçant l'ordre établi où aucune place ne lui est assignée à un objet, qui vient peu à peu se positionner dans un ordre recomposé et policé de la ville.

Cette histoire est celle de son institutionnalisation. Sa reconnaissance est telle de nos jours qu'elle est quasiment devenue un objet patrimonial (COGATO LANZA 2005; 2013) qui appelle à des politiques spécifiques et qui fait partie du paysage ordinaire⁶ de la ville.

À PROPOS D'INSTITUTIONNALISATION

Une des questions au cœur de ce chapitre et, plus largement, de l'ensemble de l'ouvrage, est celle de l'institutionnalisation – et de l'encaissement de la charge subversive – des contre-cultures. À cet égard, il nous semble important de questionner les récits linéaires, très présents dans le discours des acteurs, mais aussi dans la littérature internationale, qui s'articulent selon un modèle binaire allant de l'irruption d'un processus illégal ou simplement informel, à son inscription dans des structures légales ou encore, dans la littérature sur les politiques culturelles et la ville créative, du «off» vers le «in»⁷. S'il y a sans conteste une part de vérité dans ces descriptions, elles ne rendent pas justice au caractère plus sinueux de ces processus. En effet, comme on le voit dans ce premier chapitre, la contre-culture naît d'emblée dans un rapport complexe aux institutions en place. Ses premières expérimentations formelles sont rendues possibles, avant même l'existence des squats, dans des espaces déjà institués et grâce à des subventions étatiques. Néanmoins, ce cadre institué qui potentialise, à la fin des années 1960, les premières expressions de la future culture alternative s'avère rapidement trop limité, porteur de clôtures et de censures. Tout l'enjeu de ces dernières décennies a dès lors été celui de la constitution de marges de manœuvres, c'est-à-dire de cadres spatiaux et temporels permettant de se soustraire aux systèmes dominants de régulation et d'emprise économique, afin d'expérimenter des alternatives culturelles et sociales. Dans cette perspective, le *OFF* est déjà le résultat d'un processus d'institution – et donc d'encaissement – qui rend possible la constitution de la dyade avec le *IN*: non pas un incommensurable mais *l'autre* reconnaissable et suffisamment pacifié des mondes de l'art, sa marge alternative et d'emblée domestiquée. C'est seulement en comprenant ce lien intime et de codépendance que l'on peut mesurer le travail essentiel de contention du disruptif qui accompagne l'institutionnalisation des contre-cultures. Il faut ainsi considérer de manière plus fondamentale l'intrication complexe entre l'institution,

comme processus instituant où se constitue, prend forme, un phénomène social, et la rencontre avec les dispositifs déjà institués contre lesquels, mais aussi au travers desquels, cette institution s'opère. *L'institution* désigne en effet une entité double, constituée et constituante. Un doublet institutionnel que Sartre résumait bien en disant que «les hommes *font l'histoire* sur la base de conditions antérieures» (SARTRE 1960: 103). L'institution est donc fondamentalement ambiguë⁸. Pour avancer dans ce travail de désenchevêtrement conceptuel, il faut donc distinguer au préalable, dans la foulée de Castoriadis (1975)⁹, l'institution-instituant, l'institution-instituée (les institutions) et l'institutionnalisation. L'institution-instituant renvoie à un processus de constitution, c'est-à-dire au travail de formalisation nécessaire pour donner consistance à un objet social, un collectif, un lieu, un objet technique, une règle de droit, ce que Laurent Thévenot propose de nommer les «investissements de forme» (THÉVENOT 1986). L'institution-instituée, ou encore ce que l'on nomme les institutions, renvoient à l'ensemble des formes établies, caractérisées à la fois par la solidité de leurs conventions mais aussi pour leur légitimité. Une fois stabilisées et légitimées, les institutions sont ce qui permet, comme le suggère Luc Boltanski en repartant de Sartre, de dire ce qu'est la réalité (BOLTANSKI 2009) et elles ont par là un pouvoir fort sur la possibilité de constitution et de reconnaissance des nouvelles entités qui s'instituent. L'institutionnalisation renvoie ainsi à l'articulation, en tension, de ces deux temps – de l'instituant et l'institué –, c'est-à-dire la possibilité d'établissement durable d'une nouvelle entité sociale dans un monde déjà là. Le processus instituant se trouve confronté à un processus de légitimation et d'attentes formelles – émanant des institutions en place –, qui influe directement sur les formes prises par la nouvelle entité qui s'institue. Dans une certaine mesure, nous situons ici l'institutionnalisation entre l'institution et la réalité. En effet, la lecture de Boltanski nous

semble encore trop nominaliste, car elle laisserait entendre qu'il suffit de nommer pour faire exister. S'il est indéniable que ce moment de l'énonciation de ce qu'est le réel est essentiel, il ne peut pas être pensé sans le travail d'apprêtement¹⁰, ou encore de formatage, qui permet la mise en équivalence des objets qui trouvent reconnaissance. La question de l'institutionnalisation permet ainsi d'enquêter sur l'ambiguïté, voire la violence, des processus de reconnaissance et de composition avec les autres entités instituées, passant souvent par l'effacement d'une partie de la singularité de la nouvelle entité – ses formes, son mode d'organisation ou encore ses principes –, sauf si elle parvient à imposer d'autres formes de légitimité et étendre la portée de ses formes alternatives¹¹.

En prêtant attention ainsi aux processus d'institutionnalisation, nous faisons porter le regard vers les processus de mise en forme et d'encaissement¹² nécessaires pour qu'une réalité puisse être signifiée par l'institution, tout en ouvrant la possibilité de l'innovation. Cette approche est plus ouverte que les lectures des années 1970, qui voyaient uniquement dans ces processus la mort des formes vivantes, c'est-à-dire en quelque sorte sa réduction à l'encaissement [LOURAU 1973]. Au contraire, l'institutionnalisation est porteuse aussi de nouvelles formes et elle est travaillée plus largement par les principes, et les grammaires¹³, qui guident l'instituant. C'est le cas par exemple lorsque les principes d'autogestion continuent à travailler de l'intérieur les institutions contemporaines.

Afin de pouvoir penser les effets de cette institutionnalisation politique et administrative de la contre-culture sous la forme d'une culture alternative – ce qu'elle accueille et fait taire –, il faut maintenant revenir sur l'histoire de son moment instituant, c'est-à-dire son émergence en contre-pouvoir et contre-espaces dans l'ordre de la ville. Il ne s'agit pas de reprendre ici de manière détaillée et exhaustive l'histoire des luttes urbaines et des différents mouvements culturels, car il en existe déjà des récits riches et abondants [GROS 1987; STEPICYNSKI-MAÎTRE 1993; RUEGG 2005; COGATO LANZA 2013]. Nous allons plutôt chercher à faire émerger ce qui lie étroitement la possibilité d'exprimer une différence et l'accès à l'espace; c'est-à-dire la relation fondamentale entre l'autonomie et l'espace. C'est dans ce lien que se jouent à la fois la transformation de la question culturelle en question urbaine et, en même temps, les formes complexes et ambiguës de son institutionnalisation.

Petite histoire en espace de la culture alternative

Les quarante ans années séparant 1968 à 2008 constituent la séquence institutionnalisante allant de l'irruption des contre-cultures à leur reconnaissance comme culture alternative. Pourquoi remonter à 1968 ? Comme le rapporte le sociologue Dominique Gros dans une très belle «histoire immédiate» de la culture alternative publiée en 1987, les «événements de Mai 1968» à Genève constituent, même s'ils n'ont pas la même force qu'ailleurs, le point de départ d'une séquence militante inédite. En effet, la contagion mondiale des luttes n'a pas épargné la Suisse. Mais, écrit-il, «il y a aussi des raisons bien locales à ces tensions»: durant le mois de mai, «on a vu se multiplier des incidents qui donnent à penser que les autorités cherchent à limiter le droit de manifestation et la liberté d'expression» [GROS 1987: 15]. Celles-ci surviennent dans un climat d'opposition à un projet de «journées militaires» qui auraient dû avoir lieu en mai. Enfin, galvanisant ces tensions, des collectifs genevois

accueillent au mois d'août *Paradise Now* du *Living Theater* (21)¹⁴ après son annulation à Avignon (GROS 1987: 16-18). L'effet cumulé des mobilisations politiques et des expérimentations culturelles va être essentiel dans la constitution, entre 1968 et le milieu des années 1970, des fondements de la contre-culture alternative genevoise. Cette dernière va s'affirmer et prendre forme plus particulièrement dans des luttes pour l'accès à des espaces d'expérimentation et d'autonomie.

Quarante ans plus tard, sous une double impulsion politique et économique, les squats qui jouissaient jusque-là d'une relative tolérance ont été évacués dans un vaste mouvement de contre-production spatiale. Là où la ville se constituait *autrement*, les collectivités publiques ont pris le parti de rompre un processus instituant autonome. La fin des années 2000 va être le théâtre d'une liquidation de la part vive de cette scène alternative, engendrant à la fois une relance des conflits et un encaissement encore plus soutenu de l'héritage de la contre-culture. Les derniers reliquats de son pouvoir subversif finissent d'être émoussés par la reconnaissance institutionnelle des formes artistiques les plus radicales¹⁵ et par l'apparition d'un nouvel avatar politique, celui de la culture dite non plus «alternative» mais désormais «émergente»¹⁶.

Une histoire au pluriel: luttes, institutions publiques et mécénat

Il faut toutefois d'emblée nuancer le récit, souvent teinté de romantisme, d'une contre-culture qui se forge uniquement dans la résistance et la lutte. De fait, le contre de ces cultures se joue sur différents plans qui ne se recoupent pas forcément. Ainsi, une partie du travail de radicalité artistique, même s'il est fondamentalement chargé d'un sens politique, s'oppose avant tout aux institutions culturelles dominantes et à leurs publics. D'une certaine manière, toute l'histoire des avant-gardes a été aussi partiellement celle de la constitution de lieux où elles pouvaient s'exprimer légitimement, suscitant avant tout la colère des publics bourgeois plutôt que la répression policière. On pense ainsi à la stratégie que l'on pourrait dire interstitielle du fameux Cabaret Voltaire, qui s'ouvre dans une arrière-salle désaffectée d'un bistrot zurichois, prêtée par le propriétaire. Avant cela, le bar Pfaff à New York était devenu, aux alentours de 1850, le lieu d'accueil d'une scène bohème autour de Walt Whitmann, à la fois lieu d'émulation entre artistes et lieu de représentation où le flâneur urbain pouvait venir lorgner la vie bohème (STRAW 2014: 17-32). On peut évoquer aussi les stratégies plus radicales d'éloignement des sources de pouvoir adoptées par les colonies d'artiste avant-gardistes des 19 et 20^e siècles, afin d'expérimenter plus librement d'autres manières de faire sans qu'elles se heurtent d'emblée à la stricte police des villes.

Si l'on revient à Genève, on constate donc que dès les années 1960, cette quête d'espace et d'autonomie se joue

LE BAR PFAFF À NEW YORK, HAUT LIEU DE LA SCÈNE BOHÈME DU MILIEU DU 19^e SIÈCLE.





LE CAFÉ HOLLÄNDISCHE MEIEREI
DANS LA SALLE ARRIÈRE DUQUEL
VINT S'INSTALLER, EN 1916,
LE FAMEUX CABARET VOLTAIRE
(DADASURR).

(21)

sur différents plans: à la fois à travers des stratégies de négociation et d'insertion légale dans des espaces publiquement institués ou prêtés par des privés, mais aussi rapidement par des formes plus oppositionnelles comme des occupations illégales. La tâche visant à suivre les entrelacs subtils de ces différentes stratégies excède largement le champ de ce chapitre mais, en se rapprochant de quelques-uns de ces lieux, on commence à entrevoir leur articulation et l'esquisse d'une histoire spatiale de la contre-culture. L'idée que nous défendons ici est celle selon laquelle la politisation et l'institutionnalisation des contre-cultures se jouent au travers de l'accès à l'espace et son appropriation, posant, dans un même mouvement, les questions des normes juridiques et techniques, du prix, des formes architectoniques et finalement de l'expérience. Pour faciliter l'exploration de ces différents chemins où s'inventent les formes et les lieux de la culture alternative, on peut distinguer sommairement trois grandes périodes qui s'articulent autour de l'histoire du mouve-

ment squat. En effet, même si l'histoire de la constitution et l'institutionnalisation des contre-cultures ne peut être réduite à celle du mouvement squat, il demeure que l'émergence et la stabilisation de ce dernier ont fortement influencé l'articulation entre les questions culturelles et urbaines. Nous proposons donc de distinguer une première période – l'objet de ce chapitre – qui va de 1968 à 1985 et voit l'apparition des occupations illégales comme outil de revendication et d'appropriation de l'espace. Une deuxième période courant de 1985 à 2002, correspond à l'établissement d'une politique de relative tolérance des squats et la démultiplication des lieux occupés plus ou moins légalement. C'est durant cette période que s'invente, comme on va le voir dans le chapitre suivant, la «culture alternative» comme nébuleuse nommée et objet de l'action publique. Enfin, la période qui s'étend depuis 2002 correspond à un durcissement politique et juridique notoire à l'égard de la scène squat, qui mènera en 2008 à l'évacuation des derniers grands immeubles squattés ainsi qu'à celle de l'une des principales friches industrielles abritant des dizaines d'espaces de création et de diffusion. Ce tournant conduira à l'invention de différents dispositifs, aux effets ambigus, visant à réarticuler les questions culturelles et urbaines. La culture alternative n'a pas disparu mais, dans une certaine mesure, elle a fonctionné depuis la fin des années 2000 comme un motif politique qui cherche encore ses nouveaux possibles spatiaux¹⁷.

1968-1985: stratégies interstitielles et luttes urbaines

Le début des années 1970 est marqué par des mobilisations et des actions visant à l'accès à des espaces autonomes d'expérimentation culturelle. De fait, à l'époque,

les budgets culturels sont affectés essentiellement aux grandes institutions culturelles telles que l'opéra de Genève (Grand Théâtre ㉔) ou encore le musée d'Art et d'Histoire. Il n'existe ainsi quasiment pas de lieux où l'on peut librement programmer de la musique Jazz ou jouer des pièces de théâtre expérimentales ou politiques. Quelques lieux font néanmoins exceptions telles que la Maison des Jeunes de Saint-Gervais, la Salle Patiño ou encore la galerie Ecart. Avant de considérer le moment des luttes urbaines, il est intéressant de s'attarder sur ces espaces précurseurs qui vont jouer un rôle important dans l'accueil et le développement à Genève des expériences contre-culturelles.

Dans les interstices du pouvoir

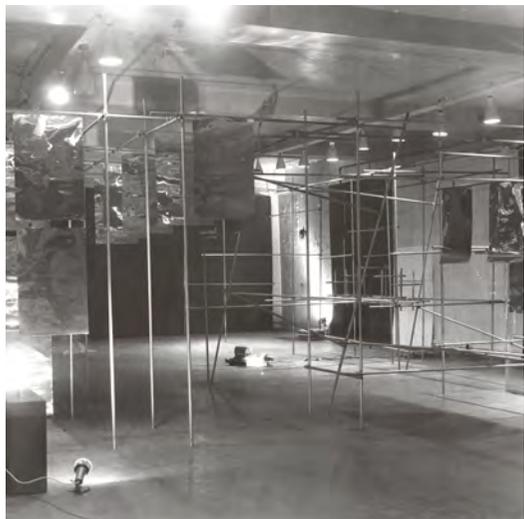
Il se joue dans ces espaces légaux et dans certains de leur prolongement, comme les implantations successives des Centre d'Art Contemporain (cf. *infra*), une histoire complexe du développement spatial des contre-cultures qui détache en partie celles-ci des luttes urbaines et même de la culture alternative dans ses expressions les plus politisées. Dans cette genèse, le contre de la contre-culture s'entend avant tout comme une opposition envers les formes instituées de l'art et ses grandes institutions (musées, académies), sans que cette opposition ne se traduise directement dans une opposition frontale à la société et aux formes de production urbaine. Bien que se jouant en partie dans d'autres réseaux, cette histoire est essentielle dans la production des formes artistiques qui nourrissent les contre-cultures, en particulier celle dites dématérialisées¹⁸. De fait, il faudrait idéalement dessiner une double histoire de l'encaissement de la contre-culture. La première, esquissée dans ce chapitre, ouvre un rapport critique aux espaces et au quotidien des mondes urbains et débouche sur la «culture alternative», alors que la deuxième, plus centrée sur la scène institutionnelle de la culture, débouche sur ce que l'on nomme «art contemporain»¹⁹. Un art qui correspond, dans une large mesure, à la forme instituée – reconnue et légitimée – des avant-gardes artistiques qui ont nourri les contre-cultures, et cela d'ailleurs jusqu'aux formes plus récentes de *street art* et de sa reconnaissance institutionnelle. S'il fallait forcer le trait, on pourrait dire qu'au fur et à mesure que l'art contemporain gagne en reconnaissance, il s'éloigne des combats politiques et des espoirs de transformation des formes de vie qui caractérise la culture alternative et son alliance avec les formes les plus engagées des avant-gardes artistiques. En réalité, cette relation est bien plus complexe et on entreverra certains des moments d'interaction entre ces différents chemins.

Cette deuxième histoire de l'émergence d'un art dit «contemporain» est en particulier déterminée par le soutien historique d'une partie des milieux bourgeois aux avant-gardes artistiques. Ainsi, un des espaces qui a joué, dans les années 1970, un rôle primordial dans l'établissement d'une scène artistique contemporaine à Genève – la salle Simon I Patiño – a été établie grâce à une donation d'un des plus riches industriels sud-américains. Dans un même ordre d'idée, les premières expérimentations d'un important collectif d'artistes genevois des années 1970 – le groupe Ecart – sont rendues spatialement possibles du fait de leurs liens, notamment familiaux,

avec les élites économiques locales. Même si elles concernent des espaces parfois conséquents, on peut nommer «interstitielles» ces stratégies car il s'agit de prendre place dans des espaces subalternes²⁰ ou de se faufiler dans les espaces institués. Il n'y a donc pas encore pleine reconnaissance de ces formes d'expression, juste une tolérance plus ou moins grande: dans les années 1970, la reconnaissance institutionnelle de ce qui deviendra l'art contemporain est encore balbutiante et les critiques d'art établis sont souvent très sceptiques.

*L'aventure artistique et spatiale du groupe Ecart.*²¹ Au début des années 1960, un petit groupe de 6 collégiens²² genevois se lie d'amitié, rapprochés autour d'une admiration commune envers la figure de leur maître de dessin Luc Bois (BOVIER et CHERIX 2019). Dans ce groupe, on retrouve notamment John Armleder, artiste genevois qui deviendra une figure reconnue de la scène internationale d'art contemporain. Au fil des années 1960 et 1970, ce petit collectif va devenir – sous le nom d'abord du groupe Bois puis d'Ecart – un des plus importants collectifs genevois d'art expérimental à travers sa pratique de performances et de vidéos dans le sillage de Fluxus, que le collectif va d'ailleurs exposer et faire vivre à Genève dès la fin des années 1960. Le groupe animera au fil des années une galerie, une librairie et une maison d'édition. Il fera venir à Genève et collaborera avec les acteurs majeurs des avant-gardes artistiques des années 1960 et 1970, tels que Andy Warhol, Alan Kaprow ou encore Christian Boltanski. Le collectif a joué ainsi un rôle important dans l'ouverture de la scène culturelle genevoise aux formes d'expression artistiques au cœur des contre-cultures, provoquant souvent l'incompréhension voire la critique acerbe de la presse (ECART 2019).

Si le rôle artistique d'Ecart a été essentiel, il ne s'est toutefois pas accompagné d'un rôle politique aussi manifeste au regard des luttes urbaines. En effet, Ecart n'a pas participé, du moins pas de façon notoire, au mouvement d'occupation spatiale du début des années 1970 qui a marqué, on le verra plus loin, la naissance de la



À GAUCHE, «LINÉAMENT 1»,
PREMIÈRE EXPOSITION EN
1967 DU GROUPE BOIS DANS
UN IMMEUBLE VIDE PRÊTÉ PAR
L'UNION DES BANQUES SUISSES
(UBS), AU 16 RUE DE
LA CONFÉDÉRATION, À GENÈVE;
À DROITE, INSTALLATION
AU 4^e ÉTAGE (@ ARCHIVES ECART,
MAMCO, GENÈVE).



EXPOSITION DE KEN FRIEDMAN
À LA GALERIE ECART, 1974,
RUE PLANTAMOUR, À GENÈVE
[© ARCHIVES ECART, MAMCO,
GENÈVE].

culture alternative à Genève dans ses formes les plus politisées. De fait, son combat culturel a été rendu possible, spatialement parlant, en grande partie grâce à l'appartenance de ses membres, et en particulier John Armleder, aux élites économiques genevoises²³.

Ainsi, de manière frappante, la première exposition du collectif en 1969²⁴ a eu lieu dans un immeuble désaffecté du centre-ville prêté par l'Union des Banques Suisses (UBS) (BOVIER et CHERIX 2019: 16). Puis, dès 1972, Ecart aura accès gratuitement à une arcade située dans le corps du bâtiment de l'Hôtel de luxe Richmond appartenant aux parents de John Armleder (BOVIER et CHERIX 2019: 31). Le collectif pourra ainsi y développer une galerie sans ambition commerciale, qui lui permettra d'accueillir un travail artistique très expérimental (vidéos, performances, collages, etc.). Par la suite, Ecart bénéficiera encore d'une salle dans les caves de l'hôtel où il installera une imprimerie, puis d'une autre arcade désaffectée, dans un immeuble appartenant à la coopérative de magasins Migros, qui deviendra la librairie Ecart.

On voit donc l'importance de ces accès à l'espace qui situent en quelque sorte Ecart dans la longue lignée des artistes au bénéfice des régimes d'exception permis par le mécénat ou simplement la tolérance voire l'intérêt culturel des propriétaires fonciers²⁵. En même temps, Ecart s'inscrit aussi dans la longue

DESTRUCTION D'UN MUR
DE LA GALERIE ECART À LA
RUE PLANTAMOUR, ÉTÉ 1973
[© ARCHIVES ECART, MAMCO,
GENÈVE].



lignée des efforts des artistes pour échapper à l'emprise des institutions, en constituant ce qui est aujourd'hui nommé des «artist-run spaces» (DEITERE et NANNUCCI 2012), c'est-à-dire des espaces autogérés par les artistes.

La Galerie Aurora. Une alternative à cette voie «dorée» sera la mise sur pied, dès les années 1960, de lieux autogérés et autofinancés par les artistes. Ainsi, en 1968, un groupe d'artistes genevois crée la galerie Aurora dans un sous-sol du centre-ville²⁶. Ouvrant quelques années avant la galerie Ecart, Aurora sera l'un des tout premiers lieux exposant à Genève de l'art «contemporain». De manière intéressante, les artistes se sont organisés en coopérative pour garder leur indépendance, renouant ainsi avec les outils d'émancipation ouvrière²⁷. Ils ont néanmoins bénéficié de l'association avec un entrepreneur local et du patronage de deux figures intellectuelles genevoises, Denis de Rougemont et Albert Cohen. On est encore ici dans des figures d'entre-deux, où l'émancipation dépend des soutiens dans les institutions économiques et culturelles.



EN HAUT, NUMÉRO SPÉCIAL
D'UNI INFORMATION DÉDIÉ
À LA CITÉ UNIVERSITAIRE
INAUGURÉE EN 1963,
MAI 1970 (CITE-UNI-GENEVE.CH);
EN BAS, JOHN CAGE
À LA SALLE SIMON I PATIÑO,
AVANT SON SPECTACLE
À GENÈVE, ORGANISÉ PAR LE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
ET CONTRECHAMPS, 1978
[© ARCHIVES AMR].



Spécial Cité Universitaire *l'un et le multiple*



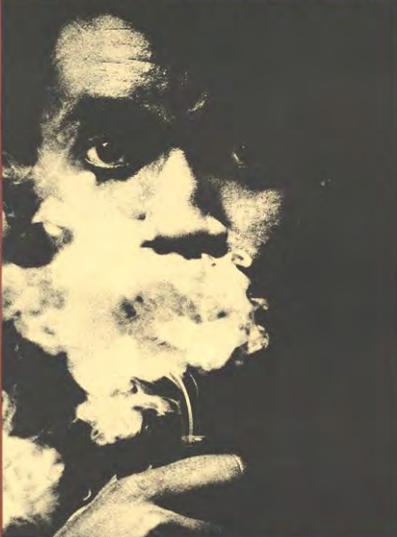
La salle «Simon I. Patiño». Ouverte en 1967, la salle «Simon I Patiño» – dite Salle Patiño²⁸ – est le produit d'une donation d'un million de francs suisses de la Fondation «Simon I Patiño», afin de permettre la réalisation de la salle de spectacle prévue dans la nouvelle Cité Universitaire de Genève dont les travaux débutent en 1963 (FONDATION SIMON I PATIÑO 1996). Elle préfigure ainsi le rôle de plus en plus important qu'a joué ces dernières décennies le mécénat dans l'institutionnalisation des contre-cultures et, plus largement, des formes artistiques les plus radicales.

Ainsi, en 1967, alors que l'infrastructure de la salle est déjà terminée suivant un plan classique de salle de spectacle, la Fondation Patiño constitue une commission artistique de représentants de l'«art contemporain»²⁹ qui dessine un cahier des charges plus ambitieux, visant à accueillir un ensemble d'expérimentations artistiques dans les domaines de la musique, du théâtre, de la danse et des arts plastiques. Ce cahier des charges artistique va d'emblée impliquer la transformation de la salle pour lui permettre de devenir polyvalente. De la sorte, dès son inauguration en 1968, la salle est spatialement capable d'accueillir les Quinzaines d'Art Contemporain, mêlant du théâtre, de la danse, du cinéma et de la vidéo, des expositions, de la musique contemporaine, dans une Genève où l'art contemporain est quasi inexistant (FONDATION SIMON I PATIÑO 1996: 14).

Les spectacles sont l'occasion de débats virulents et, comme pour les spectacles à la MJC de Saint Gervais, il n'est pas rare que non seulement les critiques de théâtre ou d'art les dénoncent, mais aussi les élus municipaux. Comme nous

le verrons plus loin lors de l'occupation du Temple de la Serviette, nous sommes en présence de formes de jugement qui dépassent largement le champ de l'art et mêlent questions policières, sociales et politiques³⁰. Il est frappant de voir, par exemple, qu'un spectacle de Bob Wilson – «Le regard du sourd» – soit interdit à la fin des années 1960 car il ne respectait pas les «heures de police», se poursuivant au-delà de minuit³¹. La salle et sa commission artistique fonctionnent néanmoins comme un lieu

JEU. 2/9/76
à 20h.45 à la SALLE PATIÑO



**ANTHONY
BRAXTON
QUARTET**
Anthony Braxton: anches
George Lewis: tb.
Dave Holland: b.
Barry Altschul: dm.

LOCATIONS: GRAND PASSAGE
et KIOSQUE DU BOULEVARD
PRIX: F.S. 20.- ET 15.- (MEMBRES)

AR
Association pour l'encouragement
de la musique d'improvisation.
Prod.: AMR, CUG, Fondation Patino

**ASSOCIATION
POUR LA MUSIQUE
DE RECHERCHE**

Salle Patiño
Cité UNIVERSITAIRE av. de Moirand 26 (voies 3-32)

**FESTIVAL DE
MUSIQUES IMPROVISÉES
ORIENTALES**

Places de 8 à 12.- (Membres 5.-)

Vendredi 11 mars 20h45
Percussioniste (tabla) de l'Inde
**USTAD LATIF
AHMED KHAN**

Samedi 12 mars 20h45
Exceptionnel ensemble égyptien de 15 musiciens
LES MUGIERS DU NIL

Samedi 19 mars 20h45
L'extraordinaire joueur de luth irakien (oud)
**Mounir
Bashir**

AMR
ASSOCIATION
POUR L'ENCOURAGEMENT DE LA
MUSIQUE IMPROVISÉE



AFFICHES DE CONCERTS
ORGANISÉS PAR L'AMR
À LA SALLE SIMON I PATIÑO
(À GAUCHE, 1976; À DROITE, DATE
INCONNUE) [© ARCHIVES AMR].



LUCIANO FABRO AVEC DES
ÉTUDIANTS DANS LE SOUS-SOL
DE LA SALLE PATIÑO (CAC), 1974
[@ARCHIVES DU CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN].

propice aux expérimentations d'avant-garde. À partir de 1974, la salle se concentrera surtout sur la scène locale et participera ainsi à la reconnaissance et la diffusion à Genève des différentes formes d'expression au cœur des contre-cultures. Plusieurs associations se constituent en son sein avant d'obtenir leurs propres espaces de création et de diffusion. C'est le cas, entre autres, de l'Association pour la Musique de Recherche (AMR) (cf. *infra*), le Centre d'Animation Cinématographique (CAC) qui débute dans la cave de la salle Patiño en 1972, l'ensemble de musique contemporaine Contrechamps qui naît en 1977, mais aussi plus tard de l'Association pour la danse contemporaine (1986). Le lieu subventionné jusqu'en 1996 a fonctionné ainsi comme tremplin, permettant à des collectifs fragiles et souvent critiques de faire



EXPOSITION DU GROUPE ECART,
JOHN ARMLEDER, CARLOS
GARCIA, PATRICK LUCCHINI,
CLAUDE RYCHNER, CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN, SOUS-SOL,
SALLE SIMON I PATIÑO, 1977
[@ ARCHIVES ECART, MAMCO,
GENÈVE].

leurs premières expériences et de constituer le public et les réseaux nécessaires pour s'installer plus durablement.

Parmi les intervenants réguliers, on retrouve le collectif Ecart qui d'ailleurs accueillera dans l'arcade voisine de sa galerie le Centre d'Art Contemporain lorsqu'il devra quitter le sous-sol de la salle Patiño. Il est intéressant à cet égard de s'arrêter brièvement sur le parcours du Centre d'Art Contemporain car il donne à voir cette stratégie interstitielle jusqu'au basculement institutionnel.

Après ses débuts en 1974 dans la cave de la salle Patiño, il est ensuite hébergé par la galerie Ecart à la rue Plantamour (1977-1979) puis dans une arcade de la Migros à la rue d'Italie (1979-1982) où il est voisin de la librairie Ecart. Soutenu à ses débuts par des donateurs privés, il se transforme en une association en 1982 afin de pouvoir être subventionné dès 1983 par la Ville de Genève. Fort de son nouveau statut, il s'installe la même année dans l'ancien Palais des Expositions de Genève (1982-1986) qu'il quittera pour le Palais Wilson, qui brûlera en 1987. Le CAC déménage ensuite au Musée Rath. Son errance se terminera en 1989, date à laquelle il intégrera, aux côtés du Musée d'Art Moderne et Contemporain (MAMCO), des locaux dans les bâtiments de l'ancienne usine de la Société des Instruments de Physique, mis à disposition par la Ville de Genève dont la rénovation est financée par des fonds privés. On voit ainsi se dessiner, en filigrane de ce parcours nomade, la reconnaissance institutionnelle de l'art contemporain qui se traduit peu à peu, comme on le verra aussi pour la culture alternative, en reconnaissance spatiale, c'est-à-dire par l'accès à des espaces de plus en plus grands et pérennes.

Dans la science des lieux autres – des «hétérotopies» – que Foucault appelle de ses vœux (FOUCAULT 1967), la Salle Patiño, mais aussi la galerie Ecart, constituent précisément ce genre d'espace nécessaire où l'on peut s'émanciper des contraintes normatives, et financières, afin de rendre possible les apprentissages et les



VUE EXTÉRIEURE DU CENTRE D'ART CONTEMPORAIN ET DE LA GALERIE ECART, RUE D'ITALIE, GENÈVE, 1982 (© ARCHIVES ECART, MAMCO, GENÈVE).



CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
DANS LES ANCIENS BÂTIMENTS
DE LA SOCIÉTÉ D'INSTRUMENT
DE PHYSIQUE (SIP), 2010
(@ ARCHIVES DU CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN DE GENÈVE).

expérimentations les plus diverses. Ainsi, l'ouverture hétérotopique des possibles peut prendre des formes variées où se joue, en un lieu donné, la capacité à s'affranchir des attendus normatifs et économiques qui façonnent les formes autorisées de la culture.

Néanmoins, ce qui va devenir la culture alternative prend forme dans une articulation plus systématique des contre-cultures et des contre-espaces dans un projet politique d'émancipation culturelle et sociale. Comme le suggère Fabrice Raffin dans une stimulante analyse des mondes de la «culture alternative», l'art contemporain devient «art alternatif» du moment où le «processus de production esthétique» vise à «l'invention simultanée et éprouvée d'un mode de vie, réponse alternative au monde critiqué». Comme on l'a suggéré ci-dessus, il faudrait nuancer son propos dans la mesure où l'histoire de l'alternatif et du contemporain chemine ensemble. Toutefois, la tension est bien là. Ainsi, si l'histoire des avant-gardes artistiques des 19^e et 20^e siècles est en bonne partie celle aussi de l'invention de formes de vie en rupture, on peut néanmoins défendre l'idée qu'au fur et à mesure que les formes artistiques en rupture devenaient «art contemporain», prenant place dans les galeries et les musées, la question de la portée politique et existentielle de l'art contemporain regagnait toute son acuité. Dans un chemin inverse, l'invention de la culture alternative, et son expression dans le mouvement squat, va donner l'occasion d'inclure plus profondément le travail artistique dans la production de modes de vie en rupture. Elle passera par des formes plus combatives de résistance des artistes où ils rencontreront les mouvements insurrectionnels des années 1960.

Pour suivre cette genèse plus conflictuelle, il faut encore s'attarder sur un lieu, cette fois-ci fondé par les pouvoirs publics, qui va à la fois ouvrir une scène importante pour la contre-culture artistique, tout en révélant les limites des institutions.

Dans les interstices des institutions

La Maison des Jeunes de Saint-Gervais. La Maison des Jeunes (MJ) de Saint-Gervais est inaugurée en 1963³². Qualifiée de «palais accordé aux jeunes», ce bâtiment en béton réalisé par Lucien Archinard devait offrir à la jeunesse, un lieu où se rassembler et poursuivre des activités dites «récréatives, éducatives et culturelles» (STEPCYNSKI-MAÎTRE 1993: 15). L'immeuble est doté entre autres d'une salle de spectacle et d'un cinéma de 300 places, d'une salle de musique «où les jeunes pourront écouter leurs disques préférés», de lieux réservés à l'étude et à la lecture, au jeu et à la détente et enfin d'une série d'ateliers équipés (STEPCYNSKI-MAÎTRE 1993: 15). L'idée de sa création date déjà de la fin des années 1940, sous l'impulsion de Gabrielle Hahn qui fait le constat de l'absence de lieux de distraction dédiés à la jeunesse. Ce projet de Maison des Jeunes se tient ainsi à la croisée d'une double problématisation qui va traverser les années 1950 et 1960: celle des besoins spécifiques d'une couche de la population qui n'entre plus complètement dans les cases des parcours de vie d'avant-guerre – la «jeunesse» ou l'adolescence comme entre-deux entre l'enfance domestique et l'âge adulte³³ – et celle des loisirs. Dans des termes contemporains, il s'agissait dès lors de trouver de nouveaux lieux – des tiers lieux – qui n'appartenaient ni à la sphère domestique, ni à celle du travail ou encore des distractions pour adultes (bars, cabarets, etc.). Le modèle revendiqué de la Maison des Jeunes de Saint-Gervais est celui des Maisons des Jeunes et de la Culture qui fleurissent à la même époque en France³⁴, dans le sillage des principes de l'éducation populaire (BESSE 2008).

Néanmoins, malgré ces références progressistes, la MJ de Saint-Gervais s'instaure sur un modèle plus paternaliste, où il n'est pas question, en 1963, d'autonomie ni même a priori de grandes audaces culturelles (BESSE 2008). Son inauguration ouvre tout de même, et en partie malgré elle, une brèche dans l'espace relativement quadrillé de la culture à Genève et elle devient rapidement un lieu d'expérimentation, notamment dans le domaine théâtral. Sous la direction de François Rochaix, la salle de 300 places et l'atelier de théâtre vont devenir le centre névralgique de la Maison: on y programme des pièces de Beckett et de Tchekhov qui inquiètent la directrice soucieuse d'une «saine éducation de la jeunesse» (STEPCYNSKI 1983: 33). En 1964, un festival Berthold Brecht, auteur quasiment non joué en Suisse à l'époque, fait débat dans la presse mais attire plus de 6 000 spectateurs (STEPCYNSKI 1983: 33). Dans la foulée, la Maison des Jeunes devient Maison des Jeunes et de la Culture et, dans les années qui suivent, s'intronise comme haut lieux (genevois et international) de l'expérimentation des formes artistiques engagées

FAÇADE DU THÉÂTRE DE SAINT-GERVAIS (ANCIENNEMENT MAISON DES JEUNES ET DE LA CULTURE DE SAINT GERVAIS), 2019.



qui participent à l'affirmation de la contre-culture. Outre le «Théâtre de l'Atelier», qui sera rapidement reconnu en France, la MJC de Saint-Gervais accueille des essais cinématographiques³⁵ ou encore du free-jazz. On y vient pour manger, pour découvrir de la musique:

On allait manger dans la cafétéria qui était très bon marché et on se retrouvait là, y avait un type qui nous faisait écouter du jazz parce qu'on n'avait pas de rond pis on amenait un disque et on pouvait écouter entre midi et 2h des disques. Saint-Gervais c'était un peu un réceptacle.³⁶

Néanmoins, les formes artistiques les plus engagées – et en particulier le «théâtre indépendant» qui, en suivant les principes du «théâtre action» (BRAHY 2019), cherchait à éveiller la contestation voire «changer le monde» (SUTERMEISTER 2000) – peinent encore à trouver pleinement leur place et leur reconnaissance. La démultiplication des spectacles va donc à la fois constituer un public de plus en plus large et rassembler ces forces artistiques nouvelles, mais aussi susciter les critiques et les rejets. Par exemple, le département des Beaux-Arts et de la Culture refuse de lui octroyer des subventions (outre celle qui émane du budget de fonctionnement de la MJC) sous prétexte que ce n'est qu'une animation parmi d'autres du centre (STEPCYNYSKI 1983: 48). Mais les refus semblent aussi motivés par le caractère subversif de l'Atelier, comme le «résumé [un ancien membre du Conseil de Fondation] avec une pointe d'agacement: «Que voulez-vous, il n'était pas encore entré dans les mœurs politiques de soutenir financièrement des gens qui vous tapent dessus»» (STEPCYNYSKI 1983: 49).

Mais même son subventionnement via le budget de fonctionnement de la MCJ lui sera reproché lorsque l'Atelier met en scène une pièce critiquant la dictature portugaise de Salazar. En effet, suite à une plainte émanant de membres de la communauté portugaise, relayée par les élus les plus à droite du Conseil Municipal, le Conseil d'Administration réaffirme l'importance de subventions pour les scènes dramatiques et la liberté de programmation, tout en soulignant qu'il y a des limites quand cela peut «troubler les relations courtoises que la Suisse entretient avec les



GODOT EST ARRIVÉ
DE BULATOVIC, MISE EN SCÈNE
DE JORGE LAVELLI, THÉÂTRE
DE SAINT-GERVAIS, 1966
(© PHOTOGRAPHIE
DE DANIEL VITTET).

pays étrangers»³⁷. Il invite ainsi à ne plus choisir de pièces qui pourraient violer le principe de neutralité de la Suisse. Différents acteurs culturels et journalistes se mobiliseront pour défendre la troupe et la liberté artistique mais cela n'empêchera pas une guerre d'usure menée par les autorités contre l'Atelier. En 1969, le directeur de Saint-Gervais, qui soutenait la troupe, démissionne. Il sera remplacé par l'ancien directeur de la MJC de Lyon qui retire à l'Atelier son rôle d'animation culturelle pour redonner une image plus proche d'un «centre de loisir de quartier» à l'institution (STEPCYNSZKI 1983: 59).

Ainsi, même si les expériences contre-culturelles arrivent à se nicher dans les nouvelles institutions comme la MJC de Saint-Gervais ou encore la salle Patiño, elles peinent encore à la fin des années 1960 à prendre complètement place dans l'ordre spatial et symbolique de la ville.

Il faudra un rapport de force plus affirmé pour que les contre-cultures trouvent plus pleinement leur place, en particulier à travers l'affirmation de la «culture alternative» et ses contre-espaces autogérés, qui constitueront une forme d'hétérotopie semi-institutionnelle (car d'emblée prise dans des processus d'institutionnalisation).

De fait, la limite entre les hétérotopies institutionnelles et non institutionnelles est ténue et largement artificielle (à l'image, sur un autre plan, de l'opposition entre le *in* et le *off*). Ainsi, l'ensemble de nos analyses, dans ce chapitre et les suivants, visent au contraire à saisir les manières dont les différents processus d'institutionnalisation – y compris l'accueil dans des institutions déjà établies – offrent ou non certaines marges de manœuvre, c'est-à-dire atténuent les différentes épreuves qui contraignent les formes de production culturelle, qu'elles soient marchandes (rentabilité, loyers), évaluatives (jugements esthétiques et moraux) ou encore réglementaires (normes de sécurité, procédures bureaucratiques, etc.). C'est une telle mise à distance des épreuves ordinaires des politiques urbaines et culturelles instituées qui s'est produite dans les rapports de force qui ont caractérisé le début des années 1970.

Luttes urbaines

Le mouvement pour un centre culturel autonome. Dès 1971 s'amorce un tournant avec le «mouvement pour l'obtention d'un centre autonome» qui sera à l'origine d'événements ayant joué un rôle déterminant dans le moment instituant de la contre-culture:

En 1971, LA JEUNESSE SAGE EST MORTE. La jeunesse impertinente est née. On dira toujours tout partout. On dira merde quand on le pense; on ridiculiserà tout ce qui est ridicule, c'est-à-dire tout le monde normal... (Tract du Mouvement pour un centre culturel autonome)

Ce mouvement, qui représente pour certains le Mai 68 de Genève³⁸, va introduire deux changements majeurs: l'alliance des militants culturels et politiques – les marginaux et les gauchistes selon les dénominations de l'époque – et le recours aux occupations illégales comme moyen de lutte. Les enjeux artistiques deviennent ainsi indissociablement des enjeux politiques et spatiaux.

Pour comprendre la constitution de ce mouvement, il faut revenir à septembre 1970, lorsque naît la «Coordination des groupes marginaux», regroupant «des éditeurs,



TAG «POUR UN CENTRE AUTONOME», GENÈVE, 1971 (DISSIDENT DU QUOTIDIEN, D. GROS, LAUSANNE, ÉDITIONS D'EN BAS, 1987, p. 25).

des groupes théâtraux, des groupes musicaux, des cinéastes et producteurs de film, tous orientés vers la recherche expérimentale en matière artistique» (GROS 1987: 25). Comme le souligne Maryvonne Stepczynski-Maître, la plupart de ces artistes se sont heurtés au refus systématique de leurs demandes de subvention sous prétexte que leurs «créations ne présentent pas encore suffisamment de garanties sur le plan de la valeur artistique» (STEPCZYNSKI-MAÎTRE 1993: 63). À cela s'ajoute les innombrables tracasseries administratives leur rendant difficile, voire impossible, l'accès aux différentes salles de spectacle.

On constate ici que les enjeux de subvention et d'administration des projets culturels constituent un motif récurrent des politiques culturelles de ces dernières décennies. Si l'on peut avancer que ces questions se sont durcies durant cette dernière années³⁹, il ne faut pas oublier néanmoins qu'elles existent de longue date. De fait, elles sont inhérentes au développement d'une politique culturelle, c'est-à-dire d'un travail de mise en politique des pratiques artistiques qui leur assigne une

place – spatiale et économique – dans l'ordre sociétal⁴⁰.

Dans l'horizon d'un travail de publicisation des problèmes rencontrés par les artistes dit *marginiaux*, ces derniers se rassemblent en coordination et prennent la parole dans la sphère publique. En décembre 1970, ils convoquent leur première conférence de presse pour évoquer les problèmes «dans leur travail et leur recherche» (STEPCZYNSKI-MAÎTRE 1993: 63) et les raisons de la pétition qu'ils remettent aux autorités début 1971. Leurs revendications portent en particulier sur la «mise à disposition gratuite d'un bâtiment comprenant plusieurs salles, dont une grande salle de représentation polyvalente [...], une bibliothèque collective d'ouvrages spécialisés [...], une salle de musique, une salle de projection». On retrouve ici une bonne partie des éléments présents à la MJC de Saint-Gervais, mais sous contrôle direct des groupes marginaux. L'enjeu est bel et bien celui d'une autonomisation pensée comme capacité à s'autodéterminer à travers l'appropriation ou plutôt la constitution d'un territoire. Il y a là un lien étroit entre l'autonomie et l'espace qu'il est important de bien saisir. Il est en effet au cœur des enjeux de l'affirmation de la contre-culture et de la «nouvelle gauche» qui en porte l'expression politique (PATTARONI 2017).

LES ESPACES DE L'AUTONOMIE

Comme le suggère Roland Barthes dans ses cours sur «la vie ensemble» (BARTHES 2002), l'autonomie n'est pas simplement une capacité à choisir ses propres règles de manière indépendante (*auto-nomos*) mais surtout à les déployer dans le temps et l'espace. La règle en effet, rappelle-t-il, est ce qui conduit «le temps, les désirs, l'espace,

les objets» (BARTHES 2002: 162; PATTARONI 2005). Ainsi, tout système de règles peut être considéré comme «un territoire: soit temporel (timing), soit gestuel (conduites)» (BARTHES 2002: 162; PATTARONI 2005). C'est ce territoire de l'autonomie qui doit être conquis dans l'ordre de la ville, face aux normes, aux régimes fonciers et, plus largement, à

l'ensemble des dispositifs qui conditionnent l'accès à l'espace et la possibilité de se l'approprier ou, dans les termes de Lefebvre, «le droit à la ville». Ainsi, la dimension éminemment spatiale des mobilisations rassemblées sous les termes (sans doute trop vagues) de luttes urbaines doit être mise en regard avec ce qui a été thématiqué comme un «tournant spatial» des sciences sociales. En effet, sous l'impulsion des travaux de Michel Foucault et d'Henri Lefebvre, l'espace devient dans les années 1960, une catégorie analytique essentielle (SOJA 1989; PATTARONI 2017). Il n'est plus considéré comme le réceptacle passif des mouvements historiques mais l'agent actif des transformations sociétales. Comme le souligne Lefebvre, l'après-Deuxième Guerre mondiale représente un moment inégalé de maîtrise de l'espace, littéralement «mis au service» du capitalisme par des forces productives capables d'intervenir à toutes les

échelles spatiales (LEFEBVRE 1974: 108). Les luttes urbaines des années 1970 deviennent ainsi des reconquêtes à la fois sociales et spatiales, dépassant la seule question des classes (CASTELLS 1973). L'idée au final, à la fois banale et essentielle, est que la possibilité de forger une forme de vie, de constituer un propre, est une question non seulement sociale mais aussi spatiale. Ce lien va bien au-delà d'une simple appropriation d'un territoire, il surgit plus fondamentalement dans le fait que la possibilité même de prendre part au monde dépend de notre capacité à l'habiter, c'est-à-dire de la possibilité de forger un monde proximal où se nouent les repères et les prises essentielles au maintien de soi (BREVIGLIERI 2002). Ainsi, toute expression d'une forme de vie constitue d'emblée un territoire. Cette autodétermination sera déterminante pour le mouvement ouvrier du 20^e siècle et sa suite (TRONTI 1977; BALESTRINI et MORONI 2017).

Les groupes marginaux précisent de suite qu'ils ont repéré quelques bâtiments – laissés vacants pour la plupart par la désindustrialisation en cours – pouvant convenir à leurs besoins. Ils opèrent ainsi un travail de repérage d'infrastructures vides qui deviendra plus tard un geste systématique dans le mouvement squat – l'«inventaire du vide», selon l'expression d'un militant. Avec le processus d'institutionnalisation et l'introduction dans l'agenda politique des enjeux spatiaux de la culture⁴¹, ces inventaires du vide sont désormais organisés et financés par les pouvoirs publics⁴².

Plus formellement, ces groupes marginaux cherchent à abolir la distance entre l'art et la vie quotidienne. Comme ils le proclament, la fonction de l'artiste «est de révéler ou de stimuler la force créatrice de chacun dans tous les secteurs de la vie sociale [...]. Nous voulons établir un dialogue entre la force de l'imagination et les structures sociales. Si l'expression de ce dialogue peut se traduire en termes de conflit, nous pensons que la collectivité ne doit pas craindre ce conflit mais l'encourager, en faire un moteur, une dynamique sociale» (Coordination des groupes marginaux, cité dans GROS 1987: 25). La créativité est ainsi clairement au service d'une remise en cause existentielle de l'ordre social. Elle est force subversive. Il s'agit, à l'instar de ce que défendent en France les situationnistes, de «changer la ville en changeant la vie» (SIMAY 2008). Ainsi, le groupe de théâtre les Tréteaux Libre, un des acteurs de la radicalisation des formes militantes, vit en communauté suivant son modèle américain, le célèbre Living Theater.

L'enjeu pour ses acteurs est de créer un théâtre éthique plutôt qu'esthétique où, disent-ils, «nous voulons contribuer de notre corps, de notre voix et de tout notre être à la construction du monde de demain, en partant de l'idée que celui d'aujourd'hui est en état de décomposition avancée» (Tréteaux Libre, cité dans STEPCZYNSKI-MAÎTRE 1993: 67). Par rapport aux propositions du collectif d'Écart évoquées auparavant, on



MANIFESTATION POUR
LA CRÉATION D'UN CENTRE
CULTUREL AUTONOME À GENÈVE,
PRINTEMPS 1971 (© CENTRE
D'ICÔNOGRAPHIE DE GENÈVE).

constate ici un déplacement plus marqué vers la mise en question non seulement des formes artistiques mais aussi du modèle de société. Comme le fait remarquer Laurent Thévenot dans la postface du remarquable ouvrage que Rachel Brahy (2019) consacre au «théâtre-action», il se joue dans ces mouvements de démocratie culturelle une mise en cause profonde des conceptions du politique, simultanément sur le plan artistique et citoyen, «c'est-à-dire de ce qui fait que l'être humain prend place dans la cité» [THÉVENOT 2019: 204]. Bien entendu, les *happenings* d'Ecart visent également une mise en question *in situ* de l'ordre dominant, mais ils restent dans un champ d'expression publique largement confiné. Le mouvement du centre autonome va quant à lui provoquer un fort décloisonnement des formes d'opposition.

Vie et art, lutte et quotidien s'hybrident. Le pas suivant sera celui d'occuper les bâtiments vides. Ces occupations permettront de lier les différentes facettes d'une véritable lutte pour la reconnaissance, à la fois lutte pour exister et pour être perçu comme légitime dans l'ordre institué de la ville. Le pas vers les occupations illégales est franchi le 30 avril 1971, date à laquelle les Tréteaux Libres, n'obtenant toujours pas de local des autorités, décident d'occuper une Église protestante désaffectée (le Temple de la Servette). Comme souvent, l'occupation comporte deux facettes [PATTARONI 2005]: d'une part, il s'agit de dénoncer la politique des autorités et, d'autre part, elle permet d'expérimenter *in situ* les pratiques contre-culturelles en mettant sur pied un spectacle.

La réaction des autorités est virulente. Le 5 mai, le Temple est évacué par les forces de police. Les acteurs étrangers de la troupe sont expulsés de Suisse et les acteurs locaux sont emprisonnés [STĘPCZYŃSKI-MAÎTRE 1993: 70]. L'occupation et son évacuation constituent une véritable petite «affaire» qui fait résonner de manière inédite la condition urbaine de l'art au travers d'un double scandale: celui de l'atteinte à la propriété privé et celui du spectacle donné par les Tréteaux Libres,

Comme le souligne Maryvonne Stepczynski-Maître, chacun se sent obligé de se positionner face à l'évènement, de l'habitant au politicien élu (STEPCZYNSKI-MAÎTRE 1993: 71). Du côté des détracteurs, la presse parle d'orgie et les habitants de débauche. À nouveau, les rôles se mélangent puisqu'un des éléments à charge contre l'occupation sera le rapport d'un pompier et d'un policier en civil, critiquant le caractère outrageux du spectacle. Les critiques d'art dramatique dénonceront dans la foulée le rôle de censure attribué à des «officiers de police» (STEPCZYNSKI-MAÎTRE 1993: 74):

Imaginons un garçon-boucher censurant une opération chirurgicale... mais hélas, les colonels censurent le cinéma, les pompiers et les flics jugent le théâtre. (Tract, cité in GROS 1987: 27)

La répression de l'occupation aura pour effet d'accélérer l'élargissement du front contre-culturel. Alors que les comédiens sont enfermés et font la grève de la faim, une soirée sur le thème de la liberté d'expression va rassembler des groupes marginaux et gauchistes luttant contre la prison ou encore l'émancipation féminine (GROS 1987: 30).

Ceux que l'on nomme les gauchistes à l'époque sont les groupes militants qui appellent à la lutte politique en dehors des partis de gauche institués. Lectrices et lecteurs de Mao ou encore de Trotski, ils prônent l'auto-organisation des ouvriers, voire la lutte armée, et se méfient aussi traditionnellement des artistes et de leur potentiel caractère «petit-bourgeois». Les marginaux, on l'a vu, mettent quant à eux l'emphase sur l'émancipation des codes moraux: leurs armes sont celles du corps et d'une créativité qui vise à ébranler les formes établies de la représentation. De fait, ces deux critiques ne sont jamais complètement séparables et les mouvements révolutionnaires du début du 20^e siècle – notamment – s'accompagnent toujours d'un travail sur les formes de représentation et, plus fondamentalement, sur le «partage du sensible» au fondement de tout travail politique (RANCIÈRE 2000). Il demeure que la fin des années 1960, et les luttes urbaines des années 1970, voit la naissance d'une nouvelle gauche qui passe par un renouvellement en profondeur des formes d'action politique caractérisé, entre autres, par l'intégration de formats artistiques dans les manifestations (PATTARONI 2017; DE DARDEL 2007), mais aussi par la systématisation des formes d'action directe où se mêlent dénonciation et expérimentation.

Le 9 mai 1971, marginaux et gauchistes réunis autour du thème de la liberté d'expression, décident ensemble d'élargir le mouvement sur la base d'une revendication pour un centre autonome (GROS 1987). L'alliance des forces insurrectionnelles des gauchistes avec les forces expressives des marginaux se concrétise ainsi dans une lutte pour l'espace. Cette lutte est nécessaire pour remettre en cause la distribution des accès à l'espace imposée par un ordre urbain capitaliste (et les principes esthétiques et moraux des élites établies) et ouvrir des opportunités pour expérimenter d'autres possibles, tout à la fois esthétiques et sociaux.

La première cible du «comité d'action pour la liberté d'expression» sera la MJC de Saint-Gervais qui sera occupée le soir du 15 mai 1971. Les occupants dénoncent à cette occasion son caractère «moribond» et sa censure systématique des expériences les plus audacieuses. Plus largement, ils critiquent la culture officielle de



MANIFESTATION LORS DE L'OCCUPATION DE LA MAISON DES JEUNES ET DE LA CULTURE DE SAINT-GERVAIS, MAI 1971 (© CENTRE D'ICONOGRAPHIE DE GENÈVE / ARCHIVES CONTESTATAIRES, PHOTOGRAPHIE DE DANIEL VIITET).

Genève qui ne fait littéralement pas place – dans ses lieux de création et ses canaux de diffusion – à cette contre-culture naissante:

Les théâtres marginaux, des groupes d'information (Tiers-Monde, Libération de la femme), des orchestres sont sans locaux. La TV est bâillonnée, la radio chloroformée. Ni dans les écoles, ni dans les usines, ni dans la rue, bref NULLE PART, nous ne pouvons nous exprimer. (STĘPCZYNSKI-MAÎTRE 1993)

Dans cette perspective, l'enjeu direct de l'occupation de Saint-Gervais n'est pas forcément, même pas du tout pour certains, la quête du «Grand Soir» mais avant tout la constitution d'un espace pour expérimenter ensemble, «dormir, manger, venir chaque jour». Les enjeux culturels apparaissent essentiels:

Il faut que chacun puisse participer librement à l'élaboration d'une nouvelle culture. Pas une culture destinée seulement à remplir le temps de loisir mais une culture touchant la totalité de nos activités, une contre-culture impliquant une vision critique de notre quotidien. (STĘPCZYNSKI-MAÎTRE 1993: 82)

Dans son déploiement initial, cette contre-culture demeure essentiellement oppositionnelle, se heurtant systématiquement à l'ordre établi autant dans son territoire et sa police que dans ses formes sociales et esthétiques dominantes.

L'enjeu spatial devient ainsi le cœur du combat pour l'autonomisation et la reconnaissance de leur différence. Les diverses luttes en ce début des années 1970 sont en effet orphelines d'espaces pour s'organiser, expérimenter, mettre en partage leur idée, comme l'exprime clairement un tract distribué lors d'une autre occupation à la fin du mois de mai:

Afin de populariser nos revendications et nos objectifs, nous avons besoin d'un lieu de ralliement suffisamment bien équipé et spacieux pour pouvoir collectivement et de

AFFICHE, OCCUPATION DE LA MJC DE SAINT-GERVAIS, MAI 1971 (30 ANS DE CULTURE À GENÈVE, SAINT-GERVAIS ÉDITION, pp. 78-79).





CONCERT DE LA FANFARE
DU LOUP DANS LE CADRE
DES MOBILISATIONS POUR
LA DÉFENSE DU QUARTIER
DES GROTTES MENACÉ DE
DESTRUCTION, GENÈVE, 1976
(© ARCHIVES AMR).

façon permanente déployer nos activités culturelles et politiques. (Tract lors de l'occupation du centre scout 28-31 mai 1971, cité dans GROS 1997: 31)

La revendication porte en particulier sur un accès *permanent*. L'enjeu est ici d'inscrire durablement ces nouvelles formes artistiques et politiques dans l'espace de la ville, et pas temporairement comme il est au contraire de mise dans les politiques urbaines et culturelles contemporaines (ANDRES 2013)⁴³.

Le mouvement pour un centre autonome n'aboutira toutefois pas et il s'effilochera avec la venue de l'été. La contre-culture genevoise, artistique et politique, va toutefois trouver petit à petit sa place, à la fois à travers une reconnaissance de sa valeur artistique et l'accès à des espaces urbains de sa production. Dans ce processus, elle va devenir «culture alternative» et, bien plus tard, «culture émergente»⁴⁴. Dans ses formes les plus politisées, elle participera activement aux différentes mobilisations politiques des années 1970, contribuant ainsi à renouveler le répertoire militant des luttes urbaines (happenings, manifestation en musique, etc.) (COGATO LANZA 2013). Si elle n'aboutit pas au travers de cette première mobilisation commune, la revendication pour des espaces autonomes va se poursuivre sous différentes formes au fil des années 1970 et 1980. On peut distinguer trois modalités qui chacune ont contribué à l'encaissement des contre-cultures dans l'ordre de la ville sous la forme de la culture alternative: la négociation pour la mise à disposition légale de bâtiments vides, la naissance des festivals en plein air et l'élargissement du mouvement d'occupation illégale.

Espaces négociés

L'AMR. En 1973, se révèle que les musiciens de jazz, et le jazz en général, ne sont ni suffisamment reconnus, ni suffisamment rémunérés lors de leurs interventions musicales (ALLAN 1985). Suite à ce constat se constitue l'Association pour la musique de recherche (AMR). Il s'agissait dès lors d'exiger la «reconnaissance de l'apport culturel comme du travail effectué» des musiciens de jazz (ALLAN 1985). Menée par



MANIFESTATION ORGANISÉE
PAR L'AMR POUR UN CENTRE
MUSICAL À GENEVE,
MAI 1975 (@ ARCHIVES AMR).

des musiciens, cette «lutte pour la reconnaissance», pour reprendre le terme de Honneth (2000), emprunte ici un chemin légal – pétitions, articles dans la presse, démarches diverses – avec les autorités comme interlocuteurs. Elle est menée par des musiciens.

En 1975, l'association reçoit une subvention du conseil municipal de la Ville de Genève, qui renvoie en même temps en commission, pour une étude plus approfondie, le projet d'un centre musical. Dans l'attente, l'AMR se renforce en étant abritée dans différents locaux, en particulier à la salle Patiño, et en participant aussi aux différents festivals en plein air qu'elle contribue à faire émerger, dont celui de la Bâtie (cf. *infra*). L'AMR obtient finalement en 1981 un bâtiment – le Sud des Alpes – entièrement dédié au Jazz et comportant des locaux de répétition et une salle de concert. L'obtention du bâtiment se joue en particulier autour du réseau de contact que possède l'association, à la fois dans le milieu culturel genevois et dans l'administration. De fait, un des membres de l'AMR qui travaillait pour l'État tout en vivant en communauté raconte comment il a été approché par une de ses connaissances en charge du service des bâtiments:

Il m'appelle et me dit: «On vous a promis de faire le Centre musical de l'AMR (21) au Grütli (22), y a de ça au fond plusieurs années... Mais en attendant, je t'approche car ils veulent démolir ce bâtiment et ils veulent faire une banque. Je suis contre. Est-ce que vous seriez d'accord, provisoirement, de venir là? Et puis, on répare le rez-de-chaussée. Ça reste... c'est pas accessible, vous avez juste deux étages et puis je trouve 150 000 francs pour retaper et peindre un petit coup.» On a tout de suite accepté! Un centre musical provisoire. Et puis 10 ans après, on a dit, c'est pas provisoire, on est trop bien ici, on reste. Sauf qu'on a pris le rez-de-chaussée, on a pris la cave et puis petit à petit on a agrandi.⁴⁵

Le circuit est différent de celui des occupations illégales et du mécénat. Il est rendu possible par le système suisse de gestion territoriale, qui délègue les prérogatives d'aménagement du territoire aux cantons et aux communes. À cet égard, la situation genevoise, et des autres cantons suisses, est en quelque sorte inégalée en Europe

avec une politique d'aménagement territoriale et de gestion du bâti établie à l'échelle d'une population de quelques centaines de milliers d'habitants. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'on assiste à la multiplication d'arrangements quasi directs entre des besoins associatifs et la mise à disposition de bâtiments.

Le cas du Théâtre du Loup (🌀), autre acteur majeur des contre-cultures, est lui aussi exemplaire car il obtient en 1980 la mise à disposition de locaux voués à la démolition⁴⁶, en allant directement négocier avec le magistrat de la Ville. À nouveau, un employé de l'administration, impliqué dans le Théâtre du Loup, fera office d'intermédiaire et de relais de confiance.

Les réseaux de proximité et la confiance qu'ils véhiculent jouent aussi un rôle important au niveau de l'octroi des premières subventions et de l'amorce d'une reconnaissance. Ainsi, la première subvention touchée par l'AMR est le fait d'un Conseiller d'État⁴⁷ – André Chavanne, alors en charge du Département de l'Instruction Publique –, dont la fille est elle-même proche des milieux contre-culturels. Comme pour le mouvement squat, on assiste donc à une acculturation des élites la fois par leurs réseaux sociaux (souvent leurs enfants ou d'autres proches) qui s'engagent de plus ou moins près dans les milieux concernés, et, plus tard, par l'accession, comme dans les autres villes d'Europe (PRUIJT 2003), de la génération militante aux différents postes politiques et administratifs⁴⁸.

Ainsi, le centre musical provisoire de l'AMR, obtenu par un arrangement à la fois amiable et légal, constitue le premier d'une série de bâtiments qui vont petit à petit faire place – spatialement et institutionnellement – aux formes d'expressions artistiques de la contre-culture. Son institutionnalisation se fera au fur et à mesure des avancées territoriales, chaque bâtiment la consacrant un peu plus, tout en contribuant en même temps à sa délimitation et sa division en sous-secteurs artistiques (graduellement détachés eux-mêmes des autres luttes politiques).

Le Festival de la bâtie. La recherche de lieux fermés n'est pas la seule stratégie spatiale des mouvements contre-culturels. Dès 1970, des collectifs mettent en place⁴⁹ un premier «festival libre» réunissant concerts folks et pop, théâtre, artisanat, poésie et arts plastiques. La deuxième édition de ce festival, en 1971, s'autofinancera par des «quêtes» pour un budget s'élevant à 10 000 francs suisses (GROS 1987: 82-sq). Les six premières éditions sont ainsi autogérées et participatives, ce qui implique que toutes les propositions artistiques sont acceptées. En 1977, avec à sa tête un des fondateurs de l'AMR, le festival se déplace sur la colline du Bois de la Bâtie, surplombant le quartier populaire de La Jonction. Contrairement aux autres parcs de la Ville, il s'agit d'un bois faiblement aménagé et qui conserve ainsi un petit air plus «sauvage», parfait pour y établir un festival aux accents encore libertaires.

Le festival libre devient ainsi en 1977 le Festival de la Bâtie. Toujours gratuit, il accueille cette année-là 25 000 personnes.

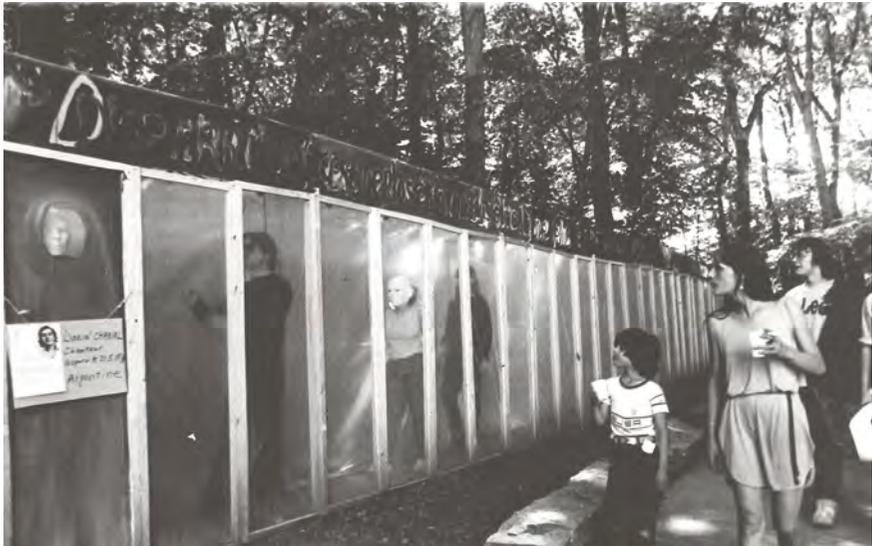
FESTIVAL DE LA BÂTIE, BOIS DE LA BÂTIE, GENÈVE, 1977 [© ARCHIVES AMR, PHOTOGRAPHIE DE PIQUE].





CONCERTS, FESTIVAL DE LA BÂTIE, BOIS DE LA BÂTIE, GENÈVE, 1978 (@ ARCHIVES AMR, PHOTOGRAPHIES DE PIQUE).

Les premières éditions affirment une volonté «d'échapper au quotidien» (GROS 1987: 84) et inaugurent un rapport à l'espace *transversal* et *nomade*: en sortant le théâtre du théâtre, *La Bâtie* opère un premier mouvement de déterritorialisation,



INSTALLATION ARTISTIQUE, FESTIVAL DE LA BÂTIE, BOIS DE LA BÂTIE, GENÈVE, 1978 (@ ARCHIVES AMR, PHOTOGRAPHIE D'ETOURNAU).

et ainsi une ouverture dans l'institution théâtrale. Comme le montrent les archives, le Festival accueille non seulement différentes expérimentations artistiques mais aussi les divers stands des groupes militants qui composent la nouvelle gauche (antinucléaire, féministes, etc.).

Même si le festival est autorisé et subventionné, la reconnaissance par la droite et la gauche est loin d'être acquise:

Et quand on a commencé la Bâtie, en 1977, on est traité de gauche molle par le journal *La Voix Ouvrière*. Et, le premier spectacle du Théâtre du Loup est traité – le spectacle qu'on fait des contes de Grimm – de «écolo-rousseauiste». Alors c'est la pire chose qui peut être... : «Ils sont de droite ou je sais pas ce qu'ils sont mais en tout cas ils sont anti-ouvriers, ils sont anti-populaires, ils sont anti... Bon, c'est comme ça !» Donc le Parti du travail était très méfiant... T'as la droite qui nous regarde un peu comme ça, de travers, et puis alors la gauche !

Toutefois, au fur et à mesure de l'affirmation et la reconnaissance de la culture alternative, le Festival va peu à peu s'institutionnaliser et se reterritorialiser. Ainsi, dès 1983, il quitte le Bois de la Bâtie pour venir se nicher dans différents bâtiments de la ville qui ne sont pas spécialement conçus pour la culture (maisons de quartier, cinémas indépendants, parcs)⁵⁰. Puis, vers la fin des années 1980 et début 1990, il pourra bénéficier de partenariats avec les nouveaux lieux culturels issus



STANDS ASSOCIATIFS, FESTIVAL DE LA BÂTIE, BOIS DE LA BÂTIE, GENÈVE, 1978 (© ARCHIVES AMR, PHOTOGRAPHIES PLOUE).



AFFICHE DU FESTIVAL
DE LA BÂTIE, GENÈVE, 2017
[@AGENCE NEO NEO].

eux-mêmes de l'institutionnalisation des formes artistiques contre-culturelles tels que l'Usine  et le Grütli. L'histoire spatiale du festival illustre ainsi très clairement l'évolution de la reconnaissance institutionnelle, et indissociablement spatiale, des contre-cultures.

Du côté des spectacles programmés, les organisateurs abandonnent dès 1983 l'idée d'une scène libre, pour adopter un système de sélection visant à favoriser, au départ, la scène locale [alternative] mais qui deviendra par la suite de plus en plus internationale. Plus le Festival grandit, plus la programmation devient sectorielle avec des responsables distincts pour chaque art de la scène [danse, théâtre, musique]. Ce mouvement, on va le voir dans le prochain chapitre, sera celui plus largement de l'institutionnalisation de la culture alternative à travers des espaces dédiés, mais aussi des publics et des lignes budgétaires spécifiques. Quarante et un an plus tard, l'édition en 2017 est largement saluée par la presse quotidienne comme un élément «phare» de la programmation culturelle genevoise, un «rendez-vous de la fin de l'été où se presse le gotha de la scène vivante, artificiers des planches et musiciens» [DEMIDOFF 2018].

Il est intéressant aussi de noter qu'en 2010, l'association devient une fondation dénotant la professionnalisation du champ culturel faisant face à des exigences croissantes en matière administrative [comptabilité, rapports d'activité, gestion]⁵¹. Des changements de statuts administratifs qui sont autant d'adaptations à l'accroissement des contraintes normatives. Or, afin de saisir ce mouvement ambigu de reconnaissance et d'encaissement de ce qui était naguère les contre-cultures, il faut examiner de plus près les deux décennies 1980-1990, durant lesquelles l'on assiste à l'invention et à la stabilisation de ce que l'on nomme «culture alternative».

- ¹ Le Routard, *Genève, ville d'art et de culture*, 2014.
- ² Durant les années 1990, on comptait plus d'une centaine de lieux occupés: maisons, immeubles, appartements isolés, etc. Ce mouvement présentait dans son ensemble «une forte dimension militante [...] qui le rapprochait des mouvements squats observés à Amsterdam, Berlin ou encore dans l'East Village à New York»; tout en impliquant, selon diverses modalités, «d'importantes franges de population socialement fragilisées» (PATTARONI 2007).
- ³ Ce point est déjà esquissé dans le reportage «La culture squat» diffusé par la Radio Télévision Suisse Romande le 31 octobre 1993 (<https://www.rts.ch/archives/tv/culture/viva/3474276-la-culture-squat.html>)
- ⁴ Nous empruntons à Joan Stavo-Debauge (2012) l'idée d'«encaissement», qui lui sert à désigner les processus incertains d'absorption des chocs provoqués par la survenue d'un évènement, d'une expérience inédite ou encore de la confrontation à une étrangeté. Contre l'optimisme des philosophies pragmatistes sur la capacité du choc à intensifier l'expérience et accroître l'intelligence, l'encaissement dit le travail nécessaire, et parfois difficile, pour transformer la violence d'un choc en une expérience positive et valorisée [cognitivement mais aussi économiquement] (STAVO-DEBAUGE 2012). Ainsi, l'invention de la ville créative peut être lue en grande partie comme un processus d'encaissement et de mise en garantie des formes subversives de la contre-culture.
- ⁵ À ce propos, voir aussi l'introduction et la conclusion de l'ouvrage. À ce propos voir les chapitres 4 et 6.
- ⁶ Sur cette banalisation des objets et, en particulier, des esthétiques de la culture alternative dans les villes européennes, voir les chapitres 5 et 7.
- ⁷ Elsa Vivant utilise ces catégories de culture *in* et *off* pour distinguer des pratiques artistiques informelles ou du moins *inofficielles* (VIVANT 2009).
- ⁸ Elle est ambiguë car elle permet d'agir autant qu'elle fait agir: Alain Bovet et Olivier Voirol soulignent ainsi à juste titre qu'une institution consiste en (1) «une entité dotée d'une certaine permanence irréductible aux individus particuliers qui l'animent»; qui est (2) «structurée par un ensemble de normes et de règles dont procède son fonctionnement et qui orientent l'action des participants au sein de ce cadre connu dont ils tiennent compte pour agir»; et (3) «ces règles sont agies sans besoin de les expliciter mais sont aussi explicites à tout moment» (BOVET et VOIROL 2015: 120).
- ⁹ Pour une approche dynamique de l'institution, voir l'ouvrage fondamental de Castoriadis (1975).
- ¹⁰ Cette question a été soulevée avec force par Joans Stavo Debauge dans son travail sur les opérations de qualification du droit (STAVO-DEBAUGE 2007).
- ¹¹ Miguel Martinez montre, par exemple, que le processus d'institutionnalisation des squats madrilènes n'a pas simplement conduit à la reproduction d'un ordre urbain à l'identique mais a permis l'émergence de nouvelles formes institutionnelles, un processus qu'il nomme «institutionnalisation anormale» (MARTINEZ 2014).
- ¹² Sur l'importance de l'«encaissement» (STAVO-DEBAUGE 2017) dans les processus d'institutionnalisation, voir l'introduction de l'ouvrage.
- ¹³ Sur les grammaires alternatives du vivre ensemble, voir par exemple PATTARONI 2005.
- ¹⁴ Voir à ce propos l'émission télévisée d'actualité régionale *Carrefour* du 23 août 1968: <https://www.rts.ch/archives/tv/information/carrefour/3475320-le-living-theatre.html>
- ¹⁵ On pense par exemple à l'entrée des *happenings* dans les musées.
- ¹⁶ Pour une analyse du concept de «culture émergente», voir le chapitre 4.
- ¹⁷ Le reste des chapitres de cet ouvrage seront consacrés à la recomposition spatiale, économique et politique des enjeux portés par la culture alternative et les ressorts critiques des contre-cultures.
- ¹⁸ À ce propos, voir le chapitre 8 de cet ouvrage.
- ¹⁹ Il est intéressant de noter que, selon l'Encyclopédie Universalis, la notion d'art contemporain fait son apparition dans les années 1980, au moment où se banalise l'idée de «culture alternative» (cf. *infra*). Voir en ligne: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-contemporain/1-apparition-d-une-notion/>

- ²⁰ Sur l'idée de subalterne dans les questions urbaines, voir ROY 2011.
- ²¹ Notre source principale pour le collectif Ecart est le très bel ouvrage édité par Lionel Bovier et Christophe Chérix et qui vient d'être republié en 2019 avec une iconographie augmentée grâce au travail d'Elisabeth Jobin (BOVIER et CHERIX 2019).
- ²² Le Collège à Genève est l'équivalent du Lycée.
- ²³ La famille de John Armleder possède un des plus beaux hôtels de Genève (Hôtel Richemond).
- ²⁴ À l'époque, il s'appelle encore le groupe Bois.
- ²⁵ Dès les années 1980, ces formes de tolérance recouperont des stratégies «anti-squat» visant à prêter l'espace à des gens connus plutôt que de le voir occuper par des inconnus.
- ²⁶ La galerie est située au 8 rue de l'Athénée. Voir en ligne: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Aurora_\(galerie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Aurora_(galerie))
- ²⁷ On retrouve plus récemment l'utilisation de la forme coopérative à Genève pour produire des ateliers d'artistes et autres espaces culturels à des prix abordables avec la création en 2016 de «Ressources Urbaines». À ce propos, voir le chapitre 4 de cet ouvrage.
- ²⁸ La Fondation Simon I Patiño est une Fondation créée à Genève en 1958 par les héritiers de Simon Utruni Patiño, un multimilliardaire bolivien ayant fait fortune grâce à l'exploitation de l'étain. Elle vise au développement de l'éducation et de la culture.
- ²⁹ Le récit de 1996 les désigne ainsi mais un autre terme devait être probablement utilisé.
- ³⁰ Il faut noter que l'art contemporain dès ses balbutiements déplace la question esthétique vers des questions de définitions (est-ce de l'art ?). Comme l'indique Arthur Danto, Brillo de Warhol et Fontaine de Duchamp posent impérieusement la question de ce qu'est l'art (DANTO 1989). De même, à la salle Patiño ont pris place des pièces qui n'auraient pas pu éclore dans des salles «officielles» car, comme l'écrivent certaines critiques en commentant les spectacles, «ce n'est pas de la danse» ou encore «ce n'est pas du théâtre» (FONDATION SIMON I PATIÑO 1996: 14).
- ³¹ FONDATION SIMON I PATIÑO 1996: 14. Si l'on regarde néanmoins le documentaire produit en 1968 sur la cité universitaire, on voit clairement l'image d'un cosmopolitisme sage qu'elle donne et cherche aussi à entretenir: <https://www.rts.ch/archives/tv/information/profils/9942172-la-cite-universitaire.html>
- ³² Notre description des enjeux de la Maison des Jeunes de Saint-Gervais s'appuie essentiellement sur l'ouvrage détaillé que Maryvonne Stepcynski-Maitre (1983) consacre à son histoire de 1964 à 2004.
- ³³ Sur la constitution du thème et des enjeux de la «jeunesse», initiée en particulier aux États-Unis, voire les travaux de Vincenzo Chichelli (2001).
- ³⁴ On dénombre plus de 300 MJC en 1963 (CHICHELLI 2001: 19).
- ³⁵ Alain Tanner y présente «Charles Mort ou vif» refusé par «tous les circuits commerciaux» (STEP-CYNSKI 1983: 38).
- ³⁶ Entretien Sandro Rossetti, militant culturel depuis les années 1960.
- ³⁷ Lise Girardin, Conseille Administrative (exécutif de la Ville), cité dans STEP-CYNSKI 1983: 58.
- ³⁸ Selon les mots de Sandro Rossetti.
- ³⁹ À ce propos, voire les chapitres 3 et 4 de cet ouvrage.
- ⁴⁰ Bien entendu, la forme «subvention» est caractéristique des outils de l'État moderne (et contemporain) et de son travail bureaucratique. Elle prolonge – sans s'y substituer on l'a vu – d'autres formes d'aides et de contrôle comme celles du mécénat ou encore des politiques visant à soutenir l'artiste comme travailleur (à ce propos, voir le chapitre supplémentaire de la version numérique ). Chacun de ces modèles a ses propres outils de contrôle.
- ⁴¹ À ce propos, voir le chapitre 4.
- ⁴² Un ancien squatter, encore militant culturel, a ainsi été contractualisé en 2016 par la Ville de Genève pour effectuer une recension des espaces vides dans la ville.
- ⁴³ Pour une critique de ces politiques temporaires, voir ANDRES 2013.
- ⁴⁴ Sur le passage à la culture émergente, voir le chapitre 4 de cet ouvrage.
- ⁴⁵ Entretien Sandro Rossetti, militant culturel, mené par Luca Pattaroni et Mischa Piraud, 2017.
- ⁴⁶ Il s'agit d'un bâtiment à la rue Sainte-Clotilde, qui sera ensuite rénové et redonné au Grand-Théâtre de Genève.
- ⁴⁷ Un conseiller d'État est un des 7 élus de l'exécutif cantonal, l'équivalent fonctionnel d'un ministre.
- ⁴⁸ Pour un récit de cette cooptation des anciens squatters, voir le texte de Jean Rossiaud (2005).

⁴⁹ Il prend place au lieu-dit le *Bout du monde* à Genève.

⁵⁰ Voir en ligne: https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Bâtie-Festival_de_Genève

⁵¹ Sur la pression réglementaire qui pèse sur les artistes et les acteurs culturels, voir le chapitre 3. Il est intéressant de voir que l'Association pour la Danse Contemporaine, elle aussi issue des regroupements autour de la salle Patiño, a été de même confrontée dans les années 2010 à la question de sa transformation en Fondation, en raison de son subventionnement quadri annuel. Leur position a été de refuser cette transformation par peur de perdre la dimension démocratique d'une association qui fonctionne avec une assemblée générale (entretien avec Anne Davier et Nicole Simon Vermot, Luca Pattaroni, octobre 2014).

2 / L'INVENTION DE LA CULTURE ALTERNATIVE

Quand la question culturelle devient question urbaine

Luca Pattaroni • Mischa Piraud

Les années 1980 ont été à Genève, comme dans une bonne partie de l'Europe, le moment de cristallisation et d'institutionnalisation de la «culture alternative», celle-ci devenant à la fois un motif de ralliement des militants et un «label» politique lui conférant une visibilité et une légitimité (en particulier financière). Cette cristallisation s'opère sur quatre plans au moins: 1) la reconnaissance parlementaire des besoins spécifiques de la «culture alternative»; 2) la médiatisation d'une scène «culturelle alternative» par la presse; 3) l'institutionnalisation des associations porteuses des expressions artistiques de la contre-culture; 4) la consolidation et la démultiplication des lieux et des événements qui leur sont dédiés.

En arrière-plan de cette reconnaissance, il faut rappeler le durcissement qui s'opère en Suisse au début des années 1980, dans les mobilisations liées aux revendications d'espaces pour la culture alternative et plus largement pour la jeunesse. De fait, comme le fait remarquer un reportage de l'époque [\(1\)](#), la réclamation est la même depuis la fin des années 1960: il s'agit pour la jeunesse d'obtenir des espaces autonomes. Ainsi, en 1980, les villes de Lausanne et surtout Zürich [\(2\)](#) sont la scène, rare à l'époque en Suisse, d'affrontements violents entre jeunes et forces de l'ordre (barricades, feux, gaz lacrymogènes)², portés respectivement par les mouvements Lozan Bouge et Züri Brännt, qui réclament des espaces autogérés et critiquent plus largement le manque de reconnaissance des expressions culturelles de la jeunesse (rock, punk, etc.). Les revendications spatiales sont là aussi au cœur des mobilisations [\(3\)](#).

Genève ne connaîtra néanmoins pas l'équivalent de ces mobilisations et heurts. Il est probable que le mélange, dès les années 1970, de luttes et de négociations sur

30 MAI 1980, DÉBUT
DES ÉMEUTES DE L'OPÉRA
(OPERNHAUSKRAWALLE),
APPELÉ AUSSI MOUVEMENT
ZÜRI BRÄNNT, LIÉES À LA
REVENDECTION POUR
UN CENTRE AUTONOME
(SPOUTNIK.INFO, JOURNAL21.CH).



des objets culturels spécifiques a contribué à une certaine dilution de la conflictualité, mais certainement pas sa disparition. Au contraire, les «émeutes» zurichoise et lausannoise jouent à la fois le rôle d'aiguillon des mobilisations genevoises et de repoussoir des élus, en particulier de droite. Il en va ainsi de Guy Olivier Segond, élu genevois de droite et un des principaux acteurs des politiques de tolérance, qui présidait au début des années 1980 la Commission fédérale pour la Jeunesse. Ce dernier souligne rétrospectivement que l'attribution de différents lieux visait précisément à répondre aux besoins de la jeunesse et à éviter les confrontations violentes observées dans les autres villes suisses: «De Zürich à Berne, et même Lausanne ! J'étais assez sûr qu'on pourrait éviter les débordements grâce à la politique menée en Ville.»

Les années 1980 vont donc représenter le moment à la fois d'expansion des mobilisations en faveur du mouvement squat et la poursuite d'un jeu entre action directe et «conflit négocié» (BREVIGLIERI 2009).

Consolidation du mouvement squat

Dès 1979, le mouvement d'occupation – dit à l'époque de «relocation forcée» – s'étend à toute la ville, suite au constat de l'existence de mille appartements vides et maintenus hors du système de location (PATTARONI 2007). Dans un même temps, la cible politique s'élargit: il ne s'agit plus seulement d'éviter la destruction d'un quartier mais de lutter contre la spéculation, tout en défendant de nouvelles formes de vie qui placent en leur cœur des idéaux d'autogestion et de participation, de créativité ou encore de solidarité (21). Le début des années 1980 voit ainsi une bonne partie des forces de gauche plus traditionnelles se rallier à cette cause, partis socialistes et syndicats notamment. Le mouvement squat prend de l'ampleur et les évacuations sont de plus en plus combattues par des mobilisations importantes. Un basculement intervient en 1985, avec l'apparition des premiers «contrats de confiance» (21) (PATTARONI 2007) qui ouvrent alors une nouvelle séquence pour la consolidation de la «culture alternative». En une dizaine d'années, on verra émerger plus d'une centaine de lieux occupés (villas, immeubles entiers, appartements isolés)³. Parallèlement à cette colonisation des lieux vides, le discours parlementaire prend progressivement la mesure des besoins de cette autre culture (21).

Reconnaissance parlementaire et conquêtes spatiales

C'est en 1986 que le terme même de «culture alternative» fait son entrée dans les débats du Conseil Municipal de la Ville de Genève. L'occasion prend la forme d'une discussion autour de l'ouverture d'un crédit de 100 000 francs pour «participer à l'assainissement de la situation financière» du Festival de la Bâtie, qui a annoncé en décembre 1985 un déficit cumulé de 157 000 francs relatif aux éditions de 1983, 1984 et 1985. Défendant l'ouverture du crédit, le maire de l'époque, un élu du Parti démocrate chrétien⁴, rappelle plus spécifiquement que le festival avait comme but, dès sa naissance en 1977 mais aussi dans les expériences qui l'ont

précédé, d'offrir une «tribune d'expression à la *culture alternative locale* et d'en faciliter l'accès au plus grand nombre par la gratuité»⁵. Il précise qu'il joue un rôle important dans le processus de «reconnaissance, par le public et les autorités, du travail d'association tels que l'AMR, les Montreurs d'Image et le Théâtre du Loup, ou encore les cinéastes qui formeront l'association Fonction Cinéma», autant d'associations visant à défendre les expressions artistiques au cœur de la contre-culture. La notion émerge ainsi au moment où l'on débat sur les bénéficiaires légitimes des fonds publics. Le maire utilise l'expression «culture alternative» pour faire exister et légitimer dans le débat parlementaire, le financement d'une nébuleuse de projets et d'associations culturels.

Si la notion n'est toutefois pas souvent utilisée durant les années 1980 (une dizaine d'occurrences dans les débats parlementaires de cette décennie, contre une quarantaine dans les débats des années 1990), on la retrouve à nouveau en 1987 autour d'une question relative à l'affectation de ressources municipales. Le débat ne porte pas cette fois-ci sur une subvention mais sur le bien-fondé de consacrer les bâtiments désaffectés de l'ancienne Usine de Dégrossissage d'Or (UGDO)⁶ à la «culture alternative» et à l'Association État d'Urgence représentant la culture «rock».

Lors du débat du 23 juin 1987, le maire libéral Claude Haegi est soutenu à la fois par les démocrates-chrétiens et les socialistes, pour défendre l'attribution de l'UGDO aux «jeunes» d'État d'Urgence. Ils défendent en particulier l'idée que les expériences précédentes, notamment celle de la maison dite Fiasco, ont montré que l'offre culturelle qu'elle proposait correspondait à «quelque chose de concret et réel»⁷. Le conseiller administratif René Emenegger précise encore:

J'ajouterais même que c'est de loin pas la première fois qu'une aide ou des aides sont accordés à ce que l'on appelle aujourd'hui la culture alternative, en prenant une traduction du suisse allemande, mais ce que nous appellerions nous, la culture autre ou la culture Off ou la jeune création, la jeune culture.⁸

La terminologie n'est pas complètement arrêtée mais elle pointe indéniablement vers une sphère d'activité dont le magistrat assume qu'elle est facilement identifiable, ce que confirme le fait par ailleurs qu'il est capable d'évaluer à environ 2 millions par années les subventions dédiées aux activités relevant de cette «autre culture»⁹. L'Élu de droite souligne par ailleurs un point important lorsqu'il ajoute que l'originalité du cas

CONTRASTE ENTRE LA FAÇADE PATRIMONIALISÉE ET ENTRETIENNEE PAR LES AUTORITÉS PUBLIQUES DE L'USINE (À GAUCHE) ET L'INTÉRIEUR CONSERVANT (JALOUSEMENT) LES TRACES DE L'APPROPRIATION DE L'EXPRESSION LIBRE (À DROITE) (OUVRE-TOI-ART / © PHOTOGRAPHIE DE LETICIA CARMO).

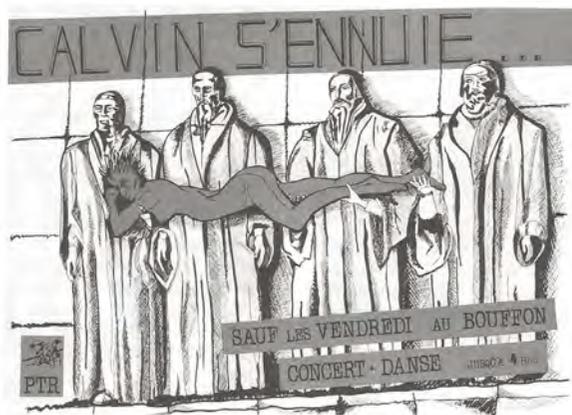


de l'attribution de l'UGDO par rapport à ces autres activités subventionnées réside dans le fait que les jeunes «qu'il a rencontrés» lui ont affirmé qu'ils voulaient gérer les lieux «sans aides financières autres que la mise à disposition des locaux». On retrouve ici le principe politique d'autogestion qui accompagne ce projet culturel et caractérisera ce qui s'appellera l'Usine (☺) en 1989, lorsque les «jeunes» prendront effectivement possession des lieux. De manière plus large, ce caractère autogéré va constituer la marque de fabrique des «lieux culturels alternatifs»¹⁰ en Suisse et en Europe.

Il faut noter que la position de l'élu est aussi typique de l'écho «positif» que cette volonté d'autogestion a rencontré dans les milieux de droite. Quelques années auparavant, Claude Haegi, un autre élu de droite, avait lui aussi mis en avant, lors de la signature des premiers contrats de confiance (☺), le caractère entreprenant des jeunes occupants et le fait que l'opération ne devait pas coûter un sou à l'État. On retrouvait ainsi derrière cette tolérance, les fondements libéraux – contrat et responsabilisation – qui caractérisent les politiques de «self help» américaines où l'État s'est désinvesti financièrement au travers de la mise à disposition de milliers de logements à leurs occupants à condition qu'ils se chargent de leur rénovation et entretien (PRUIJT 2003; PATTARONI 2007).

L'Usine: rock et culture squat. L'Usine (☺) est le fruit d'un ensemble de mobilisations qui débutent au début des années 1980¹¹. Si le jazz avait obtenu en 1977 son lieu spécifique, la scène rock – ou encore des musiques électriques comme on les nomme à l'époque – demeurait sans lieu. De fait, il est intéressant de constater, dans une logique d'hybridation typique des contre-cultures, qu'une partie des concerts rocks les plus expérimentaux sont organisés à la fin des années 1970 et au début des années 1980 par le Centre d'art contemporain à la salle Patiño ou encore à l'AMR (PTR 2013: 19-20). Mais c'est surtout les squats qui s'avéreront les plus accueillants au début des années 1980, outre les concerts sauvages. Une première reconnaissance viendra au travers de la création en 1982 d'une troisième chaîne radiophonique publique qui lui sera entièrement dédiée (Couleur 3). Cette naissance accompagne le développement de tout un ensemble de radios libres, ainsi que différents fanzines qui consolideront la présence médiatique de la culture rock au fil des années 1980 (GROS 1987). Néanmoins, il manque encore d'espaces de concert dédiés. Ainsi en 1982, se crée une association, Post Tenebras Rock (PTR), qui a pour but de promouvoir une scène rock locale. Sa création répond plus spécifiquement à une invitation du Conseil Administratif (exécutif) de la Ville de Genève¹².

En effet, le 26 décembre 1982, le Conseil administratif reconnaît officiellement l'importance de la musique dite «électrique» (PTR 2013: 13) et déclare son désir de rencontrer l'«ensemble des milieux intéressés» en janvier 1983. Il demande néanmoins que ces derniers soient représentés par un interlocuteur unique. La «myriade de collectifs qui organisent des concerts rocks» (PTR 2013: 13) à l'époque est ainsi sommée de se fédérer dans un processus typique d'agrégation des voix de la société civile, couramment employé dans les processus de négociation fondés sur la production de «porte-parole» (CALLON 2001). Ce moment fédérateur a pour effet



de cristalliser les tensions qui habitent le mouvement. Ainsi, l'assemblée qui va fonder l'association Post Tenebras Rock voit s'opposer des militants politiques et d'autres issus des milieux socio-culturels plus orientés vers un travail d'animation. Malgré son caractère politisé, PTR – qui deviendra au fil des années un des plus importants acteurs de la scène rock genevoise – défendait une «voie légaliste», comme le rappelle un de ses fondateurs: «On jouait le jeu avec les autorités.»¹³ De fait, le rock étant associé aux États-Unis, il était appréhendé avec méfiance par une partie de l'extrême gauche¹⁴, dont on a aussi déjà évoqué ci-dessus les réticences face au jazz et autres expressions contre-culturelles. L'alliance avec le type d'alternative qui se développait dans le mouvement squat n'allait donc pas de soi, même si les élus associaient ces différentes formes d'une «autre» culture:

À l'époque où j'étais à la tête de PTR, on avait un discours très clair, on ne se voulait pas alternatif du tout. On réfutait cette appellation. On était là pour intégrer le rock dans le paysage genevois, pour lui donner une place qui ne soit pas honteuse, ni volé, ni gardé par des barres de fer et des cocktails Molotov.

Le rapprochement avec l'«alternative» s'effectuera néanmoins à travers la cohabitation, quelque peu forcée, au sein de l'Usine avec un autre mouvement – État

À GAUCHE, CONCERT SAUVAGE DE L'ASSOCIATION PTR, PLACE DU MOLARD, GENÈVE, 4 JUIN 1983 [POST TENEBRAS ROCK, 1983-2013, R. MOUNIR ET AL., GENÈVE, LA BACONNIÈRE, 2013, p. 23]; EN HAUT À DROITE, MANIFESTATION «POUR UN ÉTÉ CHAUD À GENÈVE», EN SOUTIEN À ZÜRICH BRÄNNT, JUIN, 1980 [© INTERFOTO]; EN BAS À DROITE, AFFICHE DU BOUFFON, SALLE DE ROCK INSTALLÉE EN 1984 DANS LES LOCAUX DU CENTRE AUTOGÈRE DE L'ASSOCIATION POUR LA JEUNESSE (ACTIVITÉS CRÉATIVES)[POST TENEBRAS ROCK, p. 22].



INTERVENTION D'ÉTAT
D'URGENCE SUR LA FAÇADE
DU GRÜTLI, 2 AVRIL 1985
(© INTERFOTO).

d'Urgence –, moins légaliste et ancré dans le mouvement squat.

En 1985, la fermeture du squat du Conseil Général, et en particulier de sa cave qui servait de lieu de concert, associée à une augmentation du prix de location des salles communales (MOUNIR 2016), provoque la création d'État d'Urgence qui va revendiquer, à coups de manifs et concerts sauvages, l'obtention d'un lieu autonome.

S'ensuivent différentes mises à disposition provisoires par la Ville de Genève de salles de spectacle¹⁵, qui déboucheront finalement en 1989 sur la mise à disposition de l'UGDO qu'État d'Urgence devra partager avec PTR. À nouveau, on constate dans cet exemple le mélange des formes militantes – entre action directe et négociation – qui va accompagner toute l'histoire de la culture alternative.

Après son ouverture, l'Usine va rapidement devenir le haut lieu de la culture alternative genevoise. La réunion de PTR et d'État d'Urgence, même si elle engendrera des conflits internes, a eu pour effet d'élargir les publics du lieu. À cela s'ajoutera l'ad-

jonction, au fil des années, de différentes autres formes artistiques héritières des contre-cultures, en particulier celle du théâtre engagé (Théâtre de l'Usine) et de l'art contemporain (Galerie Forde, 1994). La constitution d'un lieu comme



MANIFESTATION
ÉTAT D'URGENCE, 1989
(© INTERFOTO).

l'Usine fonctionne comme condition de possibilité spatiale, de même que les squats, pour développer des projets d'expérimentation radicaux. Dès 1992, l'Usine commence à toucher une subvention illustrant, là encore, la pénétration du thème de la « culture alternative » dans les politiques publiques et le paysage ordinaire de la ville¹⁶.

La constitution de ce microcosme, en parallèle de la reconnaissance de chacune de ces disciplines et leur ancrage de plus en plus fort dans des univers légitimes de l'art institutionnel, aura pour effet de perpétuer les liens ambigus et féconds, typiques des contre-cultures et de sa reconnaissance en culture alternative, entre formes artistiques expérimentales et contestation politique. Comme le montre avec finesse Fabrice Raffin dans son étude de l'Usine à Genève, l'art contemporain est soupçonné par une partie des militants impliqués dans la gestion des lieux, en particulier ceux issus des milieux rock, de se cantonner aux seuls espaces d'exposition sans avoir d'effet sur « l'engagement de l'artiste dans sa vie » (RAFFIN 2005: 29). Ainsi en 1994, année d'ouverture de la Galerie Forde à l'Usine, l'art contemporain a perdu largement de sa crédibilité comme ressort critique radical. Les artistes engagés dans le projet Forde¹⁷ vont devoir sans cesse s'efforcer de montrer qu'ils ne constituent pas une énième galerie exposant un art critique, mais qu'ils tissent des liens plus profonds entre l'art et le débat public (RAFFIN 2005: 32) ou encore l'action directe. Les musiciens rock et les artistes contemporains proches de Forde parviennent néanmoins à se rapprocher autour d'un refus constamment réaffirmé d'un art pour l'art, d'une réduction du travail artistique à une simple considération sur « les formes esthétiques » (RAFFIN 2005: 38), prolongeant ainsi le projet unitaire de la contre-culture. Finalement, le rez-de-chaussée de l'Usine sera entièrement rénové en 1998. À ce moment-là, les exigences de gestion d'une salle de spectacle de 750 places entraîneront une professionnalisation accrue de Post Tenebras Rock. Outre la mise à disposition gratuite des locaux, l'association touche à cette époque 250 000 francs de subvention visant à soutenir les « émergences locales » (PTR 2013: 285).

Suite à cette rénovation, qui consacre sa présence dans l'offre culturelle genevoise établie au fil des dix premières années de fonctionnement, l'Usine abandonne la référence à État d'Urgence et se rebaptise « centre culturel autogéré » au lieu de « centre culturel alternatif ». La question de l'autogestion devient ainsi le point central autour duquel les espaces culturels héritiers de la culture alternative réaffirment leur différence et leurs revendications d'autodétermination¹⁸. Dans cette perspective, le fait d'être subventionné n'est pas vu comme problématique, du moment que les associations conservent leur capacité à s'autodéterminer¹⁹. L'Usine continue jusqu'à aujourd'hui d'être (auto) dirigée par une assemblée ouverte à tous les utilisateurs, qui se réunit une fois par semaine et décide en commun des grandes orientations du bâtiment et des détails de la gestion quotidienne. Cette capacité à l'autodétermination sera remise en question à la fin des années 2000 avec le durcissement des conditions réglementaires relatives à la fois à la gestion des débits de boissons et à l'administration des subventions²⁰.

Dans les années 1990, on n'en est toutefois pas là et le régime de présence à la ville des contre-cultures – son régime d'expression et d'encaissement – est celui d'une culture alternative désormais pleinement reconnue dans ses espaces et son désir

d'autodétermination, même si cette reconnaissance est celle d'un conflit sans cesse relancé et renégocié, autour notamment de la scène squat.

Années 1990: la culture alternative en place et en scène

Si les années 1980 voient la culture alternative devenir, sur un arrière-fond de luttes urbaines, un motif légitime de l'action publique en matière de politique culturelle et spatiale, les années 1990 vont être – comme l'illustre le destin de l'Usine – le moment d'expansion et d'ancrage territorial de la culture alternative, son « âge d'or ». Plus largement, la politique de tolérance relative aux squats, inaugurée par les premiers contrats de confiance de 1985, permet un développement conséquent de la scène squat. Des dizaines de lieux s'ouvrent permettant d'accueillir, principalement dans leurs caves et greniers, des espaces d'expérimentation culturelle. Ces lieux sont plutôt voués à la diffusion, mais certains squats vont prendre de plus en plus un caractère artistique, les appartements se transformant en lieux de vie et de création. C'est le cas du squat Rhino , occupé en 1989, qui a joué un rôle important dans la scène culturelle genevoise, abritant des dizaines d'étudiants des Beaux-Arts, mais aussi une cave – la Cave12 – qui est devenue dans les années 1990 un haut lieu européen de diffusion de la musique expérimentale²¹.

Dans un même ordre d'idée, les occupants d'un contrat de confiance situé aux 1-3 rue Lissignol avaient décidé de libérer leur grenier et leur cave pour offrir à la fois un bar (le Madone Bar), des studios de répétition pour des musiciens mais aussi des ateliers d'artiste et une galerie d'art (Piano Nobile ) qui s'installe dans le grenier.

Un autre exemple est celui du squat de l'Arquebuse. Ce dernier est occupé en 1994 avant tout pour y accueillir des espaces de travail pour des cinéastes, des plasticiens, des musiciens ou encore des photographes, qui ne doivent payer que l'électricité et le chauffage. Comme dans bon nombre de squats, il accueillera rapidement



CONCERT À LA CAVE 12,
SQUAT RHINO, ANNÉES 1990
[RTS.CH].



un ensemble d'espaces ouverts au public: un bar (A-bar) servant aussi de lieu d'exposition, une cave utilisée pour des fêtes, et même un magasin de disques vinyles. Dans une logique «unitaire»²², des personnes viendront aussi peu à peu y habiter:

J'ai d'abord travaillé ici pour un laboratoire de cinéma indépendant, le ZebraLab. Ils ont déménagé, et j'ai pu installer mon atelier dans une cuisine de l'Arquebuse. J'habitais alors à la Ciguë²³ [des logements pour étudiants proposés sur la base de contrats de confiance], mais la villa où je vivais a été rasée. Je suis donc venue dormir ici, dans la cuisine, et je me douchais ailleurs! (HERZON 2007)

INSTALLATION À LA GALERIE PIANO NOBILE, SQUAT 1-3 LISSGNOL (CONTRAT DE CONFIANCE) (@ ARCHIVES PIANO NOBILE).



La jeune artiste qui témoigne ici pourra ensuite récupérer la chambre d'un autre artiste parti vivre à Berlin. On constate la versatilité des espaces caractéristique des univers squats (PATTARONI 2004), mais aussi le besoin aigu de lieux de création abordables.

Le paysage ordinaire de la Genève des squats. La démultiplication des lieux occupés²⁴ va permettre de les considérer comme un élément signifiant de la trame urbaine de la ville. On voit ainsi apparaître dans la presse, au milieu des années 1990, des cartes détaillant les «hauts lieux de l'alternatif». Y sont répertoriés, sur le mode du guide touristique, les différents lieux comportant des espaces ouverts au public, que ce soit pour y boire, écouter de la musique ou encore voir des spectacles et des expositions. Bon nombre de ces lieux sont insérés dans des immeubles d'habitation, renforçant la dynamique unitaire de la scène alternative. Si ces cartes sont incomplètes, elles suggèrent déjà la richesse de la scène alternative. Celle-ci d'ailleurs connaît des évolutions très rapides et la même carte une année plus tard révélerait encore toute une série de nouveaux lieux ouverts au public. Avec la mise en publicité de ces lieux, leur public évolue aussi. Si certains demeurent très fermés – «sectaires» diront les détracteurs –, on assiste à un mélange de plus en plus important des populations qui fréquentent les squats et, plus largement, les lieux dédiés à la «culture alternative». Elle devient ainsi plus familière et pénètre les différents réseaux sociaux de la ville. Des jeunes de différents milieux trouvent ici l'occasion d'expérimenter, pour pas chers et avec des contraintes réglementaires

demandé] Mais quelle était la politique incitative par rapport au public, par rapport aux habitants ? Et par rapport aux artistes ? Et puis aussi par rapport à la culture alternative ? À l'époque, il y avait l'Usine qui avait été bien mise en place par un des magistrats qui avait ça dans son Département des finances²⁷. [...] Mais disons qu'il gérait ça comme on gère une maison de la culture. En mettant quelqu'un en place, pour aider ces jeunes à pas faire trop de bêtises quoi. Il n'y avait pas de politique culturelle. C'était simplement: à un moment donné, on va les calmer.²⁸

Pour Alain Vaissade, il fallait démocratiser l'accès à la culture en s'appuyant sur des manifestations gratuites et l'implication du tissu associatif, en particulier celui qui composait la nébuleuse de la «culture alternative» (AMR, Monteurs d'Image, Théâtre du Loup, etc.)

Et les associations qui œuvraient dans le domaine de la culture, elles avaient des fois des apparitions par le biais du Festival de la Bâtie. Mais, elles étaient très peu représentées. Donc moi j'ai essayé de voir la vision globale. Quels étaient les éléments qui composaient, qui pouvaient toucher une politique culturelle. [...] Donc j'ai fait rentrer les associations dans ce département [de la Culture] par le biais d'une fragmentation du grand service des spectacles et concerts. J'ai fait le service de l'art musical. J'ai fait le service des arts de la scène. J'ai fait le service administratif qui chapeautait ça. J'ai fait le service du patrimoine. [...] Redistribuer les services, qu'ils soient en face des acteurs. Des acteurs publics. Et là, c'était une opération très importante parce que les associations commençaient à coopérer, parce qu'elles sentaient un interlocuteur.

Les effets de ces modifications, et plus généralement de l'accent mis sur l'aide à la diversification et l'accroissement de la scène culturelle, seront multiples. Tout d'abord, durant les douze années où Alain Vaissade sera à la tête du département, le budget pour la culture, avec le soutien d'un parlement à majorité de gauche, va largement augmenter. Les subventions pour les entités issues des milieux alternatifs et, plus largement, des anciennes contre-cultures se démultiplient. De fait, cette politique, qui sera qualifiée plus tard – souvent de manière critique – de saupoudrage, se met en place déjà sous la direction du démocrate-chrétien René Emmenegger puisque, on l'a vu ci-dessus, ses services octroyaient déjà, dans la deuxième moitié des années 1980, près de 2 millions de francs de subvention aux cultures «autres». Néanmoins, Alain Vaissade va consolider cette politique et la stabiliser comme le rappelle son successeur Patrice Mugny:

Moi je suis fondateur de Post Tenebras Rock, je sais de quoi je parle. Quand on allait voir Segond, c'est Segond qui convainquait Emmenegger de nous donner des sous parce qu'il s'occupait du social et de la jeunesse, il convainquait Emmenegger et puis René il n'avait pas envie d'avoir des rockers dans son bureau le matin à sept heures donc il était d'accord, il donnait un peu d'argent. [...] C'est vrai que quand Vaissade est arrivé il y avait quand même déjà de l'argent qui était distribué mais c'était très aléatoire. Donc lui, il a stabilisé tout ça. [...] Il a institutionnalisé l'AMR, le Bois de la Bâtie, PTR, etc. Toutes ces associations qui n'étaient pas complètement en marche.

Mais le déplacement n'est pas seulement financier. Avec Alain Vaissade, on assiste en effet à la mise en place d'une politique culturelle que l'on peut considérer de proximité. Le parallèle s'impose ici avec le développement, durant les années 1990, d'un ensemble de politiques dites de proximité – ou encore territorialisées – en particulier dans le domaine du travail social (BREVIGLIERI, PATTARONI et STAVO-DEBAUGE 2003). Ces politiques ont correspondu à la fois à une volonté de

rapprocher l'État des citoyens, mais aussi à l'avènement des critères du marché dans l'évaluation de l'action publique, passant par des catégories comme celles de «contrat», de «client» ou même de «local» (BREVIGLIERI, PATTARONI et STAVO-DEBAUGE 2003: 141). Elles ont été de fait un des points d'articulation ambigus entre l'héritage des luttes sociales des décennies précédente et son absorption dans les nouvelles formes du capitalisme (BOLTANSKI et CHIAPELLO 1999) et de l'action publique (néolibérale). La consécration dans les politiques culturelles des années 1990 des formes artistiques mais aussi des modes de faire issus des contre-cultures, va constituer à la fois un processus d'enrichissement de la scène culturelle, ainsi que le socle de l'instrumentalisation de la culture dans les politiques de marketing urbain²⁹.

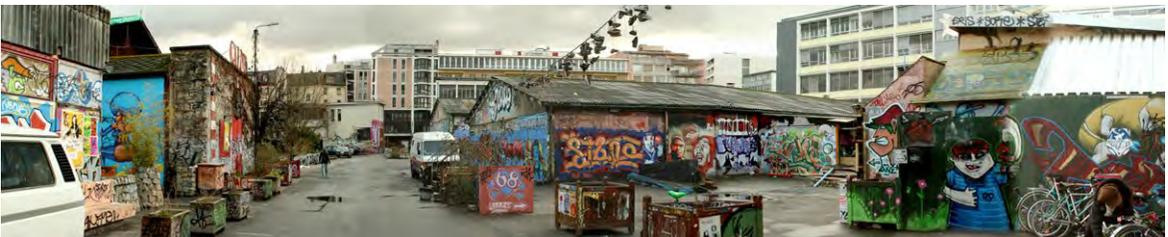
Si l'on reste dans les années 1990, la condition de ce rapprochement, comme le rappelle Alain Vaissade, a été la sectorialisation de l'action culturelle, nécessaire pour que l'administration se retrouve «en face des acteurs». On peut avancer l'idée que cette division sectorielle a renforcé l'effet de relatif enfermement des différentes expressions artistiques issues des contre-cultures déjà initié dans les années 1980, au fur et à mesure que chaque forme – théâtrale, musicale, plastique – trouvait ses lieux et son public. En même temps, le renforcement des festivals, et en particulier celui de la Bâtie, donnait l'occasion de rapprochements ponctuels, dans le format de l'évènement.

Cette politique culturelle sera maintenue par le successeur d'Alain Vaissade en 2003, Patrice Mugny, lui-même directement issu de la scène alternative genevoise, ayant été entre autres un des fondateurs de PTR. Il défendra ouvertement l'idée d'un «saupoudrage» culturel devant permettre à un maximum d'acteurs culturels de développer des projets.

En dépit de cette reconnaissance institutionnelle et politique des formes artistiques ayant nourri les contre-cultures, les arts dits «plastiques» demeuraient, dans les années 1990, encore relativement pauvres en espaces de travail. Les squats d'habitation offraient en effet avant tout des espaces de diffusion et au final relativement peu d'ateliers. Ce besoin se faisait d'autant plus sentir que la stabilisation de la culture alternative et de la scène squat démultipliait les vocations, facilitant la possibilité pour tout un chacun de «se lancer».

C'est ainsi qu'en 1996, un groupe d'artiste décide d'occuper une friche industrielle de 26 000m², située au cœur de Genève (quartier de la Jonction) et partiellement abandonnée depuis 1992 suite au déménagement des Services Industrielles de Genève (SIG). Ils fondent à cette occasion l'association Artamis (Amis de l'Art) dont le but est

ARTAMIS (@ JJKPHOTO.CH).





LE «PAYSAGE URBAIN»
D'ARTAMIS AU DÉBUT
DES ANNÉES 2000
[© PHOTOGRAPHIE
DE STÉPHANE BRON].

précisément «de proposer des locaux à des artistes ou artisans afin de lutter contre le manque d'atelier à Genève»³⁰. Après une prise de possession illégale, l'association signera un contrat de confiance avec les SIG. Rapidement, le site éponyme deviendra une des vitrines des formes artistiques revendiquant leur ancrage dans une culture alternative politisée et festive, comme le proclame le site internet de l'association (désormais hors ligne):

Immense laboratoire d'expérimentations culturelles à ciel ouvert, quasi unique en son genre. Genève découvre alors un foisonnement de créativité et de convivialité en plein centre-ville. Aujourd'hui, la réputation d'Artamis a depuis longtemps dépassé nos frontières. [Cité dans BECERRA 2012: 57]

Outre des ateliers d'artiste, on y trouvera un théâtre, des salles de concert, des bars, un club de nuit mais aussi un «musée du skateboard». Son existence de 1996 à 2008 correspondra à la période d'éradication du mouvement squat à Genève, laissant au final, lorsqu'Artamis sera aussi évacué, les artistes et associations culturelles seuls face aux logiques de marché.

Toutefois, en 1996, au moment de la constitution d'Artamis (21), près de 20 ans après celle de l'AMR, 10 ans après celle de l'Usine et de la maison des Arts du Grütli (22), l'assise de la culture alternative est à son point culminant. Aux bâtiments désormais bien institués, disposant de différentes conventions de subventionnement, s'ajoute la nébuleuse des lieux occupés au statut plus ou moins légal. La culture alternative est en place.

Pour conclure ce chapitre, il faut encore préciser le sens de cette mise en place, qui n'est pas l'effet d'une simple institutionnalisation, le passage d'un *off* au *in*, mais s'ancre dans une dialectique bien spécifique entre action directe et gestes de reconnaissance, prenant forme sur les transformations plus larges du capitalisme et de la ville.

CAPITALISME POST-FORDISTE ET DÉSINDUSTRIALISATION

L'histoire de la mise en place de la contre-culture qui nous intéresse dans ce chapitre et le précédent est indissociable d'une autre histoire qui lui offre ses conditions de possibilité, celle de la désindustrialisation et de l'avènement d'une société postfordiste. De fait, les transformations du capitalisme jouent un rôle fondamental dans les formes de production de l'espace et, plus spécifiquement, la teneur du tissu urbain (HARVEY 1978).

La période dans laquelle s'initie la séquence historique où naît, et vient s'affirmer dans l'ordre de ville, la culture alternative correspond à une transformation en profondeur à la fois du système de production capitaliste et de la structure sociale de la population. Cette transformation a été thématiquée comme le passage vers une société postfordiste ou, plus largement, postindustriel. Le fordisme était caractérisé par un compromis entre l'État, qui se chargeait de la reproduction des forces de travail (éducation, santé, systèmes de transport, etc.), et les entreprises, qui assuraient la production des biens. De fait, ce partage accompagnait et perpétuait le système industriel tel qu'il s'était mis en place au fil du 19^e et du début du 20^e siècle, avec les constitutions des grandes usines à l'emprise spatiale forte. Même si la Suisse a résisté en grande partie à l'émergence de grandes métropoles industrielles³¹, il demeurait que le paysage genevois était marqué par la présence de bâtiments industriels relativement importants et installés dans son tissu urbain. Dès les années 1960, on assiste à un processus de désindustrialisation, qui s'accompagne plus largement d'un changement dans la structure de classe et des rapports entre l'État et les entreprises. On constate notamment la disparition du monde ouvrier et la montée en puissance, qui s'accélère dans les années 1980, d'une société de services déjà bien présente auparavant à Genève à travers les banques et les assurances. Comme on l'a suggéré ci-dessus, la disparition du monde ouvrier et la montée en puissance des salariés du tertiaire ont joué un rôle non seulement dans les luttes urbaines et leur attention au cadre de vie³², mais elles ont contribué aussi à la production d'un nouveau rapport au territoire.

Sans pouvoir entrer ici dans le détail de ce « rapport territorial » (DUPASQUIER et MARCO 2009), il faut rappeler que cette évolution a eu pour effet, dans la plupart des villes du monde, de constituer



d'importantes friches industrielles (ZUKIN 1989). Elles ont joué un rôle essentiel dans la mise en place d'une société davantage axée sur le loisir et la consommation culturelle³³. Ainsi, Genève voit fermer une usine sur cinq entre 1966 et 1972 (BINZ 2000). Par la suite, le mouvement de fermeture s'accélère et bon nombre de lieux dédiés à l'art contemporain issus des contre-cultures et de la culture alternative viennent s'y nicher. Ainsi, comme on l'a vu, la Société genevoise d'instruments de physique (SIP) est vendue à la Ville de Genève en 1987, ce qui lui permettra d'héberger ensuite le Musée d'Art Moderne et Contemporain et le Centre d'art contemporain ②. L'Usine de dégrossissage d'or est elle aussi rachetée

GRÈVE AU SIP (EN HAUT, © INTERFOTO);
LA JONCTION VUE DEPUIS
LE CIMETIÈRE DE SAINT-GEORGE,
1919 (EN BAS, © ARCHIVES
LÉVEILLÉ, PHOTOGRAPHIE
DE FRED BOISSONAS).



PHOTO À L'EXTÉRIEUR
DU BÂTIMENT HÉBERGEANT
LE MUSÉE D'ART MODERNE
ET CONTEMPORAIN (MAMCO)
DE GENÈVE (@ILMARI
KALKKINEN, 2008).

à la fin des années 1980. L'Usine Kugler de son côté fait l'objet d'un rachat en 1996. Plus récemment, l'Usine Stern – ancienne manufacture de cadran – a été aussi rachetée au début des années 2000 par l'État qui y a d'abord placé une

partie de son administration avant de céder le terrain à une coopérative d'habitation qui, dans l'attente de l'autorisation de détruire et reconstruire, l'a affecté à une coopérative d'artistes et d'acteurs culturels³⁴.

La question culturelle en question urbaine

Notre examen des mobilisations et des luttes pour faire place à une *autre* culture, et plus largement à d'autres formes de vie dans l'ordre établi de la ville, permet de comprendre comment *la culture devient une question urbaine*. Dès les années 1960, ces mobilisations ont en effet constitué la culture en problème public: en produisant du savoir spécifique, en décrivant les enjeux spatiaux et en construisant de nouveaux espaces, les projets de contre-cultures ont ainsi étendu la problématisation politique de la culture et constitué cette question comme une *question urbaine*.

Dans ce mouvement, la contre-culture a connu un premier «encaissement», perdant une part de sa charge subversive. En particulier, les formes artistiques disruptives qui accompagnaient la critique des modes de vie bourgeois – que ce soit celles des musiques au départ peu reconnues et encore moins commerciales, telles que le jazz ou le rock, des arts plastiques dématérialisés sous la forme d'*happening* et autres installations éphémères ou encore des expressions théâtrales radicales, etc. – ont petit à petit trouvé leur reconnaissance et leur place en autant de formes d'art contemporain, voire populaire (pour le rock).

Cette reconnaissance s'est construite dans une histoire de lutte mais aussi dans une histoire, presque parallèle, de mécénat et de soutien par les élites économiques. L'institutionnalisation de l'art contemporain a ainsi contribué au détachement – partiel et toujours remis en question – entre production esthétique et projet de transformation de la société. En même temps, le projet politique d'une culture alternative comme critique en acte du capitalisme (CATTANEO 2014) s'est perpétué au fil des années 1980 et 1990 à travers une scène squat vivante et jamais complètement instituée (jusqu'à sa disparition), maintenant une tension vive avec les formes plus instituées et une ouverture spatiale à l'expression de différences fortes dans les formes de vie et de culture.

S'intercalant peu à peu entre le mécénat et l'action directe, la reconnaissance par les institutions publiques et, plus largement, le monde politique, a aussi joué un rôle essentiel dans cette invention (urbaine) de la culture alternative. D'une part, au fur et à mesure qu'elle était thématifiée et reconnue comme un objet légitime de l'action publique, les administrations et les élus ont activement contribué, dans une histoire du conflit négocié, à la production des lieux culturels alternatifs. D'autre part, en même temps qu'il confirmait la légitimité des contre-cultures, le traitement administratif et politique qui lui était réservé a joué un rôle direct dans l'encaissement de la charge subversive des contre-cultures, en accélérant en particulier leur sectorialisation en différents domaines artistiques progressivement détachés de leur dimension sociale (et critique). Ce mouvement s'est accru vers la fin des années 1990, au moment de la disparition de la scène squat entraînant un encaissement plus profond encore des contre-cultures dans les modes capitalistes de production et de consommation de la ville.

Ainsi, en se cristallisant en bonne partie autour d'une lutte pour des espaces d'expression autodéterminée dans la ville, l'invention de la culture alternative a constitué la question culturelle en question urbaine. Outre les enjeux de lutte et de reconnaissance privée et publique, ce déplacement vers la production (capitaliste) de l'espace est aussi intimement associé à l'affirmation, dans les contre-cultures, de la dimension relationnelle de l'art³⁵. En effet, les pratiques artistiques de ces dernières décennies ont noué un rapport plus intense et intime à l'espace, en particulier à l'espace urbain. On a vu ainsi, comment la mise en place de la culture alternative s'est effectuée dans la démultiplication des espaces investis: rues, parcs et espaces publics, greniers et caves, temples et maisons abandonnées. Pour les artistes, ces occupations ne relevaient pas simplement d'un besoin spatial mécanique mais elles ont aussi participé de l'évolution de leurs modes de production esthétique. De fait, ces deux aspects sont désormais profondément enchevêtrés.

Aujourd'hui, si la dimension spatiale de l'art et de la culture apparaît comme une question évidente, il faut néanmoins prendre toute la mesure de cette intrication entre enjeux culturels et urbains. Au-delà d'une modification des pratiques artistiques, c'est bien une modification des formes de production et de régulation de la ville capitaliste qui est en jeu, où se réinventent les liens entre politiques culturelles et politiques urbaines contribuant par ailleurs à un encaissement de plus en plus profond et ambigu des contre-cultures, comme nous le verrons dans la suite de cet ouvrage.

- ¹ Voir en ligne: <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/zone-bleue/3442464-centres-autonomes.html>
- ² Voir en ligne: <https://www.rts.ch/archives/tv/information/tell-quel/7357828-emeutes-a-zurich.html>
- ³ Le projet de cartographie collective des squats genevois, initié par Marie-Hélène Gristannet, dénombre pour l'instant 239 lieux occupés depuis 1971: https://www.google.com/maps/d/viewer?fbclid=IwAR3l-QVM3K-1Uh-T0s1Rp9rTf_EpmPuBJvvQBWvuuQqQ1NwAlOIMuPm6qlg&mid=1sa7XE-Ec7NCfkVFGNYJa2GnxYQ&ll=46.19689233364477%2C6.089816305068098&z=14
- ⁴ Il s'agit de René Emmenegger.
- ⁵ René Emmenegger (Maire, PDC), «ouverture d'un crédit supplémentaire de 100 000 pour participer à l'assainissement de la situation financière du Festival de la Bâtie», mémorial CM, Genève, 26 mars 1986.
- ⁶ L'usine avait été rachetée au début des années 1980 pour environ 5 millions de francs, afin d'augmenter le nombre de locaux à disposition de la Ville.
- ⁷ Claude Haegi (Libéral), Maire, «Proposition: conservation de l'UGDO», mémorial CM, Genève, 23 juin 1987.
- ⁸ René Emmenegger (PDC), Conseiller Administratif, «Proposition: conservation de l'UGDO», mémorial CM, Genève, 23 juin 1987.
- ⁹ René Emmenegger (PDC), Conseiller Administratif, «Proposition: conservation de l'UGDO», mémorial CM, Genève, 23 juin 1987.
- ¹⁰ À ce propos, voir BECERRA (2012: 12) et le chapitre 5 de cet ouvrage.
- ¹¹ La source majeure sur l'histoire de l'Usine à Genève est le très bel ouvrage publié en 2017 aux éditions La Baconnière (PTR 2017). À cela s'ajoute l'excellent travail de Fabrice Raffin, qui permet de mettre en perspective l'expérience genevoise avec d'autres expériences en France (RAFFIN 2005)
- ¹² L'invitation vient de Guy Olivier Segond, élu libéral qui a joué avec René Emmenegger et Claude Haegi un rôle essentiel dans la reconnaissance politique de la culture alternative.
- ¹³ Interview d'André Waldis, membre fondateur et premier permanent de PTR.
- ¹⁴ Interview d'André Waldis, membre fondateur et premier permanent de PTR.
- ¹⁵ Successivement: ancienne école du Grütli, qui deviendra plus tard une Maison des Arts et de la Culture (lien travail Grütli), cave de la Villa Beaulacre (dénommée Fiasko).
- ¹⁶ À ce propos, voir le chapitre 6 de cet ouvrage.
- ¹⁷ La galerie Forde fonctionne par une rotation, tous les deux ans, des curateurs qui ont pour mission d'organiser une programmation hors de toute contrainte institutionnelle et commerciale.
- ¹⁸ Encore 10 ans plus tard, au moment de la disparition des derniers squats en 2008, on assistera à l'émergence de l'Union des espaces de culture autogérés (UECA). À ce propos, voir le chapitre 4.
- ¹⁹ On retrouve cette question d'une indépendance revendiquée malgré les subventions – ou même grâce à elles – dans les espaces culturels issus des milieux alternatifs qui se nomment désormais «espaces indépendants».
- ²⁰ À ce propos, voir les chapitres 3 et 4.
- ²¹ À travers le travail de programmation du musicien Sixto.
- ²² Sur l'importance de l'unité entre vie quotidienne et pratique artistique, voire aussi le chapitre 4.
- ²³ La CIGUE est une coopérative d'étudiants qui a débuté en proposant des logements obtenus, comme pour les squats tolérés, sur la base de contrats de prêt à usage.
- ²⁴ Dans une large mesure, les habitants de Genève ne font pas, à l'époque, la distinction entre les squats proprement illégaux (rares) et ceux au bénéfice d'un droit de confiance. À l'intérieur même de la scène squat, la situation est différente car les squatters qui refusent tout compromis avec l'État ou les propriétaires privés, ont tendance à regarder avec soupçon, teinté parfois de mépris, les occupants des «contrats de confiance».
- ²⁵ À ce propos, voir le chapitre 4, qui rappelle l'idéal unitaire défendu par les situationnistes.
- ²⁶ À ce propos, voir MOUNIR 2017: 271.

- ²⁷ Cela tient au fait que le service des bâtiments, et en particulier la Gérance Immobilière Municipale, appartient au Département des Finances.
- ²⁸ Entretien avec Alain Vaissade, Conseiller Administratif responsable du Département des Affaires Culturelles de 1991 à 2003, Ville de Genève, 24 août 2015.
- ²⁹ À ce propos, voir les chapitres 4 et 7.
- ³⁰ Voir en ligne: [https://w3public.ville-ge.ch/seg/xmlarchives.nsf/Attachments/ArtamisISAARframeset.htm/\\$file/ArtamisISAARframeset.htm?OpenElement](https://w3public.ville-ge.ch/seg/xmlarchives.nsf/Attachments/ArtamisISAARframeset.htm/$file/ArtamisISAARframeset.htm?OpenElement)
- ³¹ À ce propos, voir DIENER 2005.
- ³² À ce propos, voir CASTELLS 1983.
- ³³ Concernant la montée en puissance d'une nouvelle classe moyenne, grande consommatrice de culture et au cœur des politiques de la ville créative, voir le chapitre 3.
- ³⁴ À ce propos, voir le chapitre 4.
- ³⁵ Sur la dimension relationnelle de l'art, voir BOURRIAUD 1998.

GENÈSE DE LA « POST CONTRE-CULTURE »

Partie 2

3 / L'ASPHYXIE URBAINE DE LA CULTURE

Une exploration des vecteurs de saturation de la ville créative

Mischa Piraud • Luca Pattaroni • Guillaume Drevon • Emmanuel Ravalet

Après avoir «bénéficié» du statut d'exception culturelle, l'art a vu sa condition urbaine se modifier en profondeur. Là où autrefois pavaisait au centre des villes un art piédestalisé [DEWEY 1934] – avec comme figure de proue le musée scandant par l'art la grandeur de l'État –, travaille aujourd'hui une créativité dont les contours sont aussi vagues que le mot redondant. Le caractère exceptionnel de l'art et de la culture perdure, dans la mesure où l'art et la culture sont mis en avant et que sur eux pèse la charge d'attirer de la main-d'œuvre, des touristes et des capitaux, alors que la production artistique étouffe sous une dynamique de gonflement réglementaire, d'enflamment du marché et d'asphyxie spatiale. À ce titre, nous parlons d'*asphyxie urbaine de la culture*, alors que la ville semblait vouée à être le milieu de l'art, supplantant pour ce rôle l'inspiration campagnarde [ARDENNE 2010]. Paradoxalement, cette asphyxie est l'effet de dynamiques urbaines qui, de prime abord, semblent placer l'art et la culture en leur milieu: les politiques de type «ville créative».

Ces politiques recomposent le statut d'*exception de l'art et de la culture*. Ces dernières décennies, l'art et la culture sont devenus des actants incontournables de la production urbaine: chaque [grand] projet urbain se dote de son institution phare et, par d'autres voies, la contre-culture est devenue actrice cruciale de la production urbaine. En quelques mots, ces politiques répandues à travers le monde – notamment à Genève et Lisbonne – s'inspirent des travaux de Richard Florida et Charles Landry. Selon eux, une ville est «plus humaine et plus productive» si elle sait attirer les actrices et acteurs de «l'économie créative», c'est-à-dire une vaste branche de la production comprenant pêle-mêle le travail tertiaire, mais hiérarchisé selon le degré de «créativité» des professions qu'elle regroupe [FLORIDA 2012; LANDRY 2008]. Cette théorie s'articule autour de deux dimensions: la plus-value croissante produite par le «travail créatif» et sa dimension spatiale. La double idée selon laquelle la créativité a une géographie propre et permet d'engendrer de la richesse n'est pas nouvelle. Sur la spatialité de la créativité, l'économiste Alfred Marshall mentionnait déjà, en 1890, l'importance d'une «atmosphère industrielle» [MARSHALL 1890]; puis, l'idée de ville créative commence à se clarifier dès le début des années 1980 [SCOTT 2014]. On en trouve une ébauche dans un échange entre Charles Sabel [1982] et Jane Jacobs [1984]. D'autres travaux mentionnent le caractère inspirant des villes [AYDALOT 1986; OAKLEY 1985; PIORE et SABEL 1984; STÖHR 1986] et le rôle de l'instabilité du contexte urbain dans la créativité [ANDERSSON 1985]. Si le lien entre géographie économique et culture travaille déjà ce corpus de textes, il faut attendre 1988 pour voir la place de la culture dans la production urbaine se stabiliser en une notion plus tangible. L'agence d'aménagement urbain

de Charles Landry, *Comedia*, participe à la stabilisation de cette articulation ville/culture dans un rapport portant sur la ville de Glasgow comme capitale de la culture (COMEDIA 1991). Quelques années plus tard, un article programmatique de David Yencken pose les principes d'une ville équitable, en vue de stimuler la créativité de ses citoyens – «Elle devrait être à la fois une ville épanouissante sur le plan émotionnel et une ville qui stimule la créativité de ses citoyens»¹ (YENCKEN 1988). Puis, au début des années 2000, la première publication de *The Rise of the Creative Class* par Florida (2002) et de *The Creative City* par Landry (2008) formalise une véritable *grammaire de la ville créative* (PIRAUD 2017a; 2017b). Ces auteurs vont d'une part, *décrire les dynamiques économiques et*, d'autre part, endosser le rôle de consultant pour les collectivités publiques cherchant à se «brander» *comme ville créative*. Dès lors, ces théories vont avoir un fort impact sur les dynamiques urbaines et sur les artistes. Ces derniers se retrouvent ainsi parachutés ambiguement au milieu d'une nouvelle «classe» actrice centrale de la production urbaine. Des villes «plus humaines et plus productives». L'ambiguïté de ces politiques tient notamment à la double focale qu'elles déploient. Elles évaluent en effet la valeur des villes à la fois à leur *valeur d'usage et à leur valeur d'échange*, sans préciser la distinction entre ces deux aspects: elles s'emploient ainsi à rendre les villes «plus humaines» et «plus productives», bien que la première dimension disparaisse après les premières pages des ouvrages de Florida et Landry (FLORIDA 2012; LANDRY 2008). Or, en brouillant ces deux ordres, elles opèrent comme un transfert de valeur de l'une vers l'autre. En adaptant une expression de Marcuse, nous pouvons parler à ce titre de «transvaluation de valeurs» (MARCUSE 1969; 2017: 29-sq.). Ces théories participent d'une dynamique de *culturalisation de l'économie et d'économisation de la culture*. Au moment de leur importation, ces théories ont été adaptées au contexte genevois: les grandes lignes en ont été exposées lors de plusieurs «Journées de l'économie créative» organisées par la municipalité. En d'autres termes, ces politiques consistent à rabattre ce que les politiques culturelles du 20^e siècle désignaient comme «exception culturelle» (BENHAMOU 2004; 2015) sous une logique de mise en équivalence économique. À cette fin, une étude sur l'économie culturelle à Genève a été mandatée par les collectivités publiques. Un rapport publié en juin 2017 souligne «le poids», c'est-à-dire la valeur d'échange, des pratiques

AFFICHE DE PROMOTION DES
JOURNÉES DE L'ÉCONOMIE
CRÉATIVE (ET CULTURELLE)
ORGANISÉES PAR LA VILLE
DE GENÈVE ENTRE 2014 ET
2016 (@VILLE DE GENÈVE/
TRIVIALMASS).



artistiques et culturelles (RAMIREZ et LATINA 2017). Si l'intérêt scientifique de ces théories est limité, leur importation/adaptation a permis de combler, avec un modèle à la fois descriptif et opérationnel facile d'accès, un vide politique autour de cette convergence entre culture et ville. Leur utilisation à Genève fonctionne comme instance de légitimation: les travaux sur l'économie créative, la ville créative et la classe créative justifient la mise en place de nouveaux dispositifs de politiques spatiales de la culture.

Malgré ces efforts de créative-classification, la ville est certes productive, mais ne semble pas

pour autant «plus humaine». À l'inverse, les humains qui y évoluent semblent étouffer. Nous verrons dans ce chapitre comment se manifeste cette asphyxie pesant sur la production artistique, quels processus fragilisent les activités urbaines peu (ou pas) rentables: la croissance de la pression foncière et l'augmentation des exigences régulatrices. Nous verrons que la marchandisation de l'espace urbain et un durcissement réglementaire produisent un *étouffement* urbain qui, paradoxalement, prive l'art de son milieu urbain. Nous verrons comment celui-ci se recoupe avec les dynamiques de *gentrification* (21) et de *néolibéralisation* des villes, largement commentées et désormais entrées dans les registres critiques quotidiens.

Cette asphyxie se manifeste selon deux axes principaux qui se croisent et se recoupent: par un *gonflement normatif* et par des processus de *valorisation* urbaine. Tout d'abord, *via* ce que Laurent Thévenot a appelé «gouvernement par l'objectif» (THÉVENOT 2012). Selon cette logique, l'exercice du pouvoir passe par la délimitation d'objectifs auxquels sont associées des batteries d'indicateurs, d'évaluation et de contrôle (rapports annuels, audits, *risk assessment*). La production de la ville est fortement imprégnée de ces formes de gouvernement qui visent à garantir – au regard des autorités, des investisseurs et des usagers – un ensemble de qualités urbaines (BREVIGLIERI 2013). Chacune d'elles – mobilité fluide, hygiène alimentaire, sécurité, créativité – produit ses experts, ses indicateurs et ses procédures d'évaluation. Alors qu'elles défendent l'idée d'une ville inclusive, ces tentatives imposent une vision restrictive des formes politiques et spatiales du cosmopolitisme, finalement excluantes et faisant peser le poids de la société administrée sur les épaules des individus. Il ne s'agit pas uniquement de l'effet d'une privatisation de la production urbaine: de fait, la charge normative et administrative provient autant du marché (ses modèles d'audit et de *risk assessment*) que de la bureaucratie ayant achevé sa mue en *new management*. On assiste à une contradiction de ces «politiques de la garantie»: l'investissement visant à assurer une meilleure qualité de vie, produit un cadre contraignant qui se retourne contre ce qui est visé. Ainsi, la convivialité d'un espace public, l'aisance d'un habitant ou encore le dynamisme d'une scène culturelle ne résultent en aucun cas mécaniquement des qualités de l'aménagement public, du respect des normes de confort, des procédures d'obtention de subvention ou encore de leur montant. Ces expériences ont au contraire besoin d'un retrait prescriptif où s'ouvrent les marges de manœuvre nécessaires en termes d'espace et de rythme².

De manière concomitante, l'art et la culture étouffent sous l'effet des embûches placées entre ses actants et l'accès à l'espace urbain: la marchandisation croissante de l'espace urbain et l'augmentation des prix d'accès font en effet obstacle aux activités peu rentables. Paradoxalement, l'art n'est pas totalement étranger à ces dynamiques d'enchérissement (VIVANT et CHARMES 2009). De nombreux travaux font état de cette articulation entre la valeur, l'art et leur territoire. Tout d'abord, certains traitent de l'articulation entre culture et territoire (SAEZ 1999; ANDRES et GRÉSILLON 2011, 2008; MOESCHLER et THÉVENIN 2009; LANDET et TEILLET 2003), sans pour autant faire le lien avec la valeur. Il en va de même des études sur la *circulation de modèles culturels* (incluant les formes axiologiques) (GOBATO 2003) et urbains (KING 2004). D'autres, comme Regina Bendix, abordent la valeur de la culture (du point de vue

des études folkloriques] et amènent dans la discussion la question de l'utilisation touristique de la culture – entendues ici dans le sens «anthropologique» du terme (BENDIX 2018). Par ailleurs, la valeur d'échange de l'art a été décrite dans sa relation aux marchés globalisés (SANTANA-ACUÑA 2016b, 2016a; SCHULTHEIS 2016; VELTHUIS 2005, 2003) – parfois sous un angle explicitement marxiste (BEECH 2015). Ces travaux se focalisent sur des valeurs d'échange³. Tout cela pour souligner le fait, qu'en tant qu'activités phare de la «ville créative»⁴, les pratiques artistiques sont mises en avant et *valorisées* et confèrent une valeur d'échange à l'espace urbain qui, finalement, les prive de celui-ci.

Autrement dit, l'art et la culture sont pris entre ces deux processus de marchandisation/normativisation. Ceux-ci suscitent l'asphyxie des expériences qui n'ont pas les formats attendus, pour répondre aux épreuves marchandes et aux exigences normatives. De multiples pressions agissent sur l'activité elle-même (accès à des locaux abordables, contraintes réglementaires), ainsi que les conditions de vie des personnes (cherté des loyers, coût de la vie, etc.). Afin de les comprendre, nous examinerons quelques indicateurs de cet étouffement qui ne sont pas les indicateurs de la ville créative, mais plutôt ceux de la ville capitaliste contemporaine et de ses effets, sur lesquelles viennent d'adosser les nouvelles politiques culturelles: sociodémographiques, économiques, relatifs au marché du logement ou encore réglementaires. Ici encore, le cas genevois permet de penser à travers des éléments tangibles, les dynamiques globales de transformation des villes contemporaines.

Asphyxie urbaine de la culture

Comme le montre Paul Ardennes (2010), la ville est désormais le milieu de l'art. Or, notre enquête sur les mondes de l'art à Genève révèle une pression croissante qui se manifeste dans différents domaines. Dans *Les mondes de l'art*, Howard Becker identifie trois moyens de production de l'art: l'inscription dans le marché de l'art, l'autofinancement [*i.e.* par d'autres emplois, ce que la sociologie de l'art désigne comme polyactivité ou pluriactivité] et les subventions (BECKER 2010). Toutefois, chacun de ces moyens de subsister est entravé par le gonflement des normes et du marché urbain. Pour les artistes émergents ou alternatifs, peu ou pas intégrés au marché de l'art, l'accès au logement et aux lieux de production artistique, *i.e.* de création et de diffusion, exigent des revenus croissants et d'importantes compétences de gestion. Nous allons examiner ici les indicateurs de cette pression qui nous a été décrite.

Tout d'abord, l'examen de deux «fonctions» urbaines essentielles, le logement et les activités «productives», permet de saisir la dynamique économique de la ville. Elles contribuent en effet fortement aux difficultés pour financer la production d'espaces à fonction peu rentable (petit artisanat, économie sociale et solidaire, art expérimental, etc.), ainsi que d'activités à but non lucratif (travail associatif, travail reproductif, etc.); que ce soit des espaces publics, des locaux communs, du logement social ou encore des lieux dédiés à des activités culturelles expérimentales. À ce titre, les pratiques culturelles sont ambiguës car elles relèvent autant d'univers

«productifs» – musées, galeries, institutions phares qui participent de l'attractivité internationale – que de pratiques «improductives» au sens marxien du terme.

Malgré leur place centrale dans les politiques de la ville créative, notre enquête auprès des mondes de l'art genevois révèle une asphyxie *spatiale* et *réglementaire*. En effet, plusieurs formes de pression contribuent à un sentiment d'étouffement (sociodémographique, ségrégatif, immobilier, économique ou encore touchant à des normes comptables et techniques) très inégal selon les classes et milieux sociaux. De larges pans de la population disposent des ressources nécessaires pour respirer, et même très bien, dans cet environnement; alors que d'autres étouffent purement et simplement. Bien entendu, ces processus d'asphyxie suscitent en retour des mobilisations politiques et des inventions institutionnelles (nouvelles mobilisations pour le droit à la ville, inventions institutionnelles, coopératives).



MANIFESTATION #PRENONS LA VILLE, 17 MARS 2017, GENÈVE.

Asphyxies spatiales

Je vis entre 1 600 francs et 4 500 francs dans le meilleur des cas, 4 500 francs c'est très rare, c'est plus souvent autour des 2 000. Et quand il y a les 4 500 qui arrivent, ça me permet de vivre les mois à 1 600. J'essaie de vivre avec 2 000 francs par mois. Ça veut dire que quand t'as une carie tu vas pas chez le dentiste. Tu peux tout au plus, juste avant l'abcès, l'arracher. Et pour l'arracher tu ne payes pas la facture des Services Industriels, ou tu attends le mois où tu auras les 4 500 francs.⁵

La dynamique proprement spatiale marque une première dimension cruciale de l'asphyxie urbaine. Malgré sa réputation touristique, son statut diplomatique (marqué par la présence de l'ONU et des organisations internationales) et son rôle dans le capitalisme mondialisé (l'inscription dans l'économie globale comme «ville bêta», les grandes institutions bancaires, ainsi que les cavaliers du néolibéralisme, OMC, etc.), Genève est une petite ville, encaissée entre quelques montagnes et un lac. La pression est donc avant tout, au sens très littéral, géographique. Outre le caractère idiosyncrasique de cette pression spatiale, nous verrons qu'elle implique des dynamiques urbaines à l'œuvre plus globalement et tenterons ici d'en rendre compte.

Les entretiens que nous avons menés pointent tous un enchérissement et une difficulté d'accès à l'espace urbain. Or, il est désormais d'usage d'affirmer que l'artiste est la figure *gentrificatrice* des villes. Néanmoins, s'il en est, comme le montre une vaste littérature, une figure incontournable de ces processus (LEY 2003; CAMERON et COAFFEE 2005; COLLET 2008; GRODACH, FOSTER et MURDOCH III 2014; CHABROL 2016), rappelons-nous qu'une hirondelle ne fait pas le printemps: malgré son apparition précoce dans ces processus, il n'en est pas vraiment la cause (VIVANT et CHARMES 2009). Il serait plus exact, comme le fait Malcolm Miles,



AFFICHE DÉNONÇANT
LA GENTRIFICATION
(LUMIÈRESDELAVILLE.NET).

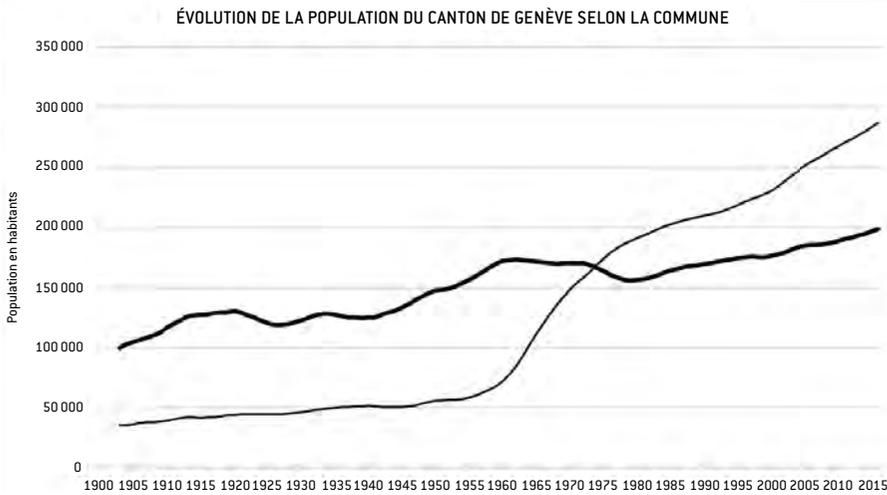
de relier la gentrification à l'arrivée des acteurs de l'économie créative ⁶. Néanmoins, relier la question de l'asphyxie urbaine de l'art à celle de la gentrification ⁷ est inévitable. En effet, au nombre des concepts scientifiques entrés dans le langage courant (et militant), la gentrification peut être définie, après Saskia Sassen, comme un vaste mouvement d'*expulsions* (SASSEN 2016), induisant une transformation de la composition sociale des résidents des quartiers centraux des villes (groupes sociaux populaires remplacés par des individus appartenant à la classe moyenne ou moyenne supérieure), ceci accompagné – souvent – d'un processus de réhabilitation du bâti et d'une transformation des activités commerciales.

Le terme, posé en 1964 par Ruth Glass, désigne une transformation de la structure sociale des habitants du centre-ville (GLASS 1964) que l'on peut traduire par *embourgeoisement*. Le phénomène de gentrification est perçu parfois comme limité dans certaines villes et certains quartiers, parfois comme global et généralisé. La gentrification se doit d'être pensée par rapport aux nouvelles tendances du régime d'accumulation du capitalisme tardif. De plus, entre les villes s'organise une compétition à l'attractivité, dans laquelle la présence d'espaces et de services de consommation de biens joue un rôle crucial. La gentrification est ainsi perçue par certains auteurs comme résultant tout naturellement de l'émergence de nouveaux modes de vie et de nouveaux régimes de consommation. Ceux-ci, par le doux terme de «régénération urbaine», nient la nature classiste du processus. Passons. En plus des changements de population, Neil Smith quant à lui compte au nombre des dimensions de la gentrification un nouveau rôle de l'État, une pénétration du capital financier et des changements de niveaux de l'opposition politique (SMITH 2003: 61). Nous ferons ici le tour de ces variables spatiales qui nous permettent de saisir le phénomène.

Pressions sociodémographiques

La population du canton de Genève a franchi le cap des 500 000 habitants en 2018. Depuis le début du siècle, cette population n'a cessé d'augmenter. À l'inverse d'autres villes européennes, cette croissance ne s'est jamais renversée: depuis des années la croissance démographique est l'une des plus importantes du continent, en raison notamment d'une augmentation continue des emplois et, par conséquent, de l'attractivité économique de la ville.

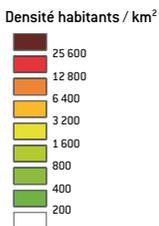
La population de la commune de Genève a augmenté de manière assez linéaire, alors que celle des communes péri-centrales et périurbaines croissait de manière exponentielle. Depuis le début du siècle dernier, le nombre d'habitants de la commune a été multiplié par 3 et par 6 dans les autres communes. Or, la configuration géographique contrainte du canton suggère d'importantes pressions. Sa superficie est relativement exiguë (243 km²) et sa part constructible est réduite par ce que le



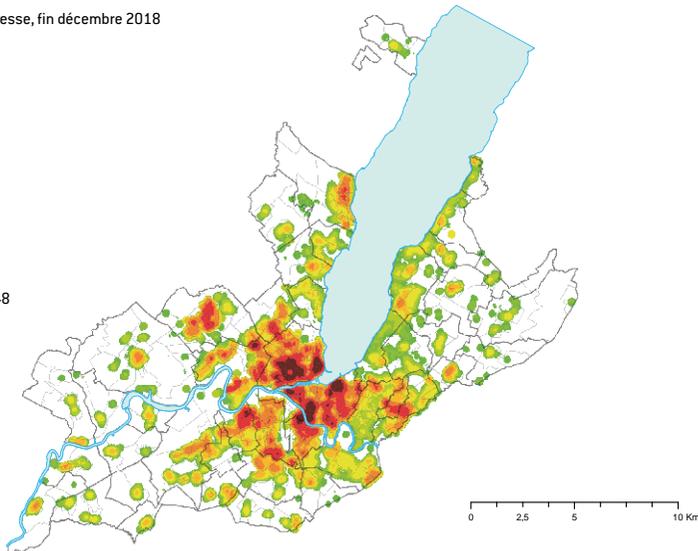
GRAPHE 1. ÉVOLUTION DE LA POPULATION RÉSIDENTE DANS LA VILLE DE GENÈVE ET LES AUTRES COMMUNES DU CANTON DE GENÈVE [© EMMANUEL RAVALET À PARTIR DE DONNÉES OCSTAT – STATISTIQUE CANTONALE DE LA POPULATION].

géographe Claude Raffestin nommait la «muraille verte», c'est-à-dire l'existence d'une zone agricole inconstructible occupant 45 % du territoire. Une partie de la croissance démographique s'est ainsi répartie dans l'ensemble de l'agglomération – et donc en dehors du canton –, induisant une augmentation du nombre de travailleurs frontaliers⁷. La pression en termes de demande de logement et d'exigence politique en matière de construction, demeure ainsi très forte. Le taux de logements vacants à Genève est l'un des plus bas du monde. Une double pression s'exerce donc à la fois sur le marché du travail et du logement, produisant de nouvelles inégalités dans la «lutte des places» (LUSSAULT 2009).

POPULATION RÉSIDANTE
Canton de Genève, à l'adresse, fin décembre 2018



Population totale: 501 748
Densité moyenne: 2 042



CARTE 1. POPULATION RÉSIDANTE, CANTON DE GENÈVE, À L'ADRESSE, FIN DÉCEMBRE 2014/2018 [© OCSTAT – STATISTIQUE CANTONALE DE LA POPULATION; FOND DE CARTE].

À cet égard, la répartition spatiale des différentes catégories économiques révèle des inégalités vectrices d'étouffement. Autrement dit, elle dénote d'inégales capacités à prendre place dans la ville. La Carte 1 représente la répartition spatiale de la population et révèle trois caractéristiques: a) une importante concentration de population dans la ville historique; b) l'étalement urbain et la forte densité de population dans la première couronne; et c) les fortes densités observées à proximité des berges marquent l'importance du lac Léman dans la répartition spatiale des populations.

Pressions ségrégatives

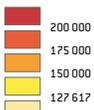
La répartition des revenus des populations résidentes par commune, indique que les territoires les plus denses de la Ville de Genève sont peuplés par des populations dont les revenus moyens sont globalement plus bas qu'ailleurs. *A contrario*, les espaces périphériques sont marqués par un revenu médian annuel plus important. Ce résultat suggère une mixité économique plus conséquente au centre-ville. Cette dissymétrie entre centre et périphérie⁸ suggère que les classes sociales supérieures auraient tendance à s'établir en périphérie de la Ville de Genève.

De plus, les espaces de la précarité sont davantage localisés au centre du canton, dans les communes de Genève, Vernier et Onex. Dans ces zones, les densités de population sont importantes et le revenu est plus bas. Cela renforce l'hypothèse d'un processus de ségrégation, signe de pressions qui poussent les populations précaires à se regrouper dans des zones spécifiques.

Un focus sur les quartiers de la Ville de Genève révèle, quant à lui, d'importantes évolutions. En effet, dans les secteurs Jonction, Acacias et Pâquis, le niveau de revenu tend à augmenter de manière importante. L'évolution des revenus médians relativement faibles dans ces quartiers est concomitante. L'articulation entre une

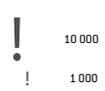
REVENU ANNUEL BRUT DES COUPLES MARIÉS IMPOSÉS AU BARÈME ORDINAIRE
Canton de Genève, par commune de domicile, en 2015

Revenu annuel brut médian, en franc

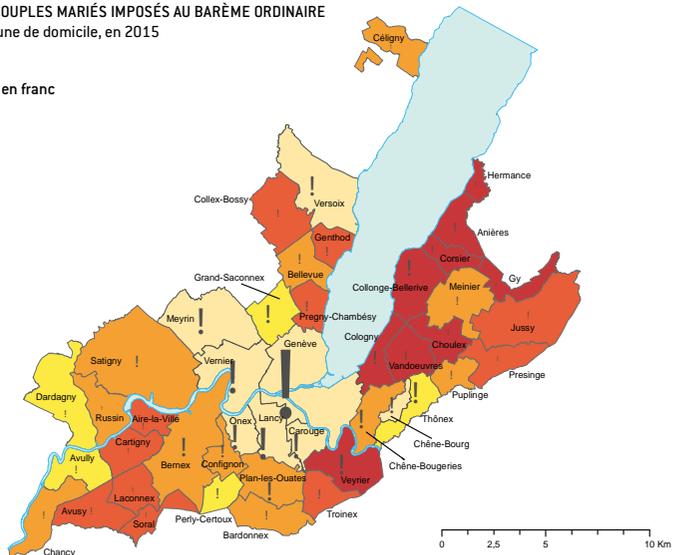


Canton: 127 617 francs

Nombre de contribuables



Canton: 73 893

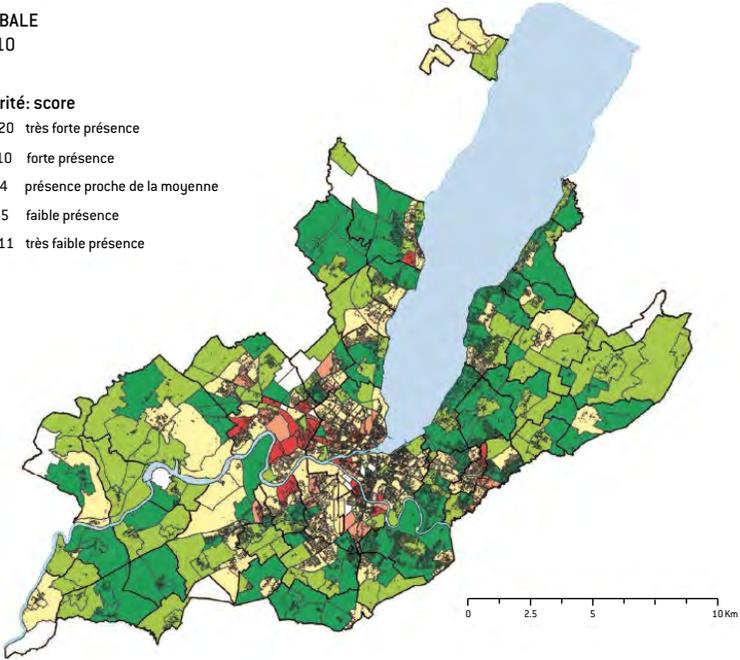


CARTE 2. REVENU ANNUEL BRUT MÉDIAN, PAR COMMUNE, 2015, CANTON DE GENÈVE [© OCSTAT – STATISTIQUE CANTONALE DE LA POPULATION].

PRÉCARITÉ GLOBALE
Indicateurs 1 à 10

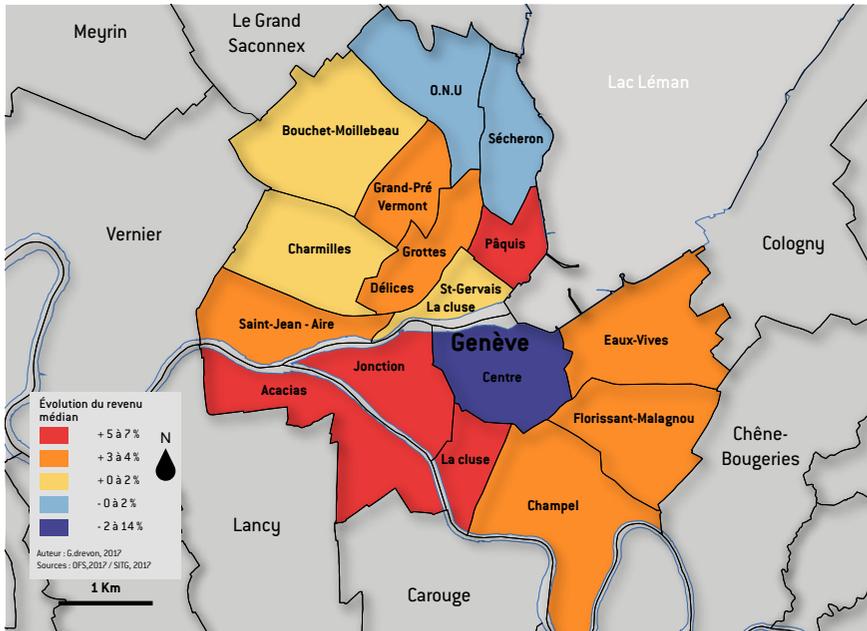
Signes de précarité: score

- 11 à 20 très forte présence
- 5 à 10 forte présence
- 4 à 4 présence proche de la moyenne
- 10 et -5 faible présence
- 20 et -11 très faible présence



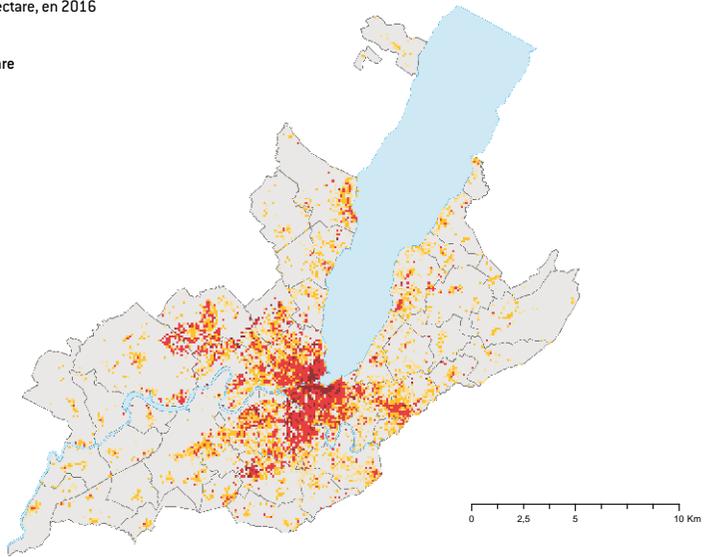
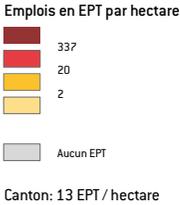
CARTE 3. PRÉCARITÉ GLOBALE, PAR SOUS-SECTEUR, EN 2012 (© OCSTAT – STATISTIQUE CANTONALE DE LA POPULATION).

baisse du revenu moyen dans le secteur Centre – qui regroupe pourtant des logements de très haut standing et des populations riches – et une augmentation des revenus les plus bas signale globalement un indicateur de gentrification.



CARTE 4. ÉVOLUTION DES REVENUS MÉDIANS DE 2006 À 2010 À GENÈVE, PAR SECTEUR STATISTIQUE (© GUILLAUME DREVON, 2017).

DENSITÉ D'EMPLOIS EN ÉQUIVALENTS PLEIN TEMPS (EPT)
Canton de Genève, par hectare, en 2016



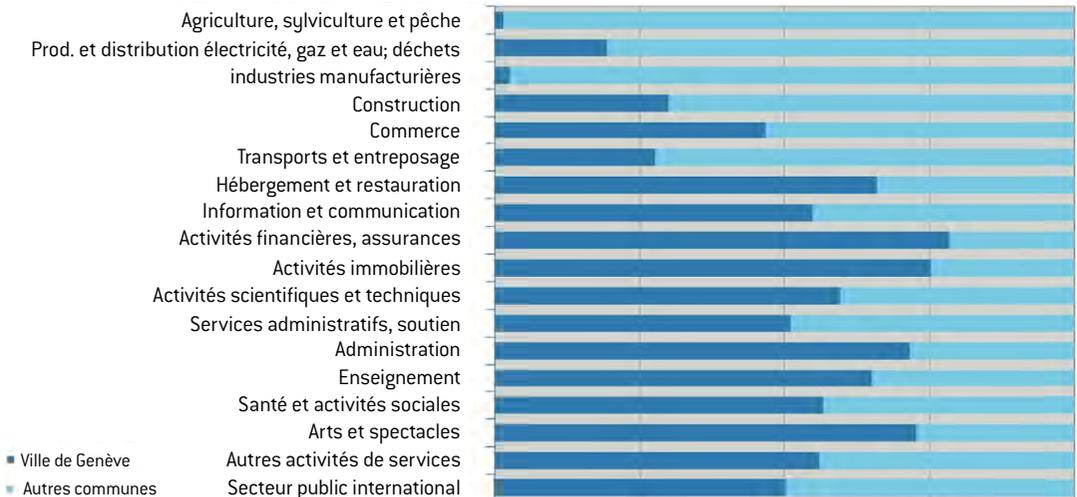
CARTE 5. DENSITÉ D'EMPLOIS EN ÉQUIVALENTS PLEIN TEMPS, CANTON DE GENÈVE, 2016 (@ OCSTAT – STATISTIQUE CANTONALE DE LA POPULATION).

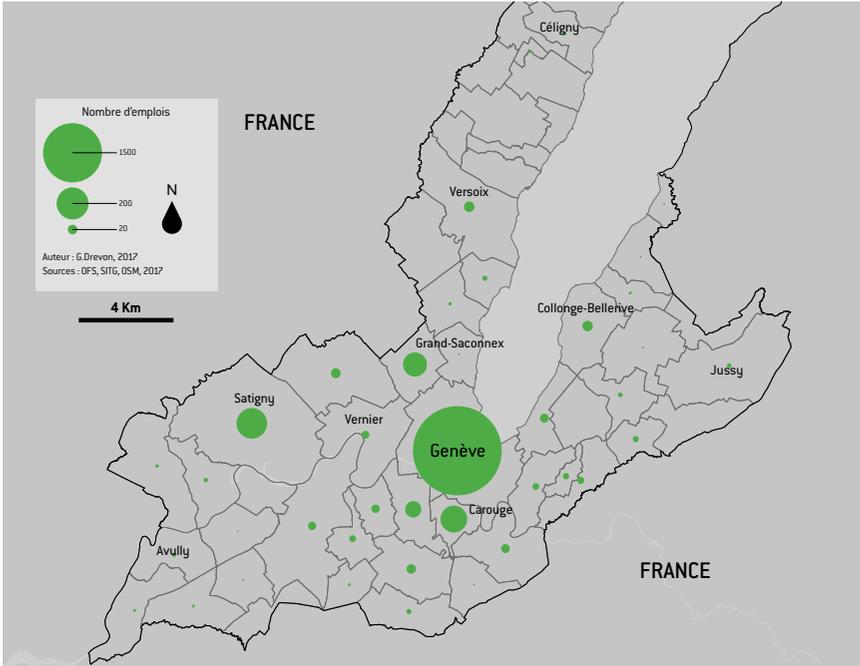
Pressions économiques

Sur le plan productif, la carte 5 rend compte aussi d'une inégale répartition des emplois, majoritairement dans la commune de Genève. Pour autant, le «dessalement des activités», relevé dans la plupart des grandes métropoles européennes, se remarque aussi ici avec de fortes densités d'emplois dans plusieurs quartiers périphériques. Autrement dit, la dynamique de maintien de l'emploi en centre-ville d'un côté et de desserrement spatial de l'autre est contrastée.

Le graphe 2 illustre la répartition des types d'emploi entre la Ville de Genève et les autres communes du canton. Globalement, le centre tend à concentrer les

GRAPHE 2. RÉPARTITION DES EMPLOIS ENTRE LA VILLE DE GENÈVE ET LES AUTRES COMMUNES, SELON LE SECTEUR D'ACTIVITÉ (@ OCSTAT – STATISTIQUE CANTONALE DE LA POPULATION).



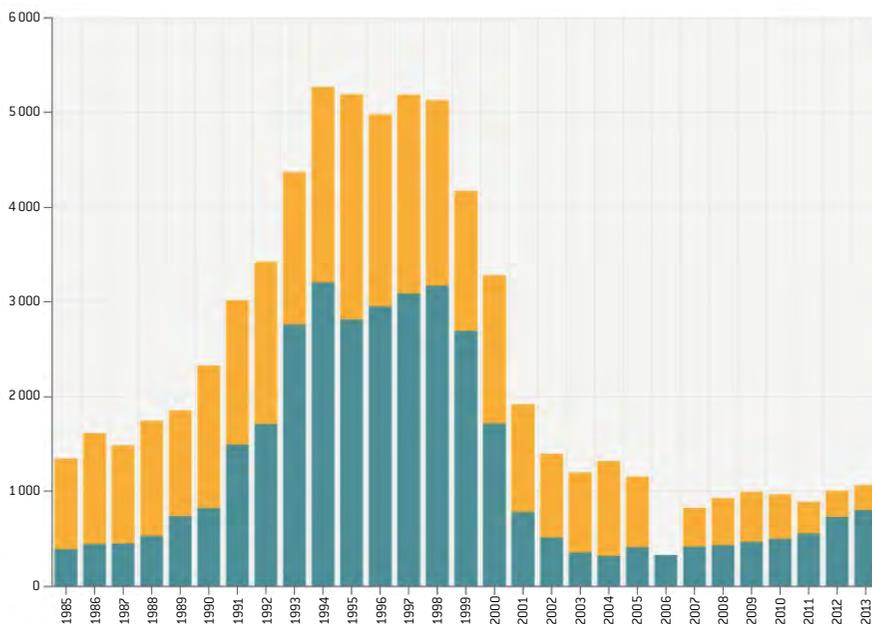


CARTE 6. RÉPARTITION SPATIALE DES ACTIVITÉS RÉCRÉATIVES, ARTISTIQUES ET DE SPECTACLES PAR COMMUNE EN 2014
[© OCSTAT – STATISTIQUE CANTONALE DE LA POPULATION].

emplois du secteur tertiaire (activités financières, assurance, immobilières, mais aussi administratives et «créatives») ⁹, alors que l'activité économique des autres communes du canton est davantage tournée vers les secteurs primaires (agriculture) et secondaire (industrie manufacturière, transport, construction). Ainsi, hormis le secteur de l'administration internationale, le centre aurait tendance à concentrer les emplois hautement qualifiés et à haut niveau de valeur ajoutée, ce qui suggère la concentration des «classes créatives»¹⁰ au centre. Une concentration qui favoriserait la gentrification à l'œuvre, dont l'augmentation des loyers est un signe clair.

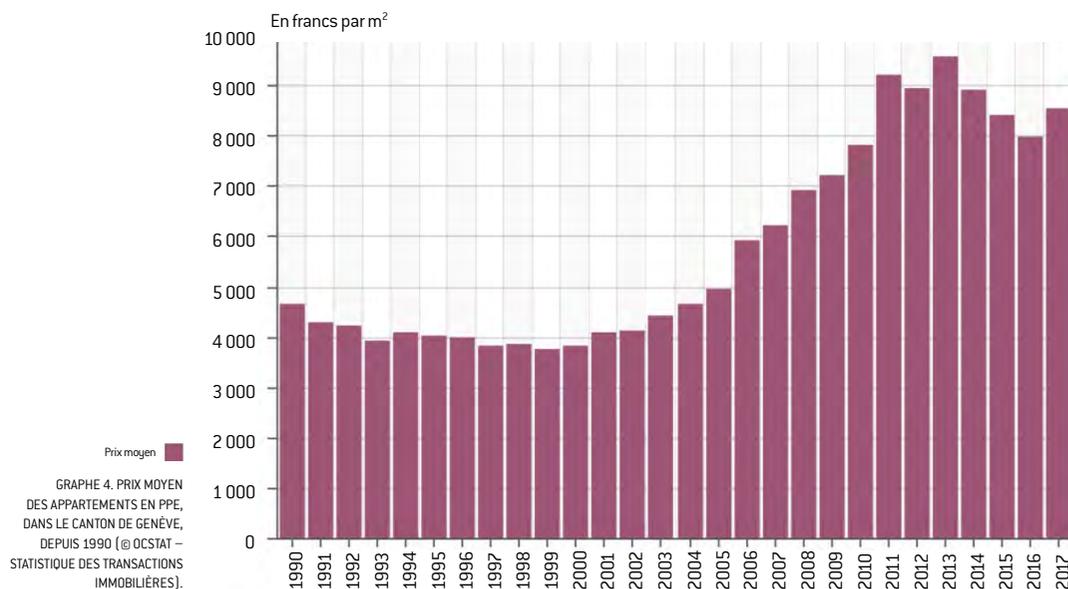
Pressions immobilières

Genève a la réputation d'être un lieu où il est difficile de se loger. Le marché est tendu, *i.e.* les prix à l'achat et à la location sont élevés et l'offre restreinte. Le nombre de logements vacants est un bon indice. Le nombre élevé de logements vacants reflète indirectement l'attractivité économique (*i.e.* les *shrinking cities* ont des taux de logements vacants élevés). À cet égard, la situation genevoise est considérée comme l'une des plus tendues au monde. En effet, les opérateurs immobiliers considèrent qu'il y a pénurie de logement lorsque le taux de vacance descend en dessous de 1,5%. Or, l'indice genevois est, depuis 1985, bien en dessous de ce seuil – à l'exception du milieu des années 1990 –, descendant aux alentours de 0,2 au début des années 2000 une situation quasiment inégalée en Europe, voire dans le monde. Depuis 2010 il progresse, mais il était encore en 2018 (0,53) largement en dessous du seuil dit de «fluidité».

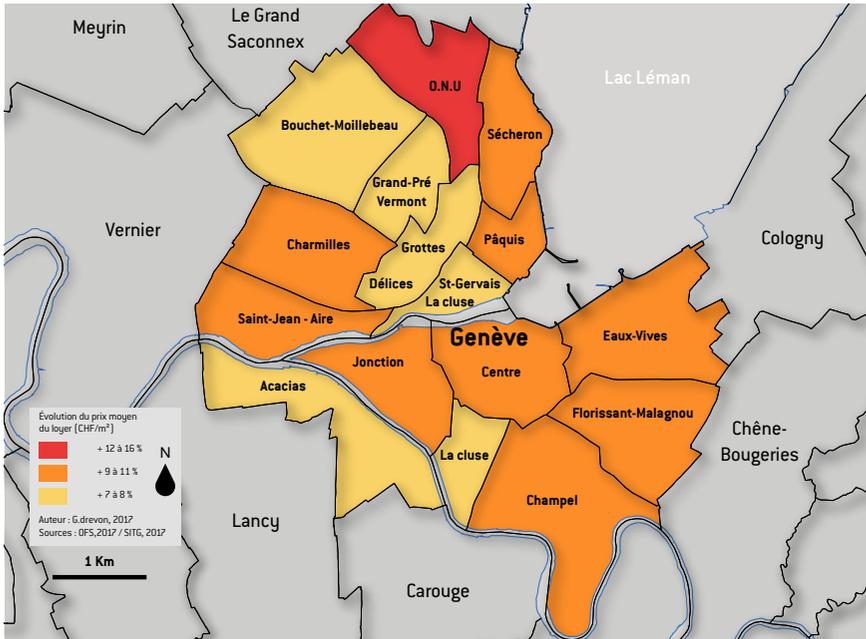


GRAPHE 3. TAUX DE LOGEMENTS VACANTS DANS LE CANTON DE GENÈVE, 1985-2018 (© OCSTAT – STATISTIQUE CANTONALE DE LA POPULATION).

De plus, l'asphyxie touche aussi les loyers. L'évolution des deux dernières décennies est frappante: les prix de l'immobilier résidentiel ont doublé entre la fin des années 1990 et le début des années 2010, passant d'environ 4 000 chf/m² à 9 000 chf/m². Dès 2012, les prix stagnent voire baissent légèrement. De plus, si en 2007, 10 % des transactions avaient pour acquéreur un professionnel de l'immobilier ou de la construction, ce taux atteint 17 % en 2016¹¹.



GRAPHE 4. PRIX MOYEN DES APPARTEMENTS EN PPE, DANS LE CANTON DE GENÈVE, DEPUIS 1990 (© OCSTAT – STATISTIQUE DES TRANSACTIONS IMMOBILIÈRES).



CARTE 7. ÉVOLUTION DES LOYERS DE 2006 À 2013, PAR SECTEUR STATISTIQUE (@ GUILLAUME DREYON, 2017 – DONNÉES OCSTAT).

Près de 85 % des habitants sont des locataires: la Carte 7 met en évidence l'augmentation des loyers. Selon les quartiers, ils ont augmenté de 7 % à 16 % de 2006 à 2013.

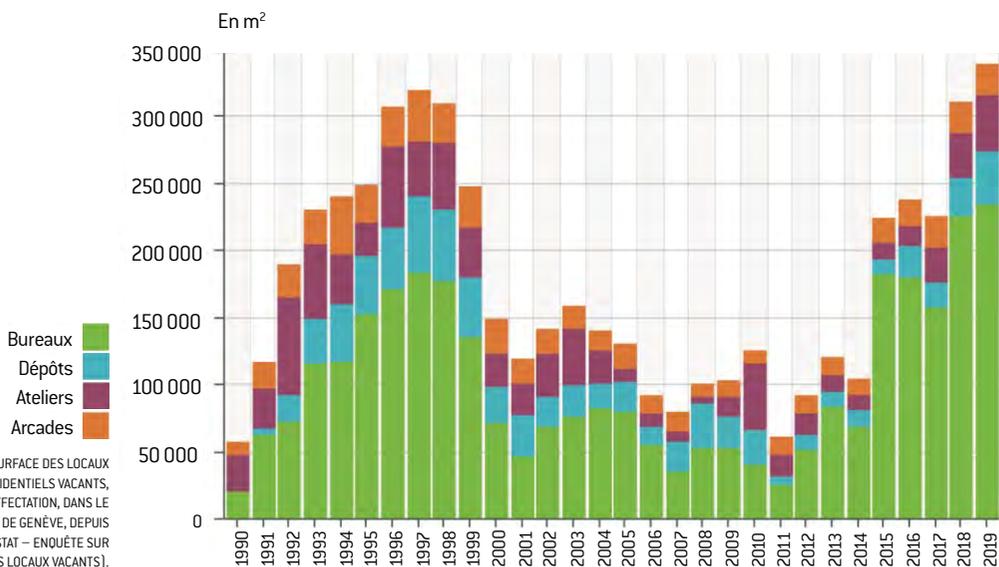
Éléments d'analyse dynamique des asphyxies spatiales

Des différents indicateurs de pressions spatiales, tous ne mènent pas automatiquement à des asphyxies. L'accroissement de la population et de sa densité est aussi source d'intensité et de démultiplication des possibles. L'augmentation des prix de l'immobilier peut être compensée par des politiques sociales adéquates. La saturation survient, au risque de l'asphyxie, quand les promesses d'intensification et d'émancipation s'effondrent dans des effets inédits d'oppression. Notons que la situation genevoise diffère des processus de gentrification décrits par les études urbaines de par son ratio élevé de locataires – 85 % de la population – et le rôle étonnant qu'y jouent désormais les gérances immobilières¹² après les assouplissements successifs de la Loi sur les Démolitions Transformations (LDTR) datant de 1983. Cette loi, dessinée par la gauche dans les années 1970¹³, prévoit que «les rénovations soient orientées vers le maintien de la fonction d'habitat en ville, et les expertises techniques faites au Département des travaux publics défendent la possibilité de rénovations à des prix raisonnables» (GLARDON 1984: 31). Or, depuis son adoption, cette LDTR s'est vue amendée, écornée et a perdu bien de sa vigueur.

La comparaison des taux de «logements vacants» et de «logements vides» éclaire cette saturation. En effet, le taux de vacance désigne le nombre de logements inoccupés bien que disponibles sur le marché, alors que les logements vides sont des logements inoccupés qui ne sont pas disponibles sur le marché (car dans l'attente

d'une rénovation, d'une transformation ou d'une démolition]¹⁴. On peut parler à ce titre de «friche du logement». Bien souvent, l'immeuble est laissé à l'abandon dans des stratégies spéculatives où le propriétaire attend la revalorisation de son bien. Ce fut le cas en particulier dans les années 1980 et 1990 à Genève. Cette différence entre logements vacants et vides a joué un rôle essentiel dans la gestion de la saturation. En effet, Genève a connu proportionnellement un important mouvement squat comptant, dans les années 2000, plus de 150 occupations¹⁵ aux statuts juridiques très divers. La relative tolérance mise en place dès les années 1980, résultait des mobilisations dénonçant le taux élevé de logements vides. En 1985, la part des logements vides était trois fois supérieure à celle des logements vacants: il y avait donc d'excellentes raisons de vouloir réduire cet écart et réduire le taux de vacance (qui évoluait alors aux alentours de 0,2%). D'excellentes raisons aussi de vouloir améliorer le destin des personnes/ménages les plus touchés par la crise du logement¹⁶. Ainsi, une politique juridique et policière consistant à ne pas évacuer un immeuble occupé tant qu'il ne faisait pas l'objet d'une autorisation de transformation (rénovation, destruction), a permis l'émergence d'une scène sociale et artistique d'une rare intensité durant les années 1980 et 2000. La disparition de cette scène a drastiquement renforcé le sentiment d'étouffement (PIRAUD et PATTARONI 2018).

L'évacuation des squats est liée à la diminution du nombre de logements vides. Dès le milieu des années 1990, les taux hypothécaires baissent alors qu'ils avaient atteint des sommets dans les années 1980, freinant largement le marché immobilier et induisant une spéculation par la négative (on laisse les bâtiments à l'abandon en attendant la relance du marché). Cette relance correspond, avec un peu de retard – lié aux spécificités du marché suisse – à la place centrale qu'ont pris les investissements fonciers et immobiliers dans le capitalisme (HARVEY 2018), participant



au déploiement d'un capitalisme «patrimonial» (HALBERT 2013) dans lequel la dette occupe un rôle politique croissant (LAZZARATO 2014; 2011). La relance du marché immobilier va induire, avec un décalage, la démultiplication des demandes de transformation et leur autorisation. La tolérance du squat révèle alors son caractère tout relatif puisque, comme le voulait la doctrine politique et juridique (de gauche)¹⁷, l'évacuation était suspendue en l'absence d'un projet de transformation. Les évacuations commencent ainsi dès la fin des années 1990.

Le marché n'explique pas à lui seul cette évolution: les années 2000 vont marquer un changement d'attitude face aux squats, dont la légitimité était jusqu'alors reconnue. Dès 2002 et en l'intervalle de quelques années, on assiste à l'élection de trois élus de droite, un Procureur général, une Conseillère d'État en charge de la Police et un Conseiller d'État en charge de l'aménagement issu des milieux immobiliers¹⁸, qui ont tous fait campagne sur des thèmes sécuritaires (incluant la promesse du Procureur d'«en finir avec les squats»). Ainsi, bien que, durant la même période, la part de logements vides est à nouveau supérieure à celle des logements vacants, le mouvement squat ne connaîtra pas pour autant un regain de légitimité. Au contraire, au milieu des années 2000, se met en place une véritable «coalition de croissance» (MOLOTCH et LOGAN 1987) qui va privilégier les intérêts des milieux immobiliers au détriment des mécanismes de protection de locataires. Elle va entraîner la disparition quasi complète des squats, exposant aux pressions marchandes et réglementaires un ensemble d'activités, de personnes et d'expériences sociales qui y avaient trouvé refuge et consistance¹⁹. De surcroît, la variation des surfaces commerciales vacantes n'a joué qu'un faible rôle dans l'ouverture d'espaces d'expérimentation et d'autonomisation dans la mesure où, malgré les mobilisations, il n'y a eu aucune tolérance face à l'occupation de locaux commerciaux et encore moins s'il s'agissait de les transformer en lieux de vie. Finalement, l'environnement urbain ne comprend plus que très peu de friches, qu'il s'agisse d'immeubles vides, de bâtiments industriels attendant leur destruction et/ou leur mue en lieux culturels²⁰ ou de véritables espaces publics.

Asphyxies réglementaires

Une subsomption élargie de la vie quotidienne au marché, assortie d'une «nouvelle gestion publique» ou d'une pure et simple privatisation est bien souvent traitée telle quelle comme le résultat du «néolibéralisme». Néanmoins, si cette subsomption est effectivement propre au courant néolibéral, celui-ci, en tant que programme politique, prône aussi un durcissement autoritaire et un rôle croissant de l'État. Or, si les collectivités publiques se dissimulent souvent derrière des partenariats publics-privés (RUEGG, DECOÛTÈRE et METTAN 1994; PIRAUD 2017a) et ne sont pas systématiquement les exécutantes de la gouvernance urbaine, l'augmentation réglementaire auquel nous assistons coïncide avec le vœu néolibéral.

Certes, malgré la difficulté que rencontrent les sciences sociales à définir le néolibéralisme, un grand nombre d'auteurs s'accordent à y voir un supplément d'État et un gonflement normatif, plutôt que sa pure et simple déliquescence (DARDOT et

LAVAL 2010; COLLIER 2011; BOCKMANN 2012; WACQUANT 2012; HILGERS 2012; HARVEY 2014). Afin que ce terme conserve toute son efficacité descriptive, il nécessite quelques précisions. Pour Michel Foucault déjà, le néolibéralisme consistait en un passage à un État qui devenait le garant du marché plutôt que le garde-fou qu'il avait été dans les théories libérales primitives:

Le néolibéralisme, ce n'est pas Adam Smith, son problème est, au contraire, de savoir comment on peut régler l'exercice global du pouvoir politique sur les principes d'une économie de marché. Il s'agit donc non pas de libérer une place vide, mais de rapporter, de référer, de projeter sur un art général, de gouverner les principes formels d'une économie de marché. (FOUCAULT 2004: 136-sq.)

S'il est souvent le signe d'une approche critique de la ville et si l'usage même du terme «néolibéralisme» est parfois considéré en lui-même comme critique²¹, il n'en émane pas moins de ses propres thuriféraires. Il a en effet été forgé dès la fin des années 1930, par un ensemble disparate d'économistes, politiciens, chercheurs, qui visaient un dépassement – par la droite – du libéralisme. Les participants au «Colloque Walter Lippmann», organisé par Louis Rougier à Paris au mois d'août 1938²² à l'occasion de la parution de l'ouvrage de Lippmann *La cité libre* (LIPPMMANN 1938), ont imaginé ce tournant autoritaire du libéralisme économique pour désigner leur plan d'un passage à «autre chose» que le «vieux» libéralisme (DENORD 2001). Ce colloque doit être considéré comme un «prototype» de la *Mount Pelerin Society* encore active de nos jours (WALPEN 2004; PLEHWE 2009; DENORD 2009). Plusieurs «écoles» prennent part à ce projet *économique* et politique: l'École de Chicago en *économie*; l'ordolibéralisme viennois et suisse; le «réalisme» de *Lippmann*. Cette diversité empêche de parler, comme l'a fait Pierre Bourdieu dans un célèbre article paru dans *Le Monde Diplomatique*, de «pensée unique» (PLEHWE 2009: 14). Le colloque de 1938 a néanmoins un but commun et aboutit à un «Agenda du libéralisme», qui consiste à agender une intervention de l'État pour permettre au marché de fonctionner (DENORD 2001: 24). Nous devons vraiment avoir à l'esprit que cet ensemble de doctrines, disparates et souvent contradictoires, s'oppose à une privatisation pure et simple. Ces doctrines politiques se focalisent d'emblée sur trois «ennemis»: le libéralisme du laisser-faire; le libéralisme social-démocrate et le socialisme (MIROWSKI 2009: 431). Entre les tenants du néolibéralisme, l'accord à l'encontre de ces trois ennemis porte sur quatre points: la priorité des mécanismes de prix; la libre entreprise; le système compétitif et un État fort et impartial (PLEHWE 2009: 14). Désormais, cet «art de gouverner» se partage entre cet État et ses multiples partenaires.

Notre enquête à Genève dévoile deux indices clairs, confirmant la montée en puissance de politiques néolibérales: un double gonflement du *marché* et des *normes*, qui prennent en étau la condition urbaine des pratiques artistiques et culturelles. Ainsi, le processus de néolibéralisation décrit à la fois plus et moins qu'une privatisation généralisée et désigne plutôt une politique-économique autoritaire et libre-échangiste, une politique-économique de la ville induisant une asphyxie des pratiques urbaines entre la police et le marché. Ce gonflement est perceptible par une augmentation des contraintes techniques, juridiques et comptables qui étreignent l'art et la culture.

sous le régime du «projet pilote». Daniel Marco (1999) évoquait ainsi l'idée d'«exception territoriale» pour parler du développement atypique de l'Ilôt 13 (13) à Genève – composé en partie d'anciens immeubles squattés devenus des coopératives ou encore des «baux associatifs»²⁴. C'est ainsi qu'on trouve dans cet îlot un ancien squat rénové qui possède une seule salle de bains par étage. Cette situation hors norme avait été rendue possible par l'intervention d'un élu de l'exécutif, qui avait suspendu le travail de contrôle des services administratifs au nom du caractère «pilote» de la réalisation (PATTARONI et TOGNI 2007; COGATO LANZA 2013). Il est désormais quasiment impossible de réaliser de tels projets pilotes, les élus étant soumis à de fortes pressions en termes de responsabilité juridique. Récemment, l'occupation d'un bâtiment désaffecté²⁵ a finalement conduit à l'évacuation des occupants pour des raisons de sécurité et de mise aux normes, malgré leur demande de procéder à une rénovation expérimentale tout en continuant à occuper les lieux. Ces derniers ont alors été invités à participer – sous forme d'une petite représentation – à une commission *ad hoc* devant permettre de faire entendre leur voix, tout en la balançant à la fois avec celles des autres milieux culturels et de l'administration. Cette procédure, qui transforme les squatters en *stakeholder*, marque le tournant libéral des politiques de participation et leur enchâssement dans des politiques marquées par le cadre légal et technique.

L'impossibilité de produire aux marges des normes induit en retour de fortes contraintes financières et administratives pour les nouveaux gestionnaires des lieux légalisés tenus de garantir, par de forts investissements financiers, le respect strict des normes de sécurité. Au final cela induit, comme on le verra au chapitre 4, une pression très grande sur la politique des prix pratiquée dans ces lieux.

On pourrait ainsi multiplier les cas qui pointent vers les exigences de professionnalisation des enjeux d'aménagement et d'occupation des espaces publics et les effets de responsabilisation juridique à la fois des autorités et des acteurs culturels devenus garants de la sécurité et, plus largement, des qualités normées de la ville.

*Pressions administratives / comptables*²⁶

Accompagnant les pressions technique et juridique, on trouve au final une pression administrative forte qui vient toucher au plus intime de l'expérience des artistes devenus gestionnaires. En ne bénéficiant plus de la niche écologique des squats, les franges les plus expérimentales des mondes de l'art ont dû avoir recours plus systématiquement à des formes de subvention pour financer leurs salaires et leurs ateliers. Les subventions relatives à la production de lieux culturels²⁷ ont eu pour effet de durcir les exigences en matière administrative et comptable des espaces de travail et de diffusion.

Ces évolutions du cadre politique, administratif et législatif, s'insèrent dans la montée en puissance d'une quête de garantie qui touche l'ensemble des secteurs de production et de gestion de la ville (BREVIGLIERI 2013). Ces exigences ont pour effet d'amener à administrer la création artistique comme tout autre projet²⁸, ce qui l'inscrit plus largement dans les systèmes d'évaluation administrative et financière. Comme le fait remarquer Ève Chiapello dans son travail sur la financiarisation

des politiques publiques (CHIAPELLO 2017), la tendance à traiter tous les domaines comme des investissements dont on attend un rendement (qu'il soit économique ou social), constitue un indicateur de la pénétration des logiques financières dans les politiques publiques. Ceci ne va pas, on s'en doute, sans induire de fortes tensions pour les artistes.

De nombreux artistes ont ainsi été amenés à devenir *managers*²⁹, déplaçant leurs capacités artistiques vers des capacités administratives et planificatrices, pour faire face aux contraintes administratives croissantes en matière de rapports financiers ou de gestion technique des lieux mis à disposition :

À un moment donné, on se retrouve dans des positions pour lesquelles on n'a pas été formées et pour lesquelles on n'a pas non plus beaucoup d'affinités. Et ça c'est difficile pour un artiste, très difficile en fait... parce qu'en général, les artistes ont choisi une autre voie, ils ne sont pas faits pour travailler dans une banque, pour être avocat ou dans les affaires. Se retrouver dans une position où l'on commence vraiment très bas et où l'on doit acquérir des compétences sur le tas et comprendre des situations qui sont vraiment inhabituelles pour nous. [...] Ce serait nettement mieux si on travaillait sur les aspects culturels et pas sur quelque chose que l'on ne maîtrise pas.³⁰

Dans un même ordre d'idée, les exigences en matière de comptabilité se sont durcies au point que de nombreuses associations culturelles consacrent désormais une part de leur subvention à mandater des fiduciaires pour établir leur bilan.

Les exigences ne portent pas seulement sur la gestion administrative mais viennent toucher plus fondamentalement aux logiques et aux rythmes du travail artistique. Ainsi, les conventions de subventionnement – qui garantissent une aide pour une durée de 4 ans – avec des troupes de renommée internationale prévoient, dans la lettre de la convention, le rythme et la quantité des tournées.

Même si la Compagnie est capable de formuler sa «stratégie», cette exigence de tournée à l'effet paradoxal d'éloigner la troupe de son public local, mais aussi de la soumettre aux diktats des programmeurs étrangers, induisant d'autant plus de stress, comme l'exprime clairement le directeur de la troupe :

Le fait de tourner beaucoup (par obligation contractuelle), nous éloigne de notre ville et de son public et si nous sommes reconnus, nous sommes paradoxalement peu présents – souvent, le public me demande quand on joue à Genève... Cela nous force aussi à un rythme d'enfer au bureau – stress et surchauffe... Car, ce n'est pas la qualité de ton travail qui fait que tu continues d'exister (d'être soutenu), mais sa «vendabilité» dans un marché qui lui correspond (plus ou moins expérimental, plus ou moins commercial). Les subventionneurs, ville et canton,

EXTRAIT DE LA CONVENTION DE SOUTIEN CONJOINT POUR LES «COMPAGNIES À RAYONNEMENT SUPRA RÉGIONAL ET INTERNATIONAL», FONDATION COMPAGNIE GILLES JOBIN / VILLE DE GENÈVE / CANTON DE GENÈVE / PRO HELVETIA.

4.3. Tournées

La Compagnie Gilles Jobin s'efforcera de se produire à 18 reprises en au moins 10 endroits différents dans les autres régions linguistiques suisses et/ou à l'étranger selon les critères de Pro Helvetia. Ces chiffres représentent une moyenne annuelle, envisagée pour la durée de la convention.

Pro Helvetia tiendra compte, lors de ses évaluations, des facteurs supplémentaires tels que la renommée des lieux d'accueil, le nombre de spectateurs et la spécificité de l'œuvre présentée.

sont beaucoup plus tendres et compréhensifs que les programmeurs ! Dépendre à ce point des programmeurs pour continuer à travailler, c'est usant... Car plus de tournées, plus de conventions de soutien... (Gilles Jobin)³¹

La mise en garantie d'éléments qui assurent la dimension internationale de la Compagnie subventionnée induit des formes de planification qui défont les rythmes propres de la création, ainsi que ceux de la reconnaissance artistique. Ces effets ne sont pas seulement subis par les grandes compagnies de danse, mais par l'ensemble des acteurs artistiques qui doivent inclure dans leurs projets les marqueurs prévisibles de leur diffusion (de la même manière que les projets académiques doivent, lors de demande de financement, énoncer le format des résultats – les *outcomes* – et les stratégies de diffusion).

Dans un autre registre, qui touche à l'impact de l'évolution du cadre réglementaire sur les espaces de création hérités de la contre-culture, l'Usine (U) – haut lieu de la culture alternative genevoise³² – a engagé un bras de fer en 2016-2017 avec les autorités, qui voulaient l'obliger – en vertu d'une modification de la loi sur les débits de boissons – à signer un contrat pour chacune de ses « buvettes » (elle en possède cinq au total). Cette exigence a été combattue au nom d'un idéal unitaire de l'Usine. En effet, cette dernière maintient depuis sa création un principe d'autogestion pour l'ensemble de ses activités. Celui-ci se traduit par la tenue d'une réunion hebdomadaire où chaque membre des différentes associations qui occupent les lieux peut venir afin de participer aux décisions collectives qui concernent l'organisation du bâtiment. Ainsi, les différentes activités (cinéma, débit de boissons, théâtre, concerts, magasin, coiffeur) ne sont pas strictement délimitées. Dès lors, l'exigence des collectivités publiques, qui impliquait une séparation des activités et des comptabilités, induisait une rupture avec le modèle organisationnel de l'Usine. Cela allait plus loin que le fait de signer cinq papiers. Les autorités, menées par un Conseil municipal à majorité de droite, menaçaient de suspendre la subvention si l'association ne s'adaptait pas aux nouvelles normes. Ne saisissant pas la logique interne de la position des membres de l'Usine, ou peut-être en comprenant trop bien sa puissance subversive, la majorité de droite dénonçait comme crispation inutile le positionnement des responsables de l'Usine. Typiquement, les résistances face à l'injonction « rationalisatrice » et administrative sont traitées comme idéalisme ou, bien souvent, comme dogmatisme³³. Face à la mobilisation, les autorités ont dû revenir en arrière, mais l'exemple montre comment un principe comptable et réglementaire déploie des effets concrets sur les formes d'organisation institutionnelle et spatiale.

Les dispositifs de soutien – et d'encadrement – des processus et des espaces de création se multiplient et formatent les activités, engendrant ainsi une source potentielle de sentiment d'étouffement.

Burn out spatial et nouvelles promesses d'émancipation

L'asphyxie culturelle de la ville s'entend comme une situation où se réduit le spectre des possibles. Celle-ci est l'effet économique des nouvelles modalités de production

de l'espace et, plus spécifiquement, de la mise en garantie des *qualités* qui comptent pour mener une vie bonne (et qui sont objets de luttes).

Dans ses fondements, l'étouffement spatial et réglementaire que l'on critique ici résulte de tensions entre des principes visant l'émancipation et l'autonomisation (garantissant l'accès à tous indifféremment de leurs statuts) et les effets opprimeurs des formes de gouvernement et de capitalisme. Nous pouvons en tirer une première conclusion qui n'étonnera sans doute personne, mais qu'il est de bon ton de rappeler: la contradiction consistant à confier à (ou se faire subtiliser par) autrui son autonomie. La production urbaine ne peut être vectrice d'émancipation que si elle est l'objet des citoyens mêmes. L'art, son encaissement comme culture, les tentatives alternatives et les volontés oppositionnelles sont historiquement liés à des projets d'autodétermination spatiale. Or, comme l'écrivait André Gorz, «le droit à l'autoproduction, [...] fondamentalement le droit pour chaque communauté de produire elle-même une partie au moins des biens et services qu'elle consomme», s'oppose à celui de la nécessité (GORZ 1980). Et, à cet égard, l'un des enjeux politiques majeurs de la ville créative réside, on le comprend mieux maintenant, dans le fait très spécifique que les exigences de mises en garantie déléguées aux collectivités publiques transforment les aspirations à l'autodétermination en de nouvelles nécessités.

Comme on l'a vu, cet étouffement urbain, cette saturation³⁴ se joue sur différents plans, qui permettent d'affiner les critiques à l'encontre du néolibéralisme. On trouve ainsi des asphyxies spatiales relatives autant à des pressions sociodémographiques, économiques et immobilières, qui se traduisent concrètement par l'augmentation des prix d'accès à l'espace urbain (logement et locaux d'activité) ou encore par la marchandisation croissante de l'accès à l'espace. En parallèle, et étroitement lié au plan précédent, on assiste à des processus d'asphyxie réglementaire, qui résultent de pressions tout à la fois techniques, juridiques ou encore administratives et du gonflement des dispositifs réglementaires (de sécurité, d'équipement ou de convivialité) ou encore du durcissement des systèmes d'attribution et d'évaluation des subventions.

Comme on l'a montré aussi, il faut encore réaliser une analyse dynamique de ces pressions pour comprendre au final, comme elles débouchent sur différentes situations de saturation et d'asphyxie. Là encore, la critique de la ville néolibérale demande un examen de la manière dont un contexte, ici celui du capitalisme contemporain et des nouvelles formes de gouvernement qui l'accompagne et le rend possible, déploie ses effets³⁵. Concernant la question des cultures alternatives, cette double pression entrave certaines pratiques artistiques – aux marges des mondes de l'art (SHOLETTE 2010) – qui trouvaient autrefois une place dans la nébuleuse des squats. Elle pousse celles et ceux qui avaient une activité artistique marginale et/ou expérimentale à mieux «se vendre», à se professionnaliser, interférant avec le bricolage des mouvements de réappropriation urbaine. Cette asphyxie est ainsi l'effet de démultiplication des épreuves urbaines qui mettent à mal, par leurs exigences, les temps longs et fragiles de l'expérimentation et du développement de liens affectifs au territoire. On pourrait dès lors évoquer une sorte de *burn out spatial*, qui vient s'ajouter aux formes professionnelles de l'épuisement. Dans cette modalité spatiale,

l'épuisement est celui des possibles territoriaux – et par extension, de celles et ceux qui cherchent à les ouvrir – lié à une surexploitation de l'espace.

Enfin, nul doute que cet étouffement n'est que provisoire. Chaque jour s'explorent les potentiels émancipateurs des villes: nouvelles expérimentations et nouvelles luttes. D'abord, ne perdons pas de vue que l'art – avant d'être «*culture*» à démocratiser – est un outil critique d'une redoutable efficacité (LACHAUD 2012). Pour reprendre les termes d'Herbert Marcuse, «toute œuvre d'art digne de ce nom» a une puissance révolutionnaire, «*du fait* qu'elle subvertit la perception et la compréhension du monde, qu'elle témoigne contre la réalité établie et dessine l'image extérieure de la libération» (MARCUSE 1979: 11). L'art ouvre les possibles et l'appropriation de ses moyens de production est partie prenante de cette émancipation. Contre le réel institué, la réappropriation de la ville est donc autant une fin qu'un moyen d'émancipation. En cela, la condition urbaine de l'art est au cœur des projets d'émancipation. Il s'agit, en dernière instance, de faire respirer la ville et redonner à l'art sa place contre la ville créative – néolibérale. Il va sans dire que les expérimentations plus ou moins satisfaisantes (urbanisme tactique, *artivisme*, *street art*, etc.) et institutionnelles (associations, coopératives, etc.) suscitent une adhésion large et sont très rapidement cooptées, voire intégrées, par les collectivités publiques, alors que des tentatives plus radicales font l'objet d'une répression accrue et peinent à prendre place dans la ville contemporaine, c'est le cas désormais du squat. Les pièges sont toutefois nombreux et résident souvent dans les ambiguïtés des moyens eux-mêmes. Il est donc plus que jamais nécessaire de multiplier les tentatives.

¹ «It should be at the one time an emotionally satisfying city and a city that stimulates creativity among its citizens.»

² Ainsi, par exemple, la convivialité nécessite des ressorts affectifs qui se nouent en deçà de la forme spatiale (PATTARONI 2007) et l'aisance habitante un temps d'appropriation et d'ancrage où s'estompent les agencements fonctionnels et les standards formels de confort (BREVIGLIERI 2006).

³ À cet égard, l'étude de Mel Evans ajoute un point important en décrivant les investissements d'argent du pétrole dans les mondes de l'art (EVANS 2015). Or, Cometti (2016) comme Boltanski et Esquerre (2017) reprennent à Benjamin (2000) la notion d'*aura* pour désigner l'évanescence des valeurs d'usage de l'art. Olivier Quintyn (2015) part de là et examine la circulation des valeurs (d'usage) liées aux «dépenses somptuaires» caractérisant les mondes de l'art. Selon lui, l'*artification* («c'est-à-dire de transformation et d'intégration à la sphère de l'art») constitue un «régime de valorisation» qui permet l'extension de la valeur d'échange à partir d'un travail sur l'*aura*. Cette extension-contagion de la valeur passe par le triple processus de *patrimonialisation* («qui relie l'objet à un passé culturel»), *collectionnabilisation* («qui valorise l'objet par proximité avec d'autres») et *capitalisation* («où l'objet est destiné à stocker une plus-value»). Autrement dit, l'art devient «diffuseur d'*aura*» et les processus d'*artification* fonctionnent comme «*interface somptuaire* reliant des domaines différents de l'espace économique par des effets de transferts d'*aura* et de prestige symbolique» (QUINTYN 2017).

⁴ À propos de cette notion, on verra les travaux de Richard Florida et ses collègues (FLORIDA 2012; LANDRY 2008); on verra surtout les travaux critiques de cette notion (VIVANT 2009; MOULD 2015; PIRAUD 2017a).

- ⁵ *Cahiers Noirs de l'intermittence*, préparés par le Collectif ROSA, Genève.
- ⁶ «L'opinion la plus crue pourrait être que l'embourgeoisement est ce qui se produit lorsque la classe créative emménage dans le quartier» («The crudest view might be that gentrification is what happens when the creative class moves in»)(MILES 2015: 40, TdA).
- ⁷ Le nombre de permis frontaliers est passé de 24 500 en 2000 à 81 500 en 2018.
- ⁸ L'enquête quant aux ségrégations raciales, ou minimalement aux «ethnoscapes» reste à faire. Sur ce second point, on verra notamment les travaux d'Hossam Adly (2013).
- ⁹ La carte 6 de la répartition spatiale par commune, des activités récréatives, artistiques et de spectacles en 2014 (données issues de la base STATENT) va dans le même sens.
- ¹⁰ Le concept de Florida (2012) mérite bien entendu un examen critique (VIVANT 2006; PRATT 2008; PIRAUD 2017a).
- ¹¹ Voir OCSTAT, statistiques des transactions et prix de l'immobilier.
- ¹² Une dizaine de sociétés de gérance se partagent un travail de recouvrement des loyers, de contrôle et de sélection de «locataires solvables».
- ¹³ Marie-Jo Glardon et ses collègues décrivent cette mise en place dès 1972, où «l'*Initiative pour le Droit au Logement* (qui fut reprise en 1982 au niveau cantonal) avait mis sur la scène publique la problématisation de la politique du logement. Un important courant se dessinait, allant dans le sens d'une responsabilisation directe des pouvoirs publics pour assurer les conditions permettant de répondre effectivement aux besoins de la population» (GLARDON 1984: 23).
- ¹⁴ Voir en ligne: https://www.ge.ch/statistique/domaines/09/09_02/methodologie.asp
- ¹⁵ Les squats incluaient des immeubles entiers, des maisons individuelles et des appartements isolés. Passés avec les collectivités publiques puis des propriétaires privés, ces «contrats de confiance» étaient des contrats de prêt à usage qui autorisaient l'occupation des lieux tant que le bâtiment demeurait sans projet solvable.
- ¹⁶ Le mouvement squat genevois est d'ailleurs né en grande partie dans les luttes urbaines des années 1970, en particulier celle du quartier des «Grottes» qui avait réuni habitants et militants contre un projet de destruction du quartier, et la tendance plus générale à pousser hors du centre les classes les plus populaires (COGATO LANZA 2013).
- ¹⁷ À Genève, la personne occupant cette fonction est élue, sa mission est de définir le programme politique du Parquet.
- ¹⁸ Le Conseiller d'État est l'équivalent fonctionnel d'un ministre, élu au niveau cantonal.
- ¹⁹ Il faut rappeler, par exemple, que toute une série d'artistes de renommée européenne ont débuté dans les squats genevois, à l'instar de Omar Porras et de son Théâtre Malandro. Mais aussi de nombreuses autres initiatives sociales et culturelles.
- ²⁰ Depuis la fin des années 1980, on a vu apparaître plusieurs lieux culturels importants dans des friches industrielles (usine de dégrossage d'or, d'instruments de précision, de robinetterie, de cadran de montre, ancien bâtiment scolaire) du 19^e siècle.
- ²¹ Le terme ayant été popularisé par les textes du mouvement zapatiste.
- ²² Les Actes de ce colloque, publiés aux Éditions Médicis en 1938, étaient devenus introuvables et ont été réédités en 2012 par Serge Audier aux Éditions du Bord de l'Eau (AUDIER 2012: 405-95).
- ²³ Concernant les lieux culturels, nous explorons dans le chapitre 4 le durcissement des exigences de mise aux normes, qui induisent en retour une augmentation du prix des loyers des espaces d'activité, y compris dans les anciennes friches.
- ²⁴ Sur l'histoire du bail associatif, une forme collective de logement social, voir PATTARONI et TOGNI 2009.
- ²⁵ Pour plus de détail sur ce cas, voir le chapitre 4.
- ²⁶ Cette section emprunte une partie de son argument de PIRAUD et PATTARONI 2018.
- ²⁷ À ce propos, voir le chapitre 3.
- ²⁸ À ce propos, voir l'introduction de l'ouvrage.
- ²⁹ Sur la professionnalisation de la gestion des lieux culturels alternatifs, voir DUMONT et VIVANT 2017; à propos des managers, on verra notamment (CHIAPELLO 1998).
- ³⁰ Entretien avec S. P. Présidente de la Fédération d'Artiste de Kugler, mené par Leticia Carmo, Luca Pattaroni et Mischa Piraud, le 16.02.2015.
- ³¹ Voir en ligne: <https://www.geneveactive.ch/rencontre-arts-de-la-scene/article/gilles-jobin-danseur-et-choregraphe/>

³² Voir le chapitre 1.

³³ C'est en cela que les mises en garantie entraînent avec elles une véritable normativité anthropologique, qui vient imposer, avec les garanties, des formes de vie (BREVIGLIERI 2013).

³⁴ Sur la question de la saturation, voir ANTONIOLI, DREVON, GWIAZDZINSKI, KAUFMANN et PATTARONI 2020.

³⁵ Pour un argument similaire face aux critiques néomarxistes du néolibéralisme, voir FARIÁS 2011.

4 / L'AVÈNEMENT DE LA POST CONTRE-CULTURE

Fragmentations, coalitions et nouvelle géographie culturelle

Mischa Piraud • Luca Pattaroni

Les mondes de l'art à Genève se caractérisent par le rôle important qu'y joue la culture alternative et oppositionnelle¹, ainsi que par le caractère central des squats dans l'histoire de leur «condition urbaine»². En effet, les squats et la culture qui s'y déployaient sont une référence incontournable, y compris dans les milieux culturels les plus fortement institutionnalisés³. Cela tient notamment au fait que le «mouvement squat» genevois a été proportionnellement l'un des plus importants d'Europe⁴. Des milliers de personnes vivaient dans des squats plus ou moins tolérés. Un nombre important d'artistes y trouvaient à s'y loger, ainsi que la possibilité de créer et de diffuser leurs travaux. Les squats constituaient ainsi une véritable «niche écologique» des mondes de l'art, c'est-à-dire une condition de possibilité spatiale de l'art⁵, en particulier des pratiques artistiques expérimentales et critiques au cœur des contre-cultures.

L'importance de ce mouvement tenait non seulement au nombre de personnes impliquées, mais surtout à la manière dont il a donné forme et institué un régime spatial et politique que l'on peut dire *unitaire* – en référence à l'idée situationniste d'un urbanisme unitaire. Or, cet horizon unitaire est désormais défait par l'évacuation directe des squats dans les années 2000 ainsi que, plus fondamentalement, par la montée en puissance de formes de gouvernement urbain et de production de l'espace caractérisées par la quête de garanties⁶ et les contraintes de rentabilité.

Nous allons voir dans ce chapitre comment l'éviction systématique des lieux du mouvement squat a marqué un tournant dans la géographie (contre)culturelle genevoise et le régime spatial de la culture. Nous défendons l'idée selon laquelle, au tournant des années 2010, les contre-cultures finissent d'être encaissées⁷ dans l'ordre renouvelé de la ville, perdant largement leur pouvoir disruptif. Leurs expressions institutionnalisées deviennent, sous la forme d'une culture «émergente», l'un des moteurs des nouvelles politiques/économies de la ville dite désormais «créative». Cela ne veut pas dire que ces cultures, et les lieux au travers desquelles elles prennent corps, ne continuent pas à produire de la différence et des formes critiques. Néanmoins, leur absorption dans l'ordre de la ville révèle la manière dont la production urbaine contemporaine vient absorber – dans des institutions et spatialement –, ce qui diffère ou «disrupte»; tout en réprimant ce qui échappe à cette capture⁸.

Cet encaissement des contre-cultures se fait à travers deux grands processus d'institutionnalisation. Le premier concerne l'inscription de plus en plus forte des thèmes et des acteurs de la culture alternative dans le système de représentation politique et juridique. Une des expressions les plus remarquables de ce processus est l'existence, dans la loi sur la culture du canton de Genève



BANDEROLE POUR DÉNONCER
L'EXPULSION DU SQUAT
5 RUE ROUSSEAU, GENÈVE
(© PHOTOGRAPHIE DE
JULIEN GREGORIO).

adoptée en 2015, d'un article consacré aux enjeux spatiaux. L'encaissement institutionnel passe aussi par des dispositifs de représentation politique *ad hoc*, comme la mise en place d'une «plateforme de concertation pour lieux culturels» rassemblant des élus, des fonctionnaires de différents départements et des représentants des milieux artistiques. Se met en place une véritable «politique des lieux culturels» – labélisée ainsi par les collectivités publiques – qui consacre la reconnaissance de la dimension spatiale des politiques culturelles. Le caractère fondamentalement spatial des luttes urbaines contre-culturelles est devenu ainsi le motif d'une politique *en lieux* de la culture. Nous examinerons ici les différentes mobilisations pour la culture et ses lieux et leurs réponses

institutionnelles, afin de comprendre la condition contemporaine des lieux de la [contre] culture.

En effet, le processus d'encaissement ne se joue pas seulement au niveau des institutions, il trouve sa contrepartie et ses conditions de possibilité dans une reconfiguration de l'inscription territoriale et des modes de régulation, des lieux et des formes artistico-politiques qui composaient la nébuleuse de la culture alternative. Le processus prend en particulier la forme d'un démantèlement des expressions unitaires de la culture alternative. L'évacuation de la friche d'Artamis⁹ constitue un cas d'étude exemplaire, en ce qu'il a débouché sur la mise en place d'un ensemble de lieux distincts les uns des autres et au renforcement du caractère sectoriel des politiques culturelles.

Afin de saisir ce processus, nous proposons de repartir de l'évacuation des squats (2007-2009), qui marque la transition d'une séquence spatiopolitique à une autre. Cette fin relativement brutale de la scène squat a donné lieu à différentes mobilisations qui ont débouché sur une nouvelle géographie de ce que l'on propose de nommer une «post contre-culture», dans la mesure où ce qui donne désormais suite aux mouvements des contre-cultures¹⁰ a perdu en chemin leurs puissances subversives. On assiste donc à de nouvelles articulations entre esthétique et imaginaire, production de l'espace et politique, dont les leviers critiques – nécessaires à la mise en question de ce régime inédit de la ville créative – sont encore balbutiants, voire absents.

La fin de la séquence squat (2007/2009)

Les années 2007 et 2008 marquent une inflexion dans la géographie de la [contre] culture. Y prend alors fin une séquence, qui s'ouvre en 1998 avec le début des luttes altermondialistes en tant que réinvention des moyens de lutte et un élargissement d'un front bigarré et contradictoire. Cette multitude, qui s'ébranle de Seattle aux montagnes du Chiapas, s'organise à Genève contre les sièges des organisations internationales: OMC, ONU, BIT étant les plus clairement visées, car identifiées comme

les «cavaliers de l'apocalypse»¹¹, les promoteurs d'une mondialisation néolibérale. Le «Mai 98» des collégiens résonne alors avec les premières manifestations internationales contre l'OMC, redonnant aux luttes culturelles, contre-culturelles et alternatives un souffle *politique*. De nouveaux groupes se forment, la mobilisation s'élargit. L'effet sur la ville rencontre en de nombreux points le *mouvement squat*. Au début des années 2000 s'opère un double mouvement. D'une part, la quantité absolue de lieux occupés, légalement et illégalement, tend à diminuer, en raison notamment de la relance du marché immobilier. D'autre part, la répression du milieu squat aura pour effet de le radicaliser – en suscitant la colère ou la défection de ses acteurs. Ces lieux redeviennent le creuset de mobilisations, où prennent part activement les artistes, reprenant à leur compte un héritage de savoir-faire urbain. Les squats continuent ainsi à représenter un *milieu* d'expérimentations politiques, esthétiques et affectives, jusque vers les années 2007 et 2009. Cette séquence de lutte et de recomposition politique va se clore par une vague de violente répression politique. Un nouveau Procureur général est élu en 2002 sur un programme de «tolérance zéro» envers les squats. L'élue cantonale en charge du Département de justice et police durant cette même période se dit inspirée par les politiques thatchériennes et réprime violemment des manifestations contre la tenue à Évian-les-Bains du Sommet du G8¹². La relance du marché de l'immobilier, initiée dès le milieu des années 1990 s'accélère. Elle est soutenue par l'élection en 2005 à la tête du Département des constructions (et des technologies de l'information) d'un élu de droite issu des milieux immobiliers. Dès le milieu des années 2000, une «coalition de croissance» (MOLOTCH 1976; ROUSSEAU 2010) va privilégier les intérêts des investisseurs et chercher à affaiblir les mécanismes de protection de locataires mis en place durant les années 1970¹³. Ainsi, en quelques années, la centaine de lieux occupés au début des années 2000 sera évacuée pour n'en laisser en 2010, qu'à peine une dizaine qui seront démantelés avant la fin de la décennie.

Après cette vague, apparaissent de nouvelles formes de mobilisations, de nouveaux compromis et de nouvelles alliances. Une attention particulière est portée à la culture et de nouveaux projets émergent, qui recomposent les manières de faire des acteurs, les lieux, tout en induisant des investissements économiques importants. En particulier, comme on va le voir, tout un ensemble de nouveaux espaces ouvre, dédiés à la «culture émergente». Ces projets se voient poussés aux compromis avec les collectivités publiques et quelques investisseurs privés. Or, ces compromis vont avoir des conséquences sur la condition spatiale des mondes de l'art. En effet, le squat instituait un régime unitaire des pratiques spatiales, c'est-à-dire un gommage des segmentarités traditionnelles entre *travail et loisir, public et privé, personnel et politique*, ou encore *création et diffusion*. Leur éviction va porter un coup à ces régimes unitaires, recréer ces segments et, plus largement, redessiner la géographie de la (contre)culture.

Les mondes unitaires du squat

Il est délicat de regrouper sous un même label un mouvement tel que le mouvement squat, tant celui-ci est hétéroclite et protéiforme. Il existait néanmoins un groupement,

Intersquat, quelque chose comme un organe collectif, voire une organisation faïtière, du mouvement. On devait à ce groupe l'organisation plus ou moins spontanée d'animations urbaines, comme des matchs de foot géants opposant rive droite et rive gauche, des courses de radeau sur le Rhône, des «boulans», repas gratuits ou prix libres organisés à tour de rôle par «les maisons». Cela concernait surtout la frange la plus politisée du squat – dans la mesure où le mouvement s'était tant étendu que partiellement dépolitisé¹⁴. Notons d'abord que l'occupation d'immeubles vides était rarement une *fin* en soi – la constitution d'un abri pour des pratiques alternatives – mais constituait en même temps le moyen d'une opposition à la spéculation immobilière et la production d'espaces autres opérant une rupture dans le tissu spatial institué. De surcroît, ces lieux jouissaient de divers statuts administratifs: certains bénéficiaient de «contrats de confiance» – *i.e.* des contrats de prêt à usage – passés avec le propriétaire, certains étaient soumis à un régime de «bail associatif» et d'autres étaient occupés illégalement (PATTARONI 2007). Toutefois, ce qui était commun au mouvement tenait à plusieurs dimensions. Tout d'abord, le mode d'occupation de l'espace alternatif, hors des standards du marché du logement ou des régimes de propriété. De plus, la *politisation de la vie quotidienne*, quelle que soit l'inspiration politique principale¹⁵, était un point crucial de ces occupations. Cette présence massive de lieux hors du marché locatif dans la ville a eu un impact sur la production artistique. Contrairement à d'autres villes où l'on constate de forts clivages entre les squats considérés comme «politiques» et ceux considérés comme «artistiques»¹⁶, les squats genevois étaient en général plutôt mixtes. L'artiste Jérôme Massard (🇨🇭), «activiste culturel» définit ces squats comme des lieux «unitaires», s'inspirant plus ou moins directement de la «critique de la séparation» situationniste¹⁷.

Selon lui, ces espaces occupés doivent être pensés comme construction de «situations», au sein desquelles la pratique n'est pas déconnectée de la théorie et l'art n'est pas déconnecté de la vie quotidienne (MASSARD 2011: 12). S'y mêlaient en effet activités artistiques expérimentales, vie quotidienne, lieux de restauration, espaces intellectuels, etc. Dans tous les cas, que la production d'espace soit le but premier ou non, le squat donnait lieu à des formes singulières d'occupations de l'espace (BREVIGLIERI, PATTARONI et STAVO-DEBAUGE 2004; PATTARONI 2012). Ces formes d'occupations donnaient lieu à des constitutions de *communs* spécifiques, qui rompaient avec les divisions caractérisant l'*ordre urbain* moderne (PATTARONI 2007): les frontières entre vie quotidienne, art et fête ou encore entre le privé et le public étaient repensées. De surcroît, la division au sein de la production artistique entre *création* et *diffusion* était la première séparation visée.

Selon Massard, ce projet de constitution subversive de lieux unitaires «s'inscrivait ainsi dans une filiation directe avec les concepts "d'art intégral" et d'urbanisme unitaire développés par Guy Debord et les situationnistes, pour qui "l'urbanisme unitaire devra dominer aussi bien, par exemple, le milieu sonore que la distribution des différentes variétés de boisson ou de nourriture"» (MASSARD 2011: 12). La recherche de ce caractère unitaire dictait donc des affectations spatiales et des usages flous, hybrides et non segmentarisés nécessaires à «l'être-en-groupe». Dans un document produit lors de l'occupation d'Artamis intitulé «Observation sur le Plan localisé de Quartier n°28 878», daté du 19 janvier 1997, on lit ainsi:

En décalage avec la culture de l'uniformité et la politique de la séparation, l'expérience vivante ancrée dans le quotidien que concrétise depuis cet automne l'association Artamis, tend à créer l'opportunité, pour chacun, de déployer des activités singulières qui fassent sens pour lui et, pour tous, de développer des pratiques spécifiques contribuant à réinventer des façons de l'être-en-groupe.¹⁸

Dans les faits, au sein des squats, un même lieu pouvait être affecté à la création, théâtre, salle de réunion politique, salle à manger et chambre à coucher¹⁹. Cette unification et mise en partage des sphères de vie permettait de traduire dans le quotidien la volonté des squatters de défendre des formes de vie moins individualistes, animées par des principes de solidarité et d'hospitalité²⁰.



LE POUVOIR SUBVERSIF DE L'UNITAIRE

Un des vecteurs subversifs des contre-cultures, et par extension de la culture alternative, est leur aspiration à des formes unitaires. Nous empruntons le terme «unitaire» aux Situationnistes, qui l'utilisent en particulier pour définir un urbanisme où se mêleraient de manière indistincte arts et techniques, pour constituer des milieux émancipateurs: «[L'urbanisme unitaire] est la théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement.»²¹

Cette unification est rendue nécessaire pour se réapproprié une vie quotidienne aliénée par une société de plus en plus spécialisée: «La société moderne se comprend par fragments spécialisés, à peu près intransmissibles, et la vie quotidienne, où toutes les questions risquent de se poser d'une manière unitaire, est donc naturellement le domaine de l'ignorance» [DEBORD 1961].

La puissance de l'unitaire réside ainsi dans sa capacité à résister, en se plaçant au niveau de l'expérience quotidienne de la vie, aux forces de fragmentation du capitalisme et, par-là, à trouver les ressorts d'une véritable émancipation.

Comme il est souligné au fil des numéros de l'*Internationale Situationniste*, «l'urbanisme unitaire n'est pas une doctrine d'urbanisme, mais une critique de l'urbanisme»²². Il doit être compris comme une visée émancipatrice, qui doit permettre de «construire librement sa vie,

à commencer par l'environnement urbain»: «La principale réussite de l'actuelle planification des villes est de faire oublier la possibilité de ce que nous appelons urbanisme unitaire, c'est-à-dire la critique vivante, alimentée par les tensions de toute la vie quotidienne, de cette manipulation des villes et de leurs habitants. Critique vivante veut dire établissement de bases pour une vie expérimentale: réunion de créateurs de leur propre vie sur des terrains équipés à leurs fins. Ces bases ne sauraient être réservées à des "loisirs" séparés de la société. Aucune zone spatio-temporelle n'est complètement séparable [...]. L'actuelle planification des villes, qui se présente comme une géologie du mensonge, fera place, avec l'urbanisme unitaire, à une technique de défense des conditions toujours menacées de la liberté, au moment où les individus – qui en tant que tels n'existent pas encore – construiront librement leur propre histoire» [KOTANYI et VANEIGEM 1961].

À travers l'urbanisme unitaire, il s'agit donc de créer des situations de vie expérimentales qui s'affranchissent des formes de séparation des activités – zonage – propre à l'urbanisme moderne. Les habitants sont invités à devenir les «créateurs de leur propre vie» – ce qui ressemble au geste de «démocratisation de la créativité» qu'évoque Jean-Louis Genard à propos des années 1960 [GENARD 2003]. Cette démocratisation trouve son fond dans le travail d'artiste comme Beuys et son refus de

séparer la vie et l'art, ainsi que, avant lui, chez des philosophes comme Dewey (1934); et elle est bien entendu aussi au cœur du mouvement Fluxus. La visée émancipatrice de l'urbanisme unitaire rejoint par ailleurs l'idée de droit à la ville, telle que la développe Henri Lefebvre, qui renvoie lui aussi à des pratiques de réappropriation des espaces de la vie quotidienne urbaine (LEFEBVRE 1970).

Le milieu squat offrait de tels espaces d'expérimentation affranchis du zonage, mais aussi des systèmes de régulation à la fois des échanges marchands et des rythmes de vie (PATTARONI 2007). À l'inverse, l'examen des lieux mis en place par et après ce mouvement d'occupation, permettra de dessiner les traits d'une nouvelle géographie de la post contre-culture, plus disjonctive.

L'unité de ces lieux contraste avec les squats d'autres villes européennes, dont Paris. En effet, dans cette ville, la segmentation entre activités est particulièrement tangible. Elle découle en grande partie de la mise en place par la Mairie de Paris, d'un véritable «gouvernement de l'illégalité» qui offre une grande tolérance à l'égard des squats «d'artiste» et réprime systématiquement les squats «politiques» (AGUILERA 2010; 2015). Le néologisme «*squat*» est inventé en 1991 par l'artiste Meriadeg et désigne des lieux squattés de production et/ou lieux de diffusion (DORLIN-OBERLAND 2002; PÉCHU 2010). Cette opposition entre squats «politisés» et squats d'artistes n'était pas aussi clairement identifiable à Genève. Il existait certes des tiraillements et tensions²³, mais ceux-ci étaient plutôt internes. Même si différents pôles existaient, les coupures étaient relativement floues et relevaient plus d'oppositions dans les postures de lutte, que d'une division entre pratique artistique et lutte politique²⁴.

Ainsi à Genève, les lieux occupés contribuaient à la possibilité d'une contre-culture – et plus largement des mondes de l'art – au moins sur trois plans: a) en offrant des possibilités de se loger à des prix très bas (parfois limités aux frais de chauffages et d'électricités), habiter dans un squat permettait de prendre part à des activités hors du salariat, dont un large pan des productions artistiques; b) les budgets des espaces de diffusion et de création artistiques étaient moins étouffés par le coût d'accès à l'espace; et c) en décloisonnant les sphères de la production, de la diffusion et de la vie quotidienne, le squat constituait des lieux d'expérimentations indissociablement culturelles et politiques.

La spécificité de ces lieux culturels et leur importance se sont spécialement manifestées suite à leur évacuation et à la recomposition sociale et spatiale de ce qu'ils hybridait. Un cas, à la fois exemplaire et historiquement central dans l'infléchissement de la spatialité des contre-cultures à Genève a été l'évacuation de la friche d'Artamis et les recompositions des mondes de l'art qui s'en sont suivis. Étudier ce cas donne à voir l'enchevêtrement spatial de ces espaces de contre-culture ou contre-espaces culturels.

Évictions

Entre 2007 et 2008, les grands squats de la ville ont été évacués. Cela met fin à un régime spatio-politique de la (contre)culture et en inaugure un nouveau. Parmi ces squats, certains immeubles comme Rhino ou La Tour, jouissaient d'une réputation

internationale. Ces évacuations vont porter les questions spatiales au cœur des luttes culturelles et modifier les pratiques militantes. En devenant payant (loyers), l'accès aux lieux de travail et de logement (désormais séparés)²⁵ pousse à une professionnalisation et commercialisation de l'art; de plus, l'interdiction d'accès aux publics de certains lieux culturels va segmenter les pratiques de *création* et de *diffusion* de l'art et, le zonage urbain va avoir pour effet d'éloigner à nouveau les pratiques artistiques de la vie quotidienne et évacuer pour partie la dimension festive de l'art.

Cette séquence (2005-2010) est aussi marquée par plusieurs tentatives d'occupation d'immeubles vides, et en particulier de locaux commerciaux. En visant ceux-ci, les occupants cherchaient notamment à remettre en cause le partage des politiques du squat des années 1980-1990, qui n'accordait une tolérance toute relative qu'aux immeubles de logement, tout en réprimant sévèrement toute occupation de locaux commerciaux.

Elle révélait ainsi la part policière de contrôle du vide, caractéristique des politiques (néo)libérales, oscillant entre gestion stratégique et répression²⁶. Ainsi, au milieu des années 2000, Genève compte des centaines de milliers de m² de locaux commerciaux vides. Les tentatives de les occuper furent vite réprimées et les bâtiments évacués par la police après quelques jours ou quelques heures²⁷. Toutefois, cette répression vigoureuse s'est accompagnée d'une volonté marquée de dialogue de la part des collectivités publiques avec les représentants des milieux culturels. Parmi les évacuations, celle d'Artamis a eu des conséquences importantes sur la condition spatiale de l'art. L'évacuation en 2008 de cette vaste friche industrielle (ancienne usine à gaz) – comportant les ateliers de plus d'une centaine d'artistes, plusieurs salles de spectacle et lieux nocturnes – révèle le basculement vers un nouveau régime spatial des mondes de l'art à Genève. Ce site d'environ 2 hectares, comportait une quinzaine de bâtiments industriels, squattés entre 1996 et 2008²⁸. Il est d'abord squatté puis le collectif, stabilisé en association, signe une «convention de prêt à usage» avec les autorités, renouvelable d'année en année. Un rapport sur la pollution des sols (hydrocarbure, cyanure, etc.) mandaté par l'État qui paraît en 2003, préconise la destruction et dépollution des sols. L'association, suite à cette annonce ainsi qu'à des troubles administratifs et internes (LUTZ et RAIROUX 2013), est dissoute en 2006. Les derniers occupants quittent les lieux en 2008. Artamis se distinguait des autres squats et son évacuation a eu des effets des plus tangibles. Cela s'explique sans doute par une série de points. Certes, il n'y avait pas à proprement parler de logement²⁹, néanmoins, les activités de création et de diffusion s'étaient étalées sur un spectre large de genres (rap, électro, reggae, théâtre expérimental, ateliers d'artiste, bureau d'architecte, etc.), d'horaires et de prix. Par ailleurs, le seuil d'accueil y était très bas: certains lieux pointus ou radicaux étaient fréquentés par un public de spécialistes, d'autres lieux attiraient des publics de toutes classes, goûts et milieux. Il n'était pas rare de croiser des touristes, guide de voyage à la main, demander le chemin d'Artamis³⁰. S'y juxtaposaient salles de concert, ateliers, théâtre, *coffee-shop*, lieux festifs, bars, cinéma (🎬). Artamis était autant l'œuvre d'un



«À L'ABORDAGE !», AFFICHE SÉRIGRAPHÉE APPELANT À L'OCCUPATION D'UN LOCAL COMMERCIAL, 1999 [© JULIEN GREGORIO, SQUATS, GENÈVE, LABOR ET FIDES, 2012].

processus d'autogestion spatiale, qu'un lieu nocturne qui attirait chaque soir des *publics*, dépassant les limites du *mouvement-squat*.

L'évacuation de 2008 va donc non seulement induire la disparition des ateliers de plus d'une centaine d'artistes, plusieurs salles de spectacle et lieux nocturnes, mais elle va aussi transformer en profondeur le régime spatial de la culture alternative. Du fait du public élargi d'Artamis et de la quantité de lieux et de personnes en jeu, son évacuation va entraîner un front de confrontation bien plus large que ceux ouverts par l'évacuation de lieux plus confinés (et/ou plus radicaux). Ainsi, si les évacuations d'autres squats avaient suscité manifestations de rue et émeutes, la fermeture d'Artamis aura pour effet d'engendrer des coalitions inédites ainsi que d'inviter plus explicitement l'espace dans les revendications des acteurs culturels. En quelque sorte, elle va mettre à nu les marges des mondes de l'art dans un contexte de « crise du logement » sans précédent³¹. Étudions plus en détail ce processus.

Mobilisations pour des espaces (contre)culturels: nouvelles coalitions et reconnaissance institutionnelle

Nous avons vu que les luttes politiques du mouvement squat et les mondes de l'art étaient très liés. Ils n'en étaient pas pour autant juxtaposés bord à bord. Il va sans dire que les franges les plus intégrées des mondes de l'art se situent à mille lieues des revendications du mouvement squat, tout comme une partie de celui-ci se méfie des artistes et décrit le squat d'artiste comme « squat bourgeois »³². Néanmoins, à l'instar du rapprochement, face aux répressions policières, des artistes « marginaux » et militants « gauchistes » au début des années 1970³³, le moment d'éviction suscite de nouveaux points d'intersections politiques: d'une part, l'espace s'invite dans les luttes des acteurs culturels, d'autre part, les lieux culturels suscitent des mobilisations d'une partie du mouvement squat. Ces mobilisations vont induire de nouveaux acteurs qui contribueront plus en avant à la reconnaissance de l'importance de la culture alternative et ses besoins spatiaux.

L'évacuation d'Artamis et la constitution de l'Union des espaces culturels autogérés

Les derniers occupants d'Artamis quittent les lieux en 2008. Bien que l'État souligne dans un communiqué, « l'excellente collaboration entre l'État et la Ville de Genève » ayant « permis de trouver des solutions satisfaisantes pour les artistes et artisans d'Artamis »³⁴, la réalité est plus conflictuelle. De fait, l'annonce de l'évacuation a suscité, dès 2007, diverses mobilisations et la constitution d'une coalition inédite: l'Union des espaces culturels autogérés (UECA).

Ce mouvement se caractérisait par une union spontanée et mouvante de groupes affinitaire, différente d'*Intersquat* et des mouvements des acteurs culturels. Une actrice raconte ainsi son émergence:

Ce qui s'est passé en fait fin 2007 avec la formation d'abord informelle de l'UECA, c'est qu'en fait on a remarqué que tous les espaces disparaissaient les uns après les autres. Et puis qu'à chaque fois il y avait des luttes pour un lieu, par exemple pour Rhino, pour La Tour. [...] Mais



GRANDE MANIFESTATION DE NUIT POUR DES LIEUX NOCTURNES CULTURELS ET FESTIFS, ORGANISÉE, ENTRE AUTRES, PAR LE CENTRE AUTOGÉRÉ LUSINE – EN GRÈVE À CE MOMENT-LÀ – ET L'UNION DES ESPACES CULTURELS AUTOGÉRÉS (UECA), 29 OCTOBRE 2010 (@ RTS).

voilà, c'était des petites luttes, perdues les unes après les autres et puis [...], surtout, qu'on était un milieu très désorganisé, donc on a décidé de se fédérer et puis de créer un groupe de pression, qui s'est beaucoup fédéré autour de l'Usine, d'Artamis... car en 2007, il y avait encore Artamis, donc avec ce pôle-là, La Cave 12 aussi, qui avait suivi à l'Usine...³⁵

L'UECA – qui existera jusqu'en 2016 – est en effet formée «pour répondre à la menace planant sur la culture alternative genevoise». Des représentants de 18 «espaces» dont Artamis (A) et L'Usine (U)³⁶, se réunissent et constituent un «groupe de pression», qui «mène un travail de lobbying s'appuyant sur l'énergie et le soutien de ses membres»³⁷. Soulignons ici, qu'après avoir fait l'objet d'une lutte pour sa reconnaissance comme forme culturelle pertinente dans les années 1980 et 1990³⁸, c'est la survie de la «culture alternative» qui devient motif de mobilisation à la fin des années 2000. Après ce «moment charnière, au tout début de ces réunions informelles», l'UECA entame des négociations qui marquent la rupture du mouvement entre une branche radicale, prônant des méthodes «directes», et une branche qui «négocie», comme le décrit un des acteurs qui a participé par la suite aux négociations:

Avant même que ça s'appelle UECA, on faisait des réunions un peu de la scène squat, et on a vite en fait décidé, à tort ou à raison (je pense que sur certains aspects c'est à tort et sur d'autres c'est à raison), en fait on a laissé tomber la problématique du logement. On était plusieurs à défendre des scènes, des lieux de musique, d'art, etc., et puis on s'est dit qu'on serait peut-être plus forts à défendre ça, en fait... et puis c'est vrai que les personnes qui défendaient la problématique du logement, ils avaient aussi pas envie d'entrer dans des négociations, puisque c'était la frange un peu plus radicale de la scène squat qui défendrait au moins un mode de vie de A à Z. Et puis nous on avait envie de passer par la négociation politique en fait; donc, c'est un moment où il y a eu ce clash, qui n'était pas comme si on se faisait la gueule, c'est juste qu'on avait différents moyens d'action.³⁹

Cet extrait d'entretien illustre l'éloignement relatif des luttes culturelles et des luttes pour le logement (plus clairement anticapitalistes)⁴⁰. Le durcissement de la répression anti-squat n'est pas étranger à cet éloignement qui s'initie au début des années 2000, car il rendait plus difficile le maintien d'une activité artistique nichée dans les squats. Or, l'évacuation d'Artamis, sans solution de relogement, constituait en

elle-même une séparation de luttes qui s'étaient rencontrées au début des années 1980 et poursuivies tout au long du régime spatio-politique de la culture alternative. De fait, la possibilité, dans les années 1990, de squatter sans lutter politiquement a probablement favorisé l'exploration de formes artistiques de rupture détachées pour partie des modalités de confrontation (politique) directe. Le durcissement politique des années 2000 dirigera néanmoins une partie des artistes-squatters vers le rôle d'«activistes culturels» et la reprise des négociations visant à assurer le maintien de leurs conditions spatiales de travail et, une autre, vers la relance de tentatives d'occupation d'immeubles vides – commerciaux. Les deux voies prises par les occupants évacués, de poursuite des occupations illégales ou d'ouverture des négociations, suscitérent des controverses au sein du mouvement squat et mirent fin à cette fragile coalition entre différentes stratégies et tactiques politiques. Celles et ceux qui entamaient une discussion, condamnaient les occupations «sauvages» et celles et ceux qui prônaient les occupations, condamnaient la naïveté consistant à placer une confiance quelconque dans les autorités.

Toutefois, même si Artamis a contribué à scinder les luttes pour des espaces culturels et celles pour le logement, la division entre stratégies legalistes et action directe travaillait aussi de l'intérieur les milieux culturels (alternatifs). Sur le plan des stratégies culturelles, les personnes soutenant les velléités négociatrices de l'UECA pensent trouver dans ces négociations le moyen de se positionner comme des «interlocuteurs crédibles pour les subventionneurs» et de faire comprendre aux collectivités publiques que la production culturelle fonctionne selon d'autres temporalités et implique d'autres nécessités⁴¹. Ces processus de négociation avec les collectivités publiques (ainsi que l'intervention d'acteurs privés) vont, à leur tour, scinder l'UECA en deux groupes distincts: «activistes culturels» et «radicaux». Le premier groupe se détermine par une stratégie de dialogue et négociations avec les collectivités publiques, le second veut mettre en place des stratégies de confrontation et refuse les «compromis». Cette double voie semble néanmoins avoir eu un effet sur la suite des événements: les voix oppositionnelles ont instauré un rapport de force qui a pu, dans une certaine mesure, favoriser la «bonne volonté» des collectivités publiques. Cette conjonction de rapports de force et de négociations, tangible au cours de toute l'histoire de la culture alternative⁴², va aboutir à une prise en compte formelle de l'espace urbain dans les politiques culturelles.

*RAAC et Plateforme de concertation des lieux culturels:
vers la stabilisation d'une convergence entre ville et culture*

Les grandes évacuations vont marquer le rapprochement des revendications de l'UECA et celles des acteurs culturels mobilisés depuis le milieu des années 2000 autour de la précarisation du travail artistique, contribuant à placer les enjeux spatiaux au cœur du débat culturel. Ainsi, plusieurs mobilisations vont recomposer les objets et moyens de lutte, articulant les conditions de production artistique aux transformations de l'accès à l'espace urbain.

En amont, en août 2004, le *mouvement 804* s'organise en opposition à une coupe budgétaire cantonale, qui réduisait de moitié les subventions allouées à la création

dite «indépendante»⁴³. Il s'agissait surtout de défendre une «création indépendante» qui «se débrouille sans salaire et sans financement, mais grâce aux aides à la création»⁴⁴. Le mouvement réunit 21 000 signatures autour d'une pétition, qui entraînera le rétablissement intégral du budget en 2005. Deux ans plus tard, en février 2007, l'État annonce son intention de transférer les charges des budgets culturels du canton vers les municipalités, selon un objectif dit de «désenchevêtrement» visant à réorganiser la répartition des tâches entre le canton et les communes, selon les principes de «proximité, subsidiarité, transparence et efficacité»⁴⁵. Inquiets de l'impact que le «transfert de charge» culturel pourrait avoir sur le système de subventionnement⁴⁶, les «artistes et acteurs culturels» se regroupent en 2007 au titre du «rassemblement des artistes et acteurs culturels» (RAAC)⁴⁷ et prennent voix pour dénoncer ce qui constitue pour eux une manœuvre visant à baisser les financements octroyés à la culture:

En concentrant la subvention dans les mains de la Ville de Genève, le retrait de l'État du domaine de la culture prétérit les artistes et diminue les possibilités de financement de la culture. (RAAC 2009)

Pour le RAAC, le désenchevêtrement équivaut à un pur et simple désengagement du canton. Et cette «disparition de l'échelon cantonal dans l'édifice du soutien à la culture genevoise semble inimaginable au moment où la politique s'organise en termes de région» (RAAC 2009: 17).

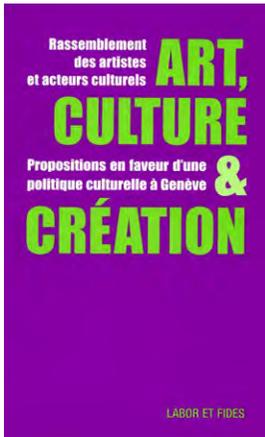
Pour ne pas en rester à une dénonciation, le RAAC organise plusieurs «Forum du RAAC», sous le label «Art Culture et Création», pour dresser un état des lieux des enjeux de la culture à Genève. Ces «Forums» ont lieu dans un théâtre du centre-ville (à la Maison des Arts du Grütli ☹️)⁴⁸. Suite aux deux premiers *Forums*, le RAAC deviendra un porte-parole légitime de la scène culturelle et sera régulièrement consulté par les collectivités publiques. Le premier *forum* regroupe plus de 400 personnes:

Des artistes, des acteurs culturels, des représentants des pouvoirs publics, des élus et affiliés de toutes obédiences politiques, de simples amateurs de culture aussi. (RAAC 2009: 12)

Officiellement, les acteurs des marchés de l'art et des «industries culturelles» ne sont pas représentés. Sont mis en place différents ateliers thématiques, auxquels s'inscrivent près de 200 personnes autour des thèmes «Financement de la culture», «Statut social des artistes», «Gouvernance de la culture», «Culture et société» et «Culture et urbanisme» (RAAC 2009: 22-23). Le RAAC constitue un «temps fort de dialogue et de concertation» et prend «le parti d'une formulation constructive» (RAAC 2009:12), tout en reconnaissant l'importance de la culture alternative dans les processus de production artistique. Le texte souligne en effet cette particularité de Genève:

Genève est un foyer artistique extrêmement vivant, bouillonnant, fortement soutenu par les collectivités publiques et dont les deux grandes forces sont, d'une part, la diversité, d'autre part, la cohabitation rare en Suisse romande d'institutions phares et de secteurs alternatifs. (RAAC 2009: 12)

La culture alternative devient un élément signifiant et légitime du paysage culturel genevois qu'il s'agit de défendre. Dans cette perspective, ces rencontres s'articulent



d'emblée autour d'une défense du soutien public à la culture. Appelant à une «politique culturelle ambitieuse» au nom d'une exception culturelle, le RAAC défend l'idée selon laquelle «fondamentalement, la création doit échapper à la logique de l'offre et de la demande pour garantir son entière liberté et jouer ainsi pleinement son rôle: offrir du sens indépendamment des logiques marchandes» (RAAC 2009: 34).

De fil en aiguille, la question spatiale va très rapidement s'imposer comme dimension primordiale d'une politique culturelle. Le sujet est d'autant plus d'actualité que ces premières mobilisations coïncident avec l'évacuation des derniers grands squats genevois et, notamment, du site d'Artamis.

Les enjeux spatiaux des évacuations de squats sont en effet identifiés comme un problème public de la culture:

[S']ajoute la question des lieux culturels, brûlante à Genève, en particulier pour les lieux dits alternatifs. Les années 2007 et 2008 ont vu la disparition brutale de

plusieurs espaces autogérés qui abritaient des lieux de production, de diffusion et de rencontre culturelles, qui hébergeaient aussi à moindres frais les artistes de passages ou les étudiants en art venus d'ailleurs. De 1985 à 1995, Genève a connu un âge d'or pendant lequel friches industrielles, caves et immeubles vides se sont transformés en espaces de création et de représentation. Aujourd'hui, le site d'Artamis (2), les squats de Rhino, de la Tour et de l'Arquebuse (2), qui abritaient une centaine d'ateliers ainsi qu'une scène vivace, et qui représentaient de précieux laboratoires d'idées, n'existent plus. (RAAC 2009: 35-36)

Dès lors, la question culturelle à Genève va rejoindre celle des enjeux spatiaux et constituer, dans les récits que les scènes culturelle et sociale produisent, «la fin des squats» en moment charnière de son histoire.

Les (pro)positions du RAAC. Les observations et (pro)positions du Forum du RAAC ont été publiées en 2009 dans un petit livre, *Art, Culture et Création: Propositions en faveur d'une politique culturelle à Genève*. Les trois points qui constituent ce texte dessinent la position générale des artistes et acteurs culturels en tant que place et programme.

Ces «propositions en faveur d'une politique culturelle à Genève» défendent avant tout un subventionnement public de la production artistique *via* la création, plutôt qu'un soutien par la «consommation» (2). Le texte s'ouvre ainsi:

Accroître les forces de l'esprit, mettre en question, figurer le monde, enrichir l'imaginaire, vivifier le débat démocratique et citoyen: oui, la création artistique est un geste essentiel de la culture. La création artistique, c'est-à-dire le geste d'un auteur, qu'il soit cinéaste, compositeur, écrivain, vidéaste, photographe, peintre, artiste de la scène... L'une des tâches fondamentales des politiques culturelles de l'avenir serait de reconnaître à sa juste valeur ce geste-là, celui de la création. (RAAC 2009: 29)

Le texte appelle à ce «que la création devienne la priorité des politiques culturelles», «que le statut des artistes et acteurs culturels soit à la hauteur de leur importance sociale» et «que les pouvoirs politiques trouvent un nouvel équilibre».

Le premier point aboutit à quatre propositions: l'inscription de la création dans les dispositions légales (RAAC 2009: 38); l'identification de nouvelles ressources pour financer la culture (RAAC 2009: 39); la création d'un outil d'analyse informatique

du financement culturel (afin de ne pas épuiser les artistes avec d'interminables demandes de financements) [RAAC 2009: 40]; et, élément central de l'articulation à venir des questions culturelles et urbaines, l'intégration de la création dans les projets urbains. Le deuxième point portant sur la reconnaissance du statut des artistes aboutit à une proposition de «projet pilote» de «prévoyance professionnelle» [RAAC 2009: 53]. Enfin, le troisième point portant sur les collectivités publiques amène à trois propositions d'engagement de leurs parts: «inciter l'État à assumer son rôle en matière de culture» [RAAC 2009: 62]; «inciter l'État à s'engager davantage dans certaines institutions culturelles» [RAAC 2009: 63] et «inciter toutes les communes genevoises à participer au soutien des projets culturels d'ampleur régionale» [RAAC 2009: 64]. La plupart de ces points ont abouti à la mise en place d'outils spécifiques dans les années qui ont suivi.

Le RAAC et la question urbaine: le groupe «culture et urbanisme». Les discussions portent en premier lieu sur le transfert de charges. Très vite émerge la «question des lieux culturels», et donc des difficultés spatiales que rencontrent les actrices et acteurs culturels. Reconnaisant le rôle que remplissaient les squats évacués pour les mondes de l'art, le texte du RAAC souligne en 2009:

Mis sous pression, les pouvoirs publics ont négocié des solutions de relogement pour une partie des artistes déplacés. Mais ces nouveaux espaces, que sont le Vélodrome et Picto, viennent rejoindre Mottatom  et l'Usine Kugler  dans la famille des lieux interdits de représentation publique. Que devient un artiste s'il ne peut pas montrer ses œuvres? Comment fera le public pour rencontrer ces œuvres? [RAAC 2009: 36]

Dès le premier *Forum du RAAC*, la question de l'espace urbain se pose comme nœud problématique, et l'atelier intitulé «culture et urbanisme» aboutit à la constitution durable d'un «groupe culture et urbanisme». S'y retrouveront plusieurs acteurs «historiques» de la scène (contre)culturelle genevoise⁴⁹. Ce regroupement inédit de spécialistes autour de ces deux thématiques va permettre la constitution d'un savoir qui s'avérera très utile aux collectivités publiques. Le groupe défend explicitement l'idée selon laquelle il est nécessaire de planifier spatialement la culture⁵⁰. Autrement dit, d'intégrer systématiquement les lieux culturels dans les plans d'urbanisme. Dans cette perspective, ils vont défendre le projet d'un «atlas culturel transfrontalier», devant permettre d'identifier la trame territoriale des espaces culturels, des plus institués aux plus alternatifs. Ils recevront ainsi des fonds publics pour produire cet atlas, désormais intégré au «système d'information du territoire à Genève»⁵¹. Notons que ce document recense à la fois des lieux dits «professionnels», et d'autres dits «amateurs» ainsi que, plus largement, l'ensemble des espaces qui abritent ponctuellement des activités culturelles. L'atlas opère ainsi un élargissement⁵² de la notion de lieux culturels reflétant toute une tradition d'inclusion tactique de la culture dans les espaces ouverts au public⁵³. Dans ce geste, l'atlas culturel transfrontalier parachève en quelque sorte la mise en équivalence des formes de «culture autre» dans le panorama culturel genevois. Cette catégorisation se recoupe sous certains aspects avec la constitution de statistiques culturelles inspirées par les théories de la ville créative (cf. *infra*). Leur enjeu tient à l'importance du secteur culturel dans l'économie territoriale (emplois, revenus, etc.),

mais elles vont surtout établir un principe d'équivalence – marchand – pour l'ensemble des activités artistiques.

Sur un plan plus politico-administratif, les activités du groupe aboutiront à la constitution d'une «Plateforme de concertation sur les lieux culturels», à laquelle prennent part des représentants des collectivités publiques et des acteurs culturels recrutés au sein du «groupe culture et urbanisme». En réunissant différents départements jusque-là isolés – le Département de l'instruction public et le Département de la construction, du territoire et de l'information –, la constitution de cette plateforme consacre l'idée selon laquelle les politiques culturelles sont désormais fondamentalement des politiques urbaines.

De plus, cas exemplaire des cooptations de militants auxquels on assiste en Europe dans les années 1990 (PRUJIT 2002; 2004), cette plateforme sera coordonnée par une «permanente» du canton, recrutée au sein du RAAC⁵⁴. Par ailleurs, plusieurs membres de la plateforme et du groupe culture et urbanisme seront actifs dans la commission mise en place de manière *ad hoc*, pour préparer l'avant-projet de la Loi sur la Culture (LC 3 05)⁵⁵, adopté en 2013. Leur rôle dans la formulation de l'article 8 de cette loi, qui porte explicitement sur la «question des lieux», sera central.

Art. 8. Infrastructures des institutions et lieux

1/Le canton peut financer les infrastructures des institutions qu'il soutient au sens de la présente loi et peut exceptionnellement participer au financement d'infrastructures d'autres institutions culturelles.

2/Il peut mettre également à disposition des acteurs culturels, à titre gratuit ou onéreux, des lieux de création et de diffusion.

3/Pour le soutien aux infrastructures, il peut établir un partenariat avec des organismes actifs dans ce domaine. [Loi sur la Culture, LC 3 05, Canton de Genève, 2013]

L'exposé des motifs accompagnant cet article éclaire clairement l'influence à la fois des arguments nourris au sein du groupe Urbanisme et Culture et des nouveaux dispositifs mis en place à la même période, notamment suite à l'évacuation d'Artamis:

Les artistes et acteurs culturels reçoivent des aides de la part des pouvoirs publics, mais leurs espaces de travail et de présentation sont souvent menacés. Il incombe au canton de veiller à la continuité et au développement de l'offre en lieux culturels. On peut mentionner plusieurs exemples qui ouvrent des perspectives intéressantes: la mise à disposition de lieux comme l'Usine Kugler, la Fondation pour la promotion de lieux pour la culture émergente (partenariat entre les pouvoirs publics et la Fondation Hans Wilsdorf) et l'assouplissement de la Loi générale sur les zones de développement industriel (LGZDI).

Autrement dit, la spatialisation de la culture est depuis 2013 ancrée dans la loi, ouvrant ainsi une nouvelle phase d'institutionnalisation. Les mobilisations pour la (contre)culture et ses lieux ont donc littéralement contribué à spatialiser ou urbaniser la question culturelle, constituant un espace de conjonction inédit entre ville et culture. Se dessine ainsi une véritable géographie post contre-culturelle qui émerge des effacements et de la reconfiguration des régimes spatiaux de la culture alternative⁵⁶.

Géographie de la post contre-culture: segmentation des pratiques, nouvelle économie culturelle et institutionnalisation

Une grande partie de la «niche écologique» de la culture alternative genevoise s'est fait évacuer alors que l'importance de celle-ci dans les mondes de l'art est largement reconnue par les actrices et acteurs culturels comme par les collectivités publiques. Ces évacuations résonnent encore dans les discours publics sur la culture. Aux réactions directes des actrices et acteurs du mouvement, ainsi que des publics larges et bigarrés qui fréquentaient cette scène, ont succédé dix ans d'une rhétorique, aux accents parfois nostalgiques, de la perte pour Genève de cette scène et de l'effet de son absence sur les «jeunes générations»⁵⁷. Dans ces discours se mêlent une envie de retrouver des espaces de liberté dans la ville et l'inquiétude de voir se disloquer l'attractivité culturelle et touristique de Genève. Autrement dit, se mélangent volonté émancipatrice et «capitalisme créatif»⁵⁸, sur fond d'une *aura*⁵⁹ – après coup – du squat.

Cette topique du discours public qui lie, de manière ambiguë, l'existence des squats et la vivacité de la scène culturelle à celle d'une économie créative a, mine de rien, fourbi ses armes lors des mobilisations de l'UECA, les réflexions du groupe culture et urbanisme ou encore de la plateforme sur les lieux culturels. Ensembles ces moments de mobilisation et ses occasions de réflexion collective ont en effet fait mûrir l'idée selon laquelle il est nécessaire de développer une politique des lieux culturels à même de compenser la perte des marges spatiales de la scène squat et d'offrir durablement des espaces de création et de diffusion abordables. Cette question se pose de fait dans la plupart des villes européennes prises par un même élan de répression, voire de criminalisation des squats. Face à ces enjeux, les réponses sont diverses. Amsterdam s'est par exemple dotée, depuis 1999, d'une politique de production d'espace de création abordable – Breeding Places Amsterdam ou encore Creative Incubator – financée par l'État⁶⁰. Confronté à un problème similaire de gentrification et de hausse massive des prix des loyers, Londres annonce en 2016, son intention de mettre en place des *creative zone*, visant à «offrir une protection contre les promoteurs immobiliers et les loyers en hausse»⁶¹, sans que cela ait de réelles conséquences jusqu'à nos jours (2019). La réponse genevoise a consisté, quant à elle, à opter pour une autre voie, celle d'un partenariat privé-public. Celui-ci a débouché sur l'injection, ces dix dernières années, d'environ dix millions de francs suisses, provenant d'une entreprise privée et gérés par une fondation de droit public, qui a permis de maintenir ce qui subsiste de cette scène alternative, dite désormais «émergente».

La Fondation pour la promotion de lieux pour la culture émergente (FPLCE): un partenariat public-privé

Forte des mobilisations autour de l'évacuation et de la création de l'UECA, une délégation d'occupants d'Artamis se constitue pour rencontrer et négocier avec les collectivités publiques, le relogement d'une partie d'entre eux⁶² dans des locaux d'artisanat appartenant à la Ville de Genève (situés à la Rue du Vélodrome, i.e. à proximité de

l'ancien site, dans le quartier de la Jonction). Le complexe compte environ 3 500 m² d'ateliers et est mis à disposition de l'association par un contrat de bail subventionné de la municipalité, qui fixe le montant du loyer, après négociation, à 50 chf le m²/an. Le nombre d'ateliers étant insuffisant, le canton propose alors le relogement du restant des membres d'Artamis – et en particulier de celles et ceux impliqués dans des pratiques «immatérielles» moins gourmandes en espace (designer, graphistes, photographes) – dans un de ses bâtiments, «Picto» (P), situé Rue Ernest-Pictet dans le quartier populaire des Charmilles.

Le problème se pose de l'asymétrie du montant des loyers dans ces deux lieux, car les autorités cantonales, contrairement à ce qui est pratiqué par la municipalité de Genève, sont administrativement tenues de demander un loyer équivalent au prix du marché (et adapté à l'état du bien à louer). Après expertise des lieux, le loyer demandé s'avère être le triple de celui requis dans le bâtiment de la ville: 160 chf le m²/an, «c'est déjà pas des prix pour quelqu'un qui débute»⁶³. Pour pallier cette asymétrie et baisser ces loyers bien trop élevés pour les anciens squatteurs, l'élue alors en charge de l'urbanisme – affilié à un parti de droite (PLR) et issu lui-même des milieux de l'immobilier – «active ses réseaux» et met sur pied un «partenariat public-privé» (PPP) entre les collectivités publiques, les «acteurs» et la Fondation Wilsdorf (W) (propriétaire des montres Rolex). Ainsi, lors des négociations entre la ville, le canton et Picto (les artistes s'étant montés en association pour l'occasion), la Fondation Wilsdorf injecte 6 millions de francs suisses pour atténuer le choc d'une mise à nu des artistes face aux exigences du marché immobilier. Pour permettre cette injection d'argent privé – et la placer formellement sous contrôle public –, la *Fondation pour la promotion des lieux pour la culture émergente* (FPLCE) est mise sur pied, avec comme but de «contribuer à promouvoir la culture émergente sur le territoire du canton de Genève, en facilitant l'accès à des lieux appropriés à ses activités», car la fondation «ne s'intéresse qu'aux lieux et pas directement à la création culturelle, donc [...] ne va jamais donner des subventions pour un événement ou son fonctionnement, mais uniquement ce qui concerne le lieu»⁶⁴. Le déplacement vers une politique culturelle en politique spatiale est ici particulièrement tangible.

La Fondation permet alors de formaliser le plan de relogement, en mettant en présence les différents groupes concernés – à savoir, les collectivités publiques, l'association Picto et les bailleurs de fonds – dans un PPP inédit.

POLITIQUE DES PARTENARIATS PRIVÉ-PUBLIC

Le PPP n'est pas un outil anodin, mais s'inscrit dans ce que David Harvey a appelé un «tournant entrepreneurial» des politiques urbaines, qui sont désormais «marquées par la décentralisation politique, le désengagement des États et la mise en concurrence des territoires» (HARVEY 1989; VIVANT 2008). Elsa Vivant écrit à ce propos: Les villes ne sont plus de simples fournisseuses de services pour leurs habitants (logique mana-

gériale), mais des entrepreneuses qui prennent des risques pour conquérir de nouveaux marchés et attirer des investisseurs, des entreprises, des habitants et des touristes. Ces villes-entrepreneuses mettent en place de nouveaux partenariats, avec des acteurs publics et privés, à partir desquels s'organise le partage des risques stratégiques. Aussi, ce tournant entrepreneurial affecte les modes d'administration des musées.

Elle souligne à juste titre, le lien entre ces dispositifs et un tournant urbain plus vaste. Les PPP jouent en effet un rôle important: ils répondent partiellement aux problèmes logistiques que cause le gonflement normatif, tout en gardant le contrôle des collectivités publiques. De fait, les PPP constituent l'outil privilégié des programmes néolibéraux. Promus par les instances de la néolibéralisation, l'OCDE et le FMI notamment, les PPP favorisent ce double jeu d'un État fort, facilitant les affaires. Dans une série de rapports parus dans les années 2000, l'OCDE et le FMI défendent les PPP comme outils de partage des risques et d'optimisation économique (FMI 2004, 2006; OCDE 2008). François Ascher y voit l'outil d'un «nouvel urbanisme» (ASCHER 1991); c'est-à-dire, que les techniques néolibérales ne sont pas empruntées au répertoire de la pure et simple privatisation, mais à de nouvelles formes d'ordonnement entre public et privé. Dans son rapport de 2008, l'OCDE définit le PPP comme un «accord entre l'État et un ou plusieurs partenaires privés (parmi lesquels figurent éventuellement les opérateurs et les financiers), en vertu duquel les partenaires privés fournissent un service selon les modalités qui permettent de concilier les buts de prestation poursuivis par l'État et les objectifs de bénéfice des partenaires privés, l'efficacité de la conciliation dépendant d'un transfert suffisant du risque aux partenaires privés.» (OCDE 2008: 17) Jean Ruegg et ses collègues désignent plus précisément sous le label PPP «des processus où les secteurs public et privé sont amenés à travailler conjointement pour rechercher, élaborer et surtout mettre en œuvre des solutions qui n'auraient pas de raisons d'être ni de chances d'exister ou, plus simplement, qui ne présenteraient pas la même qualité, si le secteur public et le secteur privé se cantonnaient dans une voie solitaire» (RUEGG, DECOÛTÈRE et METTAN 1994: 5). Dans les faits, la FPLCE représente un modèle spécifique des PPP tels qu'ils sont présentés ici. D'un côté, un constat partagé veut que «les finances publiques soient en crise, mais, parallèlement, certaines tâches de l'État augmentent avec les exigences de la coordination, la complexité des mécanismes à réguler et l'accroissement des textes légaux à gérer dans les domaines de l'aménagement du territoire [...]. Conséquences: les collectivités publiques n'ont plus les moyens de tout planifier et de tout réaliser elles-mêmes. Elles doivent fixer des priorités et chercher de nouvelles ressources pour faire face à leurs enga-

gements.» D'un autre, les ressources ici en jeu ne relèvent pas d'une délégation d'une part de l'activité étatique à des partenaires privés, supposés plus efficaces. Elles sont uniquement d'ordre financier. La Fondation Wilsdorf ne s'imisce pas directement dans la gouvernance de la FPLCE. Il était prévu au départ qu'elle y siège, mais elle s'est rapidement retirée, laissant les acteurs publics et les artistes déterminer entièrement l'affectation des fonds. Néanmoins, le Conseil de fondation de la FPLCE doit rendre des comptes à la Fondation Wilsdorf sur ses engagements. Il y a donc des éléments d'influence indirects (relatifs à ce qui peut ou ne peut pas être financé et aux risques financiers), qui réintroduisent les exigences de rationalisation gestionnaire et comptable. Celles-ci traversent désormais tout le système de subventionnement. Les questions que pose un financement uniquement privé de la FPLCE sont au moins de deux ordres. D'abord, comme toute politique de mécénat, il existe un risque de retrait du mécène. Ensuite, c'est le cas ici, l'État peut se décharger de ce coût, par manque de ressources ou par choix politique. À l'inverse, comme mentionné, une ville comme Amsterdam a versé environ 45 millions d'euros depuis l'année 2000, pour résoudre un problème similaire. Dans la situation actuelle, la nécessité d'une politique urbaine de la culture est reconnue, sans pour autant que cela ne se traduise dans des affectations budgétaires spécifiques⁶⁵. La Fondation poursuit ses activités encore en 2019 et a financé, depuis sa mise en place, plus de 40 projets à travers lesquels se dessine une géographie de la *post contre-culture*. Son utilité est indéniable: a) elle a permis à de nombreux projets pointus de subsister à l'effondrement de la niche écologique de la scène culturelle⁶⁶; b) elle permet de traiter des dossiers qui ne rentreraient pas dans les attributions fonctionnelles des dicastères de l'administration publique, pour lesquels cette politique spatiale de la culture (on finance les «murs») ne correspond ni aux logiques du département de la culture, ni à celles des services en charge de l'urbanisme⁶⁷. En même temps, devenue actrice centrale de la recomposition «post-squat» de la scène culturelle, la FPLCE se situe au cœur des ambiguïtés des métamorphoses néolibérales des politiques urbaines. De fait, les recompositions entre public et privé ne sont pas sans impact sur les espaces et les dynamiques de la production culturelle.

Glissements sémantiques: culture alternative, culture émergente, culture indépendante

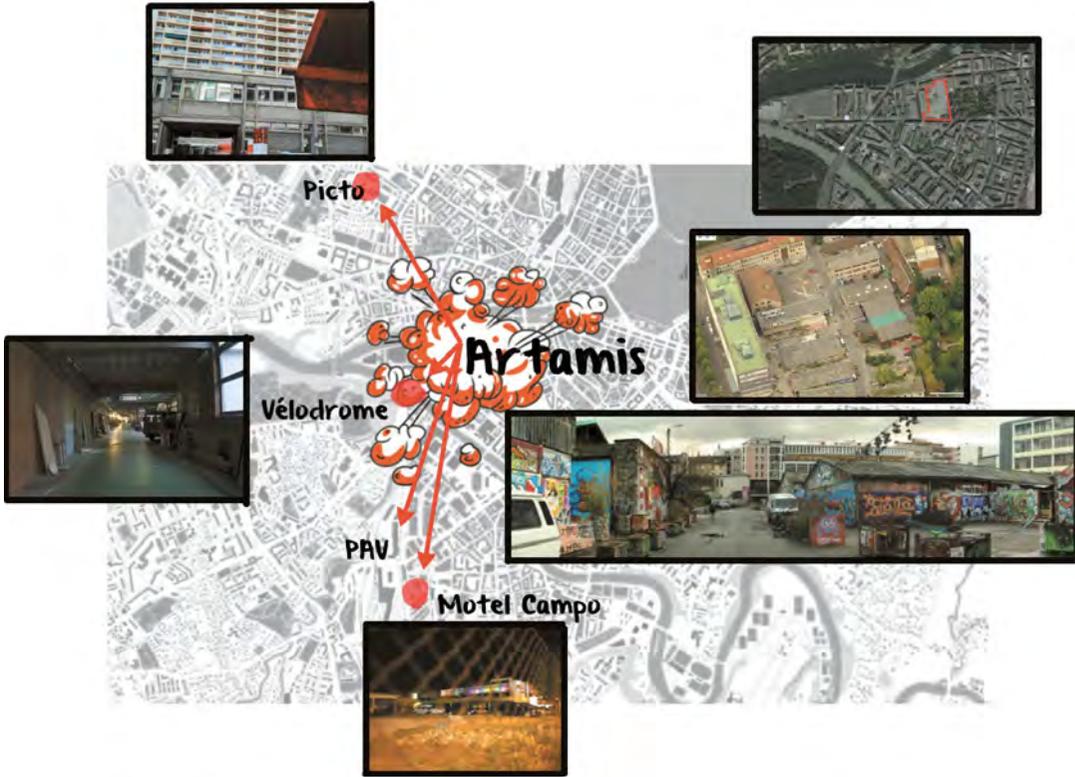
Ainsi, sous des airs de sauvetage de la culture alternative – rebaptisée «émergente» pour l’occasion –, les financements de la FPLCE, ainsi que ceux des autres organismes de subventions, vont avoir des effets spatio-politiques profonds en donnant lieu à de nouveaux espaces de production culturels: des *espaces de post contre-culture* où se joue un peu plus en avant l’encaissement des cultures oppositionnelles et alternatives. Cet effet est indépendant de la volonté des membres de la Fondation, mais relève avant tout de tout l’appareil de contrôle et de financiarisation ([CHIAPELLO 2017]) qui accompagne désormais les systèmes de financement. De fait, le durcissement normatif et la sectorialisation des pratiques semblent engendrés par le nouveau système de subventionnement qui se met en place. Dès lors, le mouvement de relocation des activités d’Artamis, à laquelle prend part la FPLCE, ne se limite pas à simple déplacement géographique, mais entraîne une réorganisation des activités et des espaces.

Par ailleurs, il faut s’arrêter sur le remplacement dans la dénomination FPLCE, de la notion de culture «alternative» ou «autogérée», en usage dans les mobilisations de l’UECA, par la notion de culture «émergente». Plus qu’un simple glissement lexical, cette substitution indique une modification de la place accordée aux héritiers des contre-cultures dans l’ordre urbain et économique. Si la notion d’*alternative* a accompagné une première forme d’encaissement des contre-cultures⁶⁸ dans la mesure où, au fur et à mesure qu’elles trouvaient leur place – symboliques et spatiales – dans la ville, elles devenaient moins directement oppositionnelles, tout en conservant une forte altérité, en devenant *émergente* la culture devient simple manifestation de jeunesse, état créatif insuffisamment mur pour prendre place pleinement dans le système culturel reconnu et rentable. Se perd alors l’idée que certaines formes culturelles peuvent, pour des raisons artistiques et politiques, vouloir demeurer durablement en marge du système, ne jamais émerger donc.

Mais cet abandon n’est pas du seul fait de la Fondation et concerne aussi un ensemble hétéroclite d’acteurs plus proches des mondes de l’art. Certains lieux culturels ont ainsi opté pour la terminologie «d’espaces d’art indépendants» ([KETTENACKER 2004]).

À GAUCHE, PREMIÈRE BIENNALE DES ESPACES D'ART INDÉPENDANT DE GENÈVE (BIG), 2015; À DROITE, CONCERT DE 100 PIANOS, BIENNALE DES ESPACES D'ART INDÉPENDANT DE GENÈVE (BIG), 2017 (@ DYLAN PERRENOUD, GUELPA.CH/BIG/).





EFFETS DE FRAGMENTATION
ET DISPERSION DES FORMES
CULTURELLES LIÉS
À L'ÉVACUATION DE LA FRICHE
D'ARTAMIS (@LETICIA CARMO).

les espaces d'arts indépendants se revendiquent désormais pleinement dans les mondes de l'art et sont indexés dans les agendas culturels.

On le voit, en plus de marquer la conjonction entre *privé* et *public*, la FPLCE incarne le mouvement de *convergence entre politique urbaine et politique culturelle*. Outre la plateforme de concertation pour les lieux culturels évoquée auparavant, il faut encore signaler le dernier né du dispositif, le *Conseil consultatif de la culture*⁷⁰, qui poursuit aussi cet arrimage des questions urbaines et culturelles.

Cette rencontre des deux secteurs de l'administration résulte paradoxalement d'une nouvelle segmentation des espaces et des pratiques artistiques.

Le nouveau régime spatial de la post contre-culture

Les lieux produits par ces différents dispositifs dessinent un nouveau type d'accès à l'espace des pratiques culturelles. On peut parler à ce titre de nouveau régime spatial car les transformations concernent les modalités d'accès à l'espace (contrat, subventionnement, loyers), leur statut (légalité, zonage) ou encore leur aménagement (mise aux normes). Certains des premiers projets soutenus par la FPLCE révèlent la nature de ces nouveaux espaces. Il nous semble intéressant de nous pencher plus en détail sur cinq lieux qui ont tous bénéficié de l'aide de la FPLCE et

dont le destin, pour la plupart, est lié à l'histoire d'Artamis: Motel Campo (A), Picto, Le Vélodrome (A), le théâtre du Galpon (A) ou encore l'Usine Kugler.

Pour les situer brièvement, Motel Campo⁷¹ est installé au-dessus d'un garage de la zone industrielle de la Praille par d'anciens résidents d'Artamis et de l'Usine Kugler. Cet espace, de près de 600 mètres carrés, est loué avec l'aide de la FPLCE.

Pour les trois initiateurs du projet (Matthias Solenthaler, Fabien Clerc et Frédéric Post), membres de l'UECA, il représente une solution pour créer des lieux pérennes, et si possible gratuits, pour la scène alternative genevoise. (BECERRA 2012: 60). Comme on l'a vu auparavant, Picto⁷² et Le Vélodrome⁷³ sont deux bâtiments industriels loués par deux associations – fondées à cette occasion – respectivement au canton et à la Ville de Genève. Le théâtre du Galpon a été fondé en 1996 à Artamis et a été pour partie déménagé tel quel sur les berges du Rhône suite à l'évacuation de 2008. De son côté, l'Usine Kugler⁷⁴ est un ancien bâtiment industriel situé dans le quartier de la Jonction, initialement squatté et aujourd'hui locataire du canton.

Le propre de cette nouvelle scène est d'accéder à l'espace par des voies légales: tous ces lieux sont désormais liés aux collectivités publiques par des contrats de bail. Même si par le passé, il y a déjà de nombreux lieux ouverts de manière légale⁷⁵, ces nouveaux lieux dépendent de procédures nettement plus formelles, faisant peser sur les acteurs de lourdes charges administratives. Par exemple, l'ouverture d'un lieu tel que le Motel Campo, constitué en marge des négociations collectives qui vont mener à la création de Picto et du Vélodrome, a nécessité d'importantes compétences juridiques et administratives. Les trois fondateurs – membres aussi de l'UECA – ont constitué un solide dossier (utilisation des espaces, programmation, plan financier, etc.), afin d'obtenir l'accès aux lieux auprès d'une fondation de droit public (la Fondation pour les Terrains Industriels de Genève) ainsi que des subventions (Loterie Romande et FPLCE). Revendiquant la capacité des artistes à «se prendre en main»⁷⁶, ils défendent leur image d'entrepreneurs culturels.

L'accès à l'espace devient ainsi un projet parmi d'autres et donc un dossier supplémentaire à monter par les artistes et acteurs culturels, équivalents à ceux qu'ils déposent pour subventionner leurs projets artistiques. Cette modalité de l'accès à l'espace par projet, ou par dossier mis au concours, tend à prendre le pas sur les deux modèles de l'occupation (squat) et de la négociation directe (contrats prêts à usage). La normalisation de ces lieux fait peser sur les artistes des contraintes administratives bien plus fortes et contribue à leur transformation en entrepreneurs (BORJA et SOFIO 2009). Entrepreneurs de leur propre carrière (GREFFE 2014), mais aussi de leurs conditions de production.

Prenant acte de ces enjeux, la Haute École d'Art et de Design a mis par exemple sur pied, une Fondation – Ahead – qui vise à aider des jeunes artistes, sélectionnés sur dossier, à s'intégrer aux mondes professionnels de l'art et du design. Elle fournit entre autres un suivi pour les aider à acquérir les compétences managériales nécessaires et assurer les démarches formelles⁷⁷. Du côté des artistes, le positionnement face à ces exigences est plutôt critique. Ainsi, en 2015,

UNE DES AFFICHES RÉALISÉES
PAR LA CULTURE LUTTE LORS
DE L'APPEL AUX ARTISTES
ET ACTEURS CULTURELS
GENÉVOIS EN NOVEMBRE 2015
(LACULTURELUTTE.CH).



lors des premières mobilisations du mouvement *La Culture Lutte*, une affiche scandait: «Avant j'étais musicienne, maintenant je suis juriste et comptable.»

Segmentation des pratiques et retour du mainstream

L'effet de la formalisation des systèmes de subventionnement ne joue pas seulement sur le profil des artistes, il participe aussi d'une intégration de lieux de production artistique à l'ordre urbain dominant. En effet, les squats constituaient une exception au régime marchand de l'immobilier, mais aussi une exception au régime normatif régissant les conditions d'occupation légale des bâtiments.

À l'inverse, la signature de contrats de bail à Picto et au Vélodrome a soumis les activités de ces lieux au régime d'occupation des bâtiments industriels et artisanaux, défini par le «Plan d'utilisation du Sol» (PUS)⁷⁸. Ce changement de régime a pour conséquence un amoindrissement de l'éventail des activités possibles et donc la *délimitation* du caractère *unitaire* des squats (genevois). En particulier, les contrats de location de ces deux lieux limitaient ou interdisaient l'accès des publics, excluant lors de leur ouverture d'expositions, vernissages ou soirées festives. Afin de faire venir des publics régulièrement dans ces bâtiments, il a fallu plusieurs années de négociations pour obtenir les autorisations et mettre aux normes les locaux concernés. Dans un même ordre d'idée, s'il n'était pas l'objet d'une attention des acteurs⁷⁹, les frontières entre art et artisanat seraient réaffirmées par le zonage.

Les squats s'étaient généralement (sauf exception) épargnés la charge administrative de tout l'appareillage de patentes et d'autorisations pour vendre des boissons alcoolisées, passer de la musique et accueillir des publics. Les nouveaux lieux post contre-culturels quant à eux, plus visibles et dans des relations contractuelles plus formelles avec les collectivités publiques, tombent sous la coupe de normes administratives plus drastiques. De surcroît, les horaires fixés par les collectivités publiques découpent pratiques festives et culturelles. En effet, les demandes d'autorisation diffèrent selon les heures: les activités nocturnes ne sont pas considérées comme culturelles mais comme festives. Ce point est rendu visible par les modifications des lois sur les débits de boissons. L'exemple d'un lieu comme le Motel Campo est éclairant. Cet espace est prévu pour accueillir un public (soirées dansantes, performances, etc.). Or, la loi sur les débits de boissons (LRDBHD)⁸⁰ s'est durcie en 2015 et prévoit qu'après 2 h du matin, toute activité publique est de l'ordre du «loisir» et, selon les mots du magistrat en charge du dossier, «n'est pas de la culture». Cette nouvelle loi a posé problème à de nombreux lieux associatifs (culturels ou sportifs) et révéla comment les bars et buvettes contribuaient à leur financement, faisant peser notamment une taxation plus forte sur les boissons et donc les frais de fonctionnement, elle a menacé de nombreux lieux de fermeture. Surtout, le partage entre jour/nuit et culture/loisir qu'elle impliquait ne tient pas compte de la nature de la fête et de son éventuelle dimension artistique. Si le divertissement, comme version consumériste de la fête (où selon les mots de Mark Fisher, «le consommateur a remplacé le public» [FISHER 2018: 86]), semble avoir colonisé la nuit, elle n'en reste pas moins potentiellement subversive. Henri Lefebvre et les Situationnistes ne disaient pas autre chose. En effet, certains



projets concevaient (conçoivent) leurs buvettes et bars comme intrinsèquement intégrés au projet d'art, reprenant précisément cette intuition. Comme nous l'expliquait l'artiste Jérôme Massard (2), membre du groupe d'art contemporain Klat⁸¹ ayant animé durant deux ans le Shark, un espace artistique (connu pour son débit de boissons) à Artamis. Dans la continuité des activités artistiques de Klat, ce lieu était pensé comme une «construction de situation». Ce projet met en lumière le potentiel artistique de la fête – et de l'ivresse – et dévoile ainsi les problèmes que pose le partage bureaucratique entre jour et nuit⁸².

À l'inverse, l'observation ethnographique des lieux de post contre-culture révèle aussi un déplacement des seuils d'accès aux publics. D'une part, là où les squats pouvaient se permettre de pratiquer des prix bas, voire très fréquemment une politique de «prix libre» au bon vouloir du public (pour l'entrée et pour les boissons), les prix sont désormais fixes et relativement plus élevés, en raison des charges locatives mais aussi salariales, en limitant l'accès pour certains⁸³. De plus, l'encaissement des pratiques – spatiales et sociales – de la culture alternative va susciter des compromis en ce qui concerne la matérialité même de ces nouveaux lieux.

L'ESPACE ARTISTIQUE ET FESTIF
DU SHARK, 2007-2008
(ARCHIVES DE JÉRÔME MASSARD).

(2)

Architecture, normes, compromis et expérimentations

Les contraintes de mise aux normes, accompagnant la formalisation des subventionnements et des contrats de bail, va aboutir à des formes architecturales inédites.



ESPACES ET DÉTAILS DE L'USINE KUGLER. ÉLÉMENTS D'UNE PRODUCTION HYBRIDE DES ESPACES POST CONTRE-CULTURELS ENTRE DIY, TRACES DU PASSÉ ET PROCESSUS DE MISE AUX NORMES, GENÈVE, 2017 (© PHOTOGRAPHIES DE LETICIA CARMO).

Leticia Carmo montre, à ce titre, comment le DIY, hérité des squats, s'articule à l'emploi de méthodes de construction plus orthodoxes, donnant naissance à un style hybride (CARMO 2016). Cette hybridation est particulièrement visible dans le cas de l'Usine Kugler à Genève, où se sédimentent des formes et des processus de production successifs.

L'histoire de Kugler est exemplaire d'une institutionnalisation aboutie. Le bâtiment industriel qui fonctionnait depuis 1934 comme usine de robinetterie, a été occupé en 1997. L'usine est achetée en 1996 par l'État de Genève. Une partie est occupée par des associations selon un accord avec l'État⁸⁴, tandis qu'une autre aile est squattée dès 1999. En 2002, «suite à un incendie, les squatteurs et les usagers conventionnés sont expulsés et les locaux sont clôturés pour des raisons de sécurité»; en 2005, plusieurs associations culturelles et artistiques sont relogées avec des baux de 3 ans dans un bâtiment minimalement sécurisé et «encombré de déchets» (BECERRA 2012: 70). Les squatteurs ne seront, quant à eux, pas relogés.

Les travaux et adaptations successifs des squatteurs, des locataires et des propriétaires se superposent dans cet espace et aboutissent à ce lieu syncrétique exemplaire.

Dans une autre veine, les locataires du bâtiment de Picto se sont vus interdire les premières années la mise sur pied d'espaces, et d'événements, ouverts au public pour des raisons de configuration du bâtiment et des normes de sécurité afférentes.

Afin de pouvoir néanmoins rompre avec cette séparation des processus de création et de diffusion, deux lieux d'expositions – Topic et Whall – ont été installés par la suite à l'intérieur des espaces de circulation, juste derrière les portes vitrées. Ainsi, moyennant un investissement minimum (quelques parois en particulier), ils ont pu mettre aux normes un espace ouvert au public.

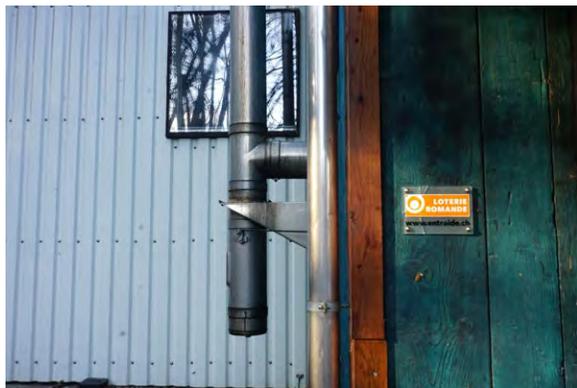
Le dispositif architectural fonctionne alors de concert avec ce qui subsiste du passé industriel de l'immeuble. Les voies de circulation se font lieux de rencontre, la porte vitrée devient vitrine et le sas devient galerie, détournant toujours les fonctions premières du bâti, en y laissant toutefois moins d'empreintes que n'en produisaient les squatteurs. De fait, ces détournements restent toujours dans le cadre légal et n'ont pas la force d'irruption des murs détruits par les squatteurs pour installer – illégalement⁸⁵ – salles communes et lieux publics.

Ces expérimentations post contre-culturelles ont eu un effet de recentrement de l'alternatif vers des pratiques plus consensuelles tout en suscitant aussi différentes explorations spatiales. Nous avons vu en particulier comment l'application de standards à des pratiques empreintes de culture DIY et d'autoconstruction donne lieu à des formes hybrides. Il faut noter, par ailleurs, que pour les collectivités publiques, cela constitue un assouplissement notable de l'application des standards. Du point de vue des pratiques culturelles alternatives, les normes de production sont durcies, alors que du point de vue des collectivités publiques, elles s'assouplissent. Ainsi, le Théâtre du Galpon, évacué d'Artamis en 2008, incarne cette ambiguïté urbaine. D'après une «idée géniale» de l'artiste Fabien Piccand⁸⁶, le Galpon a été fondé en 1996 à Artamis, dans une halle «qui abritait jadis des réverbères». Cette «maison pour le travail, la recherche, la production, la construction et la pédagogie des arts de la scène» a, entre 1996 et 2008, été un lieu important qui «a permis à près de 2 000 artistes d'y travailler et plus de 34 000 spectateurs de venir partager les productions présentées: 66 créations et 10 éditions du printemps du Galpon, festival pluridisciplinaire»⁸⁷. Après l'évacuation, la salle de répétition du Galpon a été déplacée dans le Centre artisanal de la Jonction, puis un pavillon a été construit sur les berges du Rhône, reprenant certains éléments architecturaux:

Vingt ans après, il ne reste de ce premier Galpon qu'un élément de charpente appelé «ferme», qui a été transporté au bord de l'Arve, route des Péniches. Il fait partie du nouveau bâtiment

À GAUCHE, ENTRÉE DE L'ESPACE DE PRODUCTION ARTISTIQUE PICTO; À DROITE, ESPACE D'EXPOSITION TOPIC, INTERCALÉ DANS LA DEUXIÈME ENTRÉE DU BÂTIMENT DE PICTO [© PHOTOGRAPHIES DE MISCHA PIRAUD].





À GAUCHE, FAÇADE ACTUELLE
DU THÉÂTRE DU GALPON,
QUELQUE PART AU BORD DU
RHÔNE, GENÈVE, 2019; À DROITE,
DÉTAIL EXTÉRIEUR DU GALPON,
LOGO D'UN DES FINANCEURS
(© PHOTOGRAPHIES
DE MISCHA PIRAUD).

du théâtre inauguré en 2011. «Il paraît que cette structure date de l'Exposition nationale de 1896», signale Gabriel Alvarez. 1896, 1996, 2016, toujours ce chiffre 6 qui fait l'histoire du Galpon...⁸⁸

Si le bâtiment s'intègre dans son environnement hybride (naturel et industriel), son implantation n'en a pas moins nécessité un statut d'exception réglementaire, en matière de zonage et de politiques urbaines puisqu'il est situé en zone inondable.

Leticia Carmo parle à raison de *compromis*: ces lieux de post contre-culture sont en effet le fruit d'un double mouvement de standardisation des pratiques alternatives et de mise en place, par les collectivités publiques, de dispositifs de contournement de ses propres gonflements normatifs.

La post contre-culture

L'effet de deux histoires, celle de la culturalisation de l'économie urbaine et celle de la spatialisation/urbanisation de l'art et de la culture, débouchant sur un PPP inédit – qui apparaît comme le signe d'une volonté commune de négocier – aboutit à un nouvel ensemble de pratiques post contre-culturelles. En une décennie, la «niche écologique» des mondes de l'art, essentielle pour leur vitalité, est métamorphosée, passant de la relative informalité des squats et des contrats de confiance, à un ensemble de dispositifs qui tentent de recréer des conditions de travail abordables. Dans cette métamorphose, se perdent pour partie les marges de manœuvre et le caractère unitaire des pratiques artistiques issues des contre-cultures. On assiste en effet à une segmentation des pratiques, une transformation des processus de production, des formes artistiques et des lieux. Ces transformations renforcent la détermination des mondes de l'art par des lois, des normes, des contrats – et transitivement, elles engoncent les corps dans des dispositifs de pouvoir. Le cumul de ces changements contribue à renforcer la transformation de l'artiste en entrepreneurs, non seulement manager de sa carrière, mais aussi des lieux qui rendent possible son travail.

Ces espaces d'une post contre-culture se mettent en place, déterminés par de nouveaux dispositifs normatifs, architecturaux et économiques. Il resterait à évaluer

esthétiquement la production de cette post contre-culture. À ce titre, certaines critiques émanant de la gauche radicale révèlent quelques points de dissensions. Notamment, suite à une intervention lumineuse dans l'espace public d'un artiste engagé dans le projet du Motel Campo, le site *renverse.com* publiait une critique grinçante. Attaquant l'artiste sur l'*appropriation culturelle* qu'il opère dans son travail des pratiques spirituelles amazoniennes, le texte critique aussi une appropriation des signes du mouvement squat.

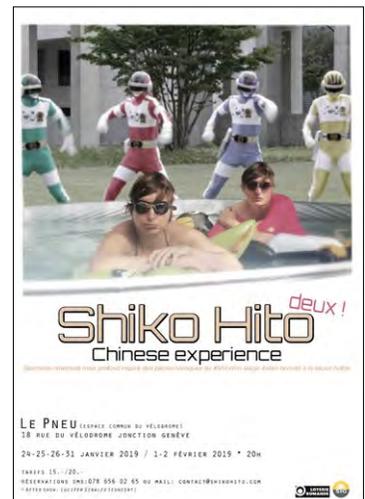
En effet, il essaie de soigner son image de l'artiste «en marge», appartenant à l'ère post-squat genevoise. Pour cela, il a créé il y a quelques années des verres pour la buvette du Motel Campo. Ils sont décorés d'un mélange du logo d'Opel et de celui d'Intersquat. Ce serait presque rigolo si on n'y buvait pas des bières à 6 francs la canette Anker.

Avant de critiquer le lieu dans son ensemble:

Dans le même esprit, la boîte de nuit qui se vante d'une proximité avec la vie alternative se présente avec les phrases suivantes: «La vie culturelle alternative est une fleur sauvage qui retrouvera toujours une place où s'épanouir. Fermez les squats, les salles indépendantes, les sites culturels éphémères autant que vous voudrez, les espaces de vie artistique reflouriront là où l'herbe est plus verte.»⁸⁹

Ce texte crépitant souligne les tensions entre ce qui subsiste de cette contre-culture et sa suite. De fait, comme on l'a suggéré au long du chapitre, l'empêchement normatif et marchand de ces lieux post contre-culturels rend quasiment impossible le maintien des systèmes de prix libres – sans parler du maintien d'un horizon unitaire. Si la critique est parfois trop facile et demande à être affinée, il demeure que défaisant un peu plus la contre-culture et ses formes alternatives, ces espaces artistiques, même s'ils accueillent des expérimentations esthétiques fortes, s'éloignent des espaces politiques qui visaient à transformer les conditions de vie et d'échanges au quotidien. Au cœur de ces tensions structurant la post contre-culture, subsiste néanmoins la mémoire du mouvement squat. Dans des lieux aussi divers que l'Usine, l'Écurie ⁹⁰, Motel Campo ou Les Saules ⁹¹ perdue une aspiration commune à l'unitaire et un accord politique de bas seuil. De nombreuses personnes se sont montrées inquiètes de la possibilité du déploiement, dans les conditions spatiales d'un art post contre-culturel, des puissances politiques de l'art, c'est-à-dire des potentiels processus de transformation, de l'épaisseur de leur expérience et des subjectivités auxquels ils contribuent. Ainsi, un musicien évacué d'Artamis et relogé au Vélodrome exprime: «Il faut voir si on va pouvoir produire les mêmes formes ici qu'on pouvait faire là-bas ou si on va perdre quelque chose.»⁹² À l'inverse, le changement qualitatif lié au fait d'avoir un espace de travail relativement pérenne et à l'environnement immédiat plus «préservé» est aussi valorisé par certains acteurs. Se pose à nouveau, à travers la condition spatiale de la culture, la question de l'articulation entre art et politique. L'enjeu est double: d'un côté, celui de la gestion des temps de travail, le temps personnel et celui investi collectivement et, de l'autre, les formes d'incertitudes qui accompagnent les situations militantes, en particulier dans le cas des occupations illégales⁹³.

AFFICHE D'UN ÉVÉNEMENT SE DÉROULANT AU VÉLODROME (ARCHIVES DE JÉRÔME MASSARD).



LA SINGULARITÉ CONTRE-CULTURELLE DE LA RELIURE

Entre les ambiguïtés de la post contre-culture et l'émergence des nouvelles formes de résistance politiques et spatiales que l'on abordera en conclusion, il est intéressant d'évoquer encore brièvement un dernier lieu – La Reliure – qui constitue une singularité dans le paysage de la post contre-culture qui s'instaure à Genève. Comprendre sa singularité c'est aussi se donner un horizon de possible. La Reliure est un petit centre culturel alternatif⁹⁴ qui se situe dans un quartier résidentiel de Genève où subsiste par ailleurs une activité relativement importante d'artisanat. Il est abrité dans un bâtiment de 3 étages qui était anciennement une reliure rachetée par la Ville de Genève. Après avoir été squatté, il a été gratuitement mis à disposition en 2012, par un contrat de prêt à usage, à un collectif regroupant différentes associations (CENC – Centre d'expression naturelle corporelle). Depuis lors le nombre d'occupants s'est élargi et la Reliure regroupe des collectifs de toute sorte (théâtre, danse, bureaux de graphiste, etc.). Le lieu est entièrement autogéré dans un esprit très proche de ce qui était pratiqué dans les squats. De manière significative, la Reliure organise en particulier chaque année un Deviant Art Festival très expérimental qui tisse des ponts entre l'art, la folie, et, plus largement, les pratiques transgressives qui

rappelle les expérimentations contre-culturelles mêlant art et politique. Le fait de ne pas devoir dépenser d'argent, ou très peu, permet la pratique de prix libres et une hospitalité large aux formes les plus marginales des mondes de l'art. Plus largement, il se présente comme une exception spatiale dans les marges de tolérance qu'il offre au bricolage voire l'autoconstruction. S'il nous a semblé important de citer cet exemple c'est du fait de sa situation singulière et des dynamiques qu'elle nourrit, La Reliure performe son geste contre-culturel dans la matière même de ses espaces et des ambiances qu'il offre sur le même modèle des esthétiques squats qui venait rouvrir un autre «partage du sensible» (RANCIÈRE 2000)⁹⁵. De fait, en entrant dans la Reliure de nombreuses personnes expriment une sensation de liberté assez similaire à ce que l'on pouvait/peut ressentir en entrant dans un squat. Le caractère granuleux des lieux, le sentiment d'inachevé et donc de potentialité ou encore le floutage des limites et des rôles participe profondément d'une expérience émancipatrice au regard de l'appauvrissement sensible qui résulte des formes mises en garanties de notre ordinaire urbain (BREVIGLIERI 2013). Ici, on se sent moins à l'étroit, toléré dans nos écarts. On songe alors aux analyses de Jean-Paul Thibaud sur le pouvoir d'imprégnation de certaines ambiances

À GAUCHE, FAÇADE DU CENTRE CULTUREL AUTOGÉRÉ LA RELIURE (LARELIURE.CH); À DROITE, AFFICHE POUR UNE SOIRÉE DE PERFORMANCE MUSICALE LORS DU DEVIANT ART FESTIVAL DE 2019, GENÈVE (LARELIURE.CH).



susceptibles de nourrir notre manière d'être ensemble et de «ménager un commun» (THIBAUD 2018: 76). On entrevoit ici un horizon fort, rendu possible par la tolérance à nouveau d'une autorité publique (Ville de Genève) qui n'est toutefois pas, loin de là, assurée dans le temps. En effet, le collectif d'occupant a dû se battre et doit se battre contre des contrats de prêt à usage à durée très limitée (quelques mois parfois) qui réduisent fortement les possibles.

Retrouver des possibles

Face à l'amenuisement des expériences contre-culturelles – au nombre de celles qui comptent pour une culture alternative soucieuse de changer le monde en transformant les pratiques artistiques et politiques –, on assiste néanmoins à une relance des projets d'émancipation urbaine. Comme par le passé, ces dernières se déploient suivant différentes modalités, tant en termes de légalité/illégalité que de moyens de luttes. En guise de conclusion, nous proposons de revenir sur trois cas exemplaires des cinq dernières années (depuis 2015) : le mouvement «La Culture Lutte», la naissance de la coopérative Ressources Urbaines et l'occupation du bâtiment «Porteous».

«La Culture Lutte»

En 2015, la majorité de droite des élus du Conseil municipal (législatif), inspirée par les discours d'austérité, a proposé de couper dans les budgets, dont celui des subventions à la culture (il s'agissait d'amputer les subventions municipales attribuées à la culture et au social d'environ dix millions de francs suisses); peu de temps avant que n'aboutisse le «transfert de charges» contre lequel s'était constitué le RAAC. Les syndicats de la fonction publique ont alors mené des grèves auxquelles se sont joints les actrices et acteurs culturels sous le mot d'ordre «La Culture Lutte» (LCL). Outre le jeu de mots raffiné, le vocabulaire marque un changement de lexique. Là où les mots étaient pacifiés (rassemblement, union, etc.), le terme «lutte» réapparaît. Lors d'une assemblée constitutive, certains acteurs du RAAC évoquent leur déception, voire leur colère, face à la stratégie de concertation. De fait, moins de dix ans après avoir accepté de «jouer le jeu» en participant aux différents espaces de concertation, le RAAC se retrouve confronté à la même politique publique. La concertation ne menant à rien, il s'agit donc de relancer la lutte. Lors de sa dissolution, le RAAC transmet le solde de ses comptes en banque du mouvement naissant de LCL. Ce transfert d'argent fonctionne symboliquement comme un passage de relais (ou un transfert de charge), marquant à la fois la continuité du combat et le changement des moyens utilisés. Mis à part quelques participations à des manifestations de rue, les moyens engagés par LCL vont se situer sur les plans des institutions politiques. En particulier, le mouvement accompagnera – sans être formellement l'instigateur – le lancement d'une initiative cantonale visant à redonner plus de pouvoir à l'échelon du canton en matière de politique culturelle (contre le désenchevêtrement acté dès 2015). Cette initiative a abouti et a été adoptée lors des votations de mai 2019. Avec cette initiative et son adoption démocratique, les héritiers des contre-cultures, à la base de cette montée en



À GAUCHE, AFFICHE
DU MOUVEMENT LA CULTURE
LUTTE (LACULTURELUTTE.CH);

À DROITE, PREMIÈRE
CONFÉRENCE DE PRESSE
DU MOUVEMENT
LA CULTURE LUTTE
[© PHOTOGRAPHIE
D'ARIANNE ARLOTTI].

généralité politique deviennent le cœur et les représentants les plus légitimes de la «bonne» politique culturelle.

Dans ces différents processus de politisation, on voit ainsi s'opérer, entre les acteurs les plus institués et les plus instituants (et combatifs), des croisements sémantiques et pratiques. Comme nous l'avons suggéré, le glissement lexical d'«*autogéré*» vers «*émergent*» corrobore le déplacement vers un modèle d'intégration plus organique des artistes, vers un encaissement plus affirmé des puissances subversives de la contre-culture qui demeuraient encore sous la surface, dans l'institution de la culture alternative⁹⁶. Ce glissement n'est donc pas anodin, il a participé au contraire d'un amoindrissement drastique des possibles: en sélectionnant certains des processus de production urbaine et en criminalisant d'autres, comme l'occupation d'espaces abandonnés, la production urbaine est réduite à la reproduction d'un identique. Notons au passage le chiasme qui s'opère: alors que l'UECA, «autogérée», aboutit à la naissance de la FPLCE, «émergente», le RAAC, simple «rassemblement», passe le témoin à LCL, «en lutte». Ce chiasme est le signe du caractère volatil des positions politiques. Le va-et-vient entre intégration et sortie de ces processus de négociation, ainsi que les glissements lexicaux indiquent assez clairement l'ambiguïté de ces démarches: toujours «mieux que rien» ou «bien obligé», mais jamais «complètement convaincantes»⁹⁷, les négociations engagent ses participants sur un mince fil constitué d'espoir et de renoncement. Dès lors, basculer d'un côté ou de l'autre est un geste éminemment politique que traduisent les noms de ces groupes. Si le mouvement s'est d'emblée affirmé lors d'un élan de grève en reproduisant les méthodes des syndicats⁹⁸, ce qui est rare en Suisse dans un contexte de «paix du travail»⁹⁹, il s'est poursuivi au travers des outils les plus institutionnels (référendum, pétitions).

Ressources Urbaines

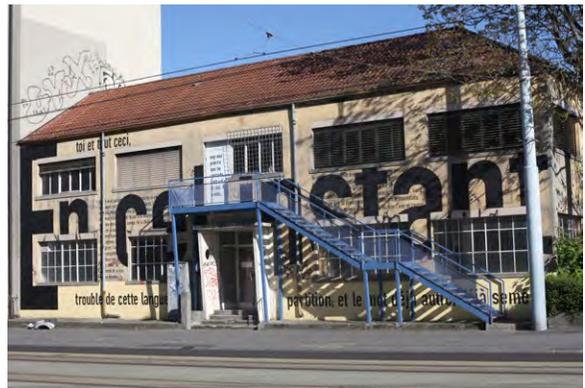
Au nombre des tactiques visant à retrouver certaines marges de manœuvre spatiale, on peut encore évoquer la création en 2016 de Ressources Urbaines (RU), une

coopérative d'artistes et d'acteurs culturels dont la naissance s'inscrit dans le développement d'une «politique des lieux culturels» à l'échelle cantonale. Plusieurs de ses membres fondateurs ont été membres du groupe «ville et urbanisme» du RAAC et de la plateforme pour les lieux culturels. La coopérative est née du constat qu'il n'existait pas de véritable dispositif, comparable à ceux qui existent en matière de logement social, permettant de produire des espaces de production culturelle à bon marché. L'idée a été alors de développer une entité hybride, à la fois ancrée dans l'histoire de la culture alternative, défendant des formes d'autogestion des bâtiments, dotée de «réseaux» et d'un certain savoir-faire en matière immobilière. Puisant au répertoire de la forme coopérative (ayant fait ses preuves en Suisse en matière de production participative de logements abordables), RU avait notamment pour but de dépasser (par la gauche) le désormais juteux marché de la friche urbaine¹⁰⁰.

Selon son conseil d'administration, la forme coopérative doit permettre d'avoir plus de liberté dans le choix des affectations et des programmes défendus. Dans une certaine mesure, l'enjeu est de ne pas se faire dicter ses objectifs¹⁰¹. Les visions au sein de RU diffèrent quant au «réalisme capitaliste»¹⁰², mais l'accord est complet en ce qui concerne le besoin impérieux d'espaces bon marché et pérennes – en espérant que leur présence joue un rôle de résistance face à la gentrification (Ⓜ) des quartiers par l'élévation du prix des surfaces d'activités commerciales. C'est donc une nouvelle voie d'une post contre-culture qui emprunte ses outils aux registres les plus institutionnels. Or, ce passage à la forme coopérative oblige RU à opérer strictement dans le cadre légal (dont le gonflement réglementaire en matière de techniques et de sécurité); de surcroît, RU risque de devenir l'interlocuteur monopolistique des collectivités publiques, une sorte de Leviathan-postalterno. Tout l'enjeu est alors de déterminer si la coopérative parvient à créer de véritables espaces de liberté ou si elle devient un acteur immobilier comme un autre.

Malgré ces écueils, RU a pour ambition de redéfaire les clivages disciplinaires et de rassembler des usagers et un public dépassant la seule scène artistique¹⁰³: artistes, porteurs de pratiques expérimentales en marge des institutions, membres de la chambre genevoise d'économie sociale et solidaire, ONG, bijoutiers, praticiens santé, militants du droit à la ville, *Infokiosk* – i.e. bibliothèque itinérante autogérée. Bien qu'ambigu, le statut de coopérative permet d'autofinancer des travaux et de toucher

À GAUCHE, FRESQUE DE WENDY GAZE, RESSOURCES URBAINES, BÂTIMENT DES SAULES, GENÈVE; À DROITE, FRESQUE DE KARELLE MÉNINE, BÂTIMENT DE RESSOURCES URBAINES, 76 ROUTE DES ACACIAS, GENÈVE (© PHOTOGRAPHIES DE DELPHINE LUCHETTA).



des subventions qui n'ont pas été assorties de conditions concernant les ayants droit des espaces [ou encore, des objectifs de rencontre avec les voisins comme on les retrouve dans les conventions parisiennes]¹⁰⁴. Autour de RU s'articule en effet un autre héritage des contre-cultures avec les formes contemporaines de production de la ville, qui pose certes le problème d'une certaine dépolitisation et une forme de résignation face aux logiques normatives, tout en permettant l'objectif hautement politique d'une réappropriation des moyens de production et la constitution pérenne de réserves spatiales dans la ville. L'avenir dira si cette forme est définitivement éculée ou encore susceptible d'ouvrir de nouveaux possibles en termes d'autodétermination des espaces de création et de vie dans la ville capitaliste contemporaine.

Porteous

Si les moyens de LCL – en particulier après la grève des fonctionnaires – et de RU, semblent se recentrer sur les outils institutionnels, un jeune trublion est venu recomposer cette nouvelle géographie. En août a lieu à Genève une traditionnelle «course de radeau» sur le Rhône. Continuation des activités urbaines organisée par *Intersquat*, la version 2018 s'est ouverte sur l'occupation d'un bâtiment industriel le long du Rhône: une imposante station d'épuration à la forme moderniste, en surplomb par-dessus le quai et le fleuve, surnommé *Porteous*.

Cette occupation fait suite à la relance, depuis les années 2016-2017, d'un mouvement en faveur du «droit à la ville». Bien qu'il cherche à rassembler un public large, ce mouvement est porté par de jeunes militants en partie fatigués des rappels nostalgiques d'une Genève alternative qu'ils n'ont pas connue. La mobilisation a débuté autour d'un des derniers «squats» genevois¹⁰⁵ et elle s'est poursuivie par plusieurs manifestations de rue, ainsi que quelques tentatives d'occupation d'immeubles rapidement réprimées. Il en va autrement pour l'occupation de Porteous en août 2018.



BÂTIMENT DE PORTEOUS VIDE,
MAIS HANTÉ PAR LA LUTTE,
APRÈS ÉVACUATION, 2019
(© PHOTOGRAPHIE DE
MISCHA PIRAUD).



BÂTIMENT DE PORTEOUS VIDE, MAIS HANTÉ PAR LA LUTTE, APRÈS ÉVACUATION, 2019
 (@ PHOTOGRAPHIE DE MISCHA PIRAUD).

De fait, les astres étaient alignés¹⁰⁶, la presse et de nombreuses voix ont soutenu l’occupation qui a «tenu» du mois d’août à avril 2019, date d’un accord entre les occupants et le canton de Genève. Le bâtiment désaffecté était voué, à terme, à devenir un lieu de réinsertion de prisonniers. Le but de l’occupation était alors de refuser cette affectation (au nom en particulier d’un discours anti-carcéral) et de faire de Porteous un lieu «hors des logiques marchandes et sécuritaires»¹⁰⁷. Très rapidement, les occupants ont formulé l’idée d’en faire un lieu «socioculturel ouvert à tous»¹⁰⁸, c’est-à-dire mêlant expérimentations politiques et culturelles. Rapidement, les occupants ont reçu le soutien des milieux culturels et, dans la liste des soutiens, on retrouve bon nombre de lieux et groupe appartenant à la

À GAUCHE, DÉTAIL DES QUAIS DE PORTEOUS; À DROITE, AFFICHE D'APPEL À LA MANIFESTATION DE SOUTIEN À L'OCCUPATION DE PORTEOUS, AOÛT 2018
 (@ PHOTOGRAPHIES DE MISCHA PIRAUD).



post contre-culture¹⁰⁹. Finalement, les occupants ont obtenu l'assurance, en avril 2019, que le bâtiment serait affecté à un projet culturel, ce qui était d'ailleurs l'objectif du nouveau Conseiller d'État en charge entre autres de l'Office de la culture et du sport, entré en fonction le 1^{er} juin 2018. En contrepartie, ceux-ci ont accepté – sous la menace tout de même d'une intervention policière – de sortir du bâtiment pour permettre sa rénovation et de participer à une commission élargie en charge de son futur programme, qui regroupera des membres des milieux culturels, associatifs et politiques. Le projet ne se développera donc pas à partir de l'occupation illégale, mais dans un cadre de concertation censé pouvoir représenter les différents «intérêts» en jeu¹¹⁰. Ainsi, dans un mouvement caractéristique du travail de mise en garantie, les occupants ont été transformés en «stakeholders» libéraux, avec comme espoir la possibilité de faire entendre leur voix dans le processus de concertation et surtout d'initier un projet capable de garder les traces de l'occupation politique. Par-là, il faut entendre une forme culturelle qui questionne, comme dans les contre-cultures, la sectorialisation des pratiques artistiques, en tentant de réarticuler certaines luttes politiques et le travail sur les imaginaires du commun. Cet enjeu prend tout son sens au regard du destin très contrasté dans la ville européenne contemporaine des différents mouvements urbains. En effet, comme le suggère Margit Mayer, les héritiers des mouvements de contre-culture font l'objet d'une reconnaissance politique et d'un accueil favorable (à condition de leur encaissement) dans les politiques de la ville créative. À l'inverse, les mouvements de lutte contre les politiques d'austérité et le sort des plus démunis (sans-papiers, etc.) font l'objet bien souvent de politiques répressives. D'où l'enjeu, difficile, de renouer ces deux horizons politiques. Dans une certaine mesure, l'occupation de Porteus, placée à la fois sous l'horizon d'une critique du système carcéral et la défense d'une culture autogérée, pouvait être lue comme une forme de repolitisation de la culture, floutant les partages institués. Il est significatif à cet égard que le magistrat en charge de la culture ait mis en doute le caractère «culturel» des projets portés par les occupants. Ce doute a contribué à la mise sur pied du dispositif de représentation plus large où les anciens occupants se sont considérés comme partenaires à part entière – aux côtés de représentants considérés comme plus légitimes des milieux culturels.

Il faut noter toutefois que les anciens occupants du bâtiment avaient aussi négocié le fait de pouvoir demeurer sur les lieux et l'État leur a fourni des containers pour qu'ils puissent développer différents projets. Dès lors, en faisant vivre les alentours du bâtiment désormais vide – par des fêtes, des événements divers, un usage quotidien – ils constituent de nouveaux attachements et une familiarité singulière avec les lieux qui probablement pèseront dans les solutions à venir. En cela, ils sont déjà plus que des individus libéraux, de passage. Ils obligent à penser le futur du bâtiment à partir de ses marges et de son présent renouant là avec l'idéal, au cœur des contre-cultures et des mouvements de contestation contemporains comme celui de la ZAD, d'une transformation du monde qui se fait à partir d'ici et maintenant, dans le potentiel d'une «rencontre» et d'un «habiter» [Comité Invisible, 2014, Constellations, 2015]. Plus largement, en dépit de ce rapide encaissement de l'occupation, les militants de Porteus et le mouvement «Prenons la ville» ont néanmoins réussi à raviver

l'efficacité politique des occupations. Dans un contexte souvent décourageant, où les luttes semblaient se solder par des encaissements successifs, voire des défaites cinglantes, s'amorcent de nouvelles tentatives d'émancipation urbaine. Sisyphe ? Toujours est-il que ces nouveaux espaces de liberté offrent une réarticulation de certains axes de résistance face à l'encaissement bureaucratique et économique des contre-cultures. Il est tôt pour juger de la capacité de ces formes à mettre réellement en question les processus d'étouffement urbain. Manque encore certainement la forme, ou l'élan, qui permettra de sortir des systèmes de mise en garantie (renforcés par la montée en puissance des formes institutionnelles telles que les fondations et les partenariats public-privé), d'exploitation et de réification de la ville.

- ¹ Nous empruntons à Raymond Williams cette distinction (WILLIAMS 2009).
- ² Employée d'abord par Jean-François Lyotard (1979), la notion de «condition» tient ensemble les sens de contexte et de prérequis (PIRAUD 2019). Antonella Corsani, Maurizio Lazzarato et Antonio Negri évoquent au même titre la «condition d'espace» de la production (CORSANI, LAZZARATO et NEGRI 1996) et Olivier Mongin parle de «condition urbaine» (MONGIN 2005).
- ³ La «culture alternative» et «la fin des squats» sont systématiquement évoquées lors des réunions publiques, des revendications et doléances portant sur les lieux de la culture que nous examinerons ici.
- ⁴ Pour une idée de l'ampleur du mouvement, voir la cartographie collective initiée par Marylou (aka «Marylou Genève-Kalvingrad»), ancienne squatteuse et guide touristique spécialisée dans l'histoire des squats genevois: https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1sa7XE-Ec7NC_fkVFGNYJa-2GnxYQ&ll=46.20844748262344%2C6.1514007100174695&z=14 [consulté le 29.04.2019].
- ⁵ À ce propos, voir le chapitre 1.
- ⁶ Sur la quête des garanties au cœur des nouvelles formes de production urbaine, voir le chapitre 3 qui se réfère aux travaux de Marc Breviglieri (2013; 2019).
- ⁷ Pour la notion d'encaissement, empruntée à Joan Stavo-Debauge (2012) et plus largement les enjeux d'institutionnalisation, voir l'introduction de l'ouvrage ainsi que le chapitre 1.
- ⁸ En effet, les politiques urbaines contemporaines s'ouvrent à la culture alternative et aux héritages des luttes urbaines, tout en réprimant les luttes actuelles contre les politiques d'austérité (MAYER 2013).
- ⁹ Sur la constitution d'Artamis, vaste friche industrielle occupée par une centaine d'artistes, voir le chapitre 1.
- ¹⁰ Voir à ce propos les textes fondateurs de Yinger et Roszak (YINGER 1981; ROSZAK 1995).
- ¹¹ Selon l'expression de Jean Ziegler.
- ¹² Si le Sommet se tient à Évian les 2 et 3 juin 2003, les manifestations avaient lieu à Annemasse et Genève.
- ¹³ Sur la LDTR, voir le chapitre 3.
- ¹⁴ Outre les travaux de sociologie de Breviglieri, Pattaroni et Stavo-Debauge que nous citons à plusieurs reprises, Julien Gregorio a publié *Squats*, une histoire photographique (avec une postface de Pattaroni) des squats (GREGORIO 2012). Plus récemment, Maryelle Budry a publié une histoire subjective des «kommunes» et des squats sous le titre *K-Squat-Balade* (BUDRY 2018). De plus, un fonds d'archives contestataires a été constitué et regroupe un grand nombre de tracts, affiches, brochures et photographies.
- ¹⁵ Les postures, se voulant réformistes ou révolutionnaires, regroupaient un large spectre de revendications politiques, généralement plutôt ancrées dans des mouvements de gauche radicale d'inspiration communiste, anarchiste ou les deux, les inspirations sociales-démocrates étaient

tangibles. Enfin, bien qu'anecdotique, il aurait existé durant l'apogée du mouvement, un squat d'inspiration fasciste (selon entretien avec RB, mené par Mischa Piraud en 2010).

¹⁶ Ce qui a inspiré le néologisme «squat» (DORLIN-ÖBERLAND 2002).

¹⁷ Si le terme est d'inspiration situationniste, il n'en constitue pas moins un écrasement du concept. On lit en effet sous la plume de Guy Debord (1967: 29): «L'origine du spectacle est la perte de l'unité du monde...». Dans son *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem, la question de l'unitaire est aussi centrale. Le caractère unitaire du squat est d'une moindre portée. Dans son texte sur L'institutionnalisation des structures culturelles autogérées, Jérôme Massard décrit cette inspiration du situationnisme sur cette zone d'expérimentation politique et artistique; une inspiration indirecte car il s'agit bien souvent d'un situationnisme de seconde main, souvent très éloigné du texte.

¹⁸ Cf. «Observation sur le Plan localisé de Quartier n°28 878», Document produit par le collectif d'occupants, Archives personnelles de Marco Rampini.

¹⁹ N'étant toutefois pas un espace dédié au logement, Artamis offrait une plasticité moindre que certains squats comme l'Arquebuse, qui offrait de manière très intégrée des espaces de création et de vie. À ce propos voir le chapitre 2.

²⁰ Sur ces principes et la «grammaire du vivre ensemble» qui informaient les espaces et les expériences des squats, voir BREVIGLIERI 2009; PATTARONI 2005.

²¹ «Définitions», *Internationale Situationniste*, n°1, 1957.

²² Notes éditoriales, «L'urbanisme unitaire à la fin des années 50», *Internationale Situationniste*, n°3, 1959; l'argument est repris aussi dans le numéro 6 de l'*Internationale Situationniste*.

²³ À ce propos, voir le chapitre 2.

²⁴ Le grand immeuble Rhino, ou R.h.i.n.o. (acronyme de Retour des Habitants dans les Immeubles Non Occupés), occupé entre 1988 et 2007, était parfois considéré comme «squat bourgeois», notamment à cause des négociations avec les collectivités publiques. À ce propos, Maryelle Budry écrit: «Était-il vraiment le premier, le grand modèle, l'emblème des squats à Genève? En tout cas, Galia et ses camarades le snobaient: "Des vieux avec des gamins, des artistes, pas politiques, des enracinés qui ne se bougent plus, des bourgeois, quoi!" Moi, la fonctionnaire quinquagénaire, j'allais assez souvent en voisine manger à midi au Bistr'OK, je m'y trouvais bien dans l'agitation, m'installant à une table et trouvant toujours à lier conversation ou assistant à des débats ou à des films inédits en soirée, peu importait que ma fille me toise avec dédain!» (BUDRY 2018: 48-49).

²⁵ Une des stratégies de repli pour les artistes les moins insérés dans le système de professionnalisation sera de continuer à travailler chez soi.

²⁶ Plusieurs tentatives d'occupations de locaux zonés comme «commerciaux» se sont soldées par de violentes évacuations. Or, la part de locaux commerciaux vides augmente à nouveau depuis 2015. Si cette «tolérance zéro» se justifiait éventuellement en ce qui concerne le logement, l'occupation culturelle/artistique ne contrevient pas au zonage. Juridiquement, l'artiste peut occuper des locaux commerciaux en zone artisanale et industrielle mais aussi en zone 1, 2, 3 (logement + activités tertiaires et commerciales).

²⁷ Par exemple, des immeubles vacants situés à la rue de Montbrillant, à la Rue de Saint-Jean et à la Rue de la Coulouvrenière, pour n'en citer que quelques-uns.

²⁸ L'«association culturelle faitière» Artamis (des «amis de l'art») ayant donné son nom au site, fondée au moment de son occupation, avait «pour but de proposer des locaux à des artistes ou artisans afin de lutter contre le manque d'atelier à Genève» (LUTZ et RAIROUX 2013). Le statut d'association est notable dans la mesure où il indique une manière de faire déjà plus ou moins «institutionnalisée», c'est-à-dire inscrite dans des conventions stables entre des collectifs identifiables: artistes et collectivités publiques. En effet, le mouvement squat fonctionne plus largement par groupes affinitaires, horizontaux et autogérés. Or ce statut d'association marque la volonté de stabilisation, de discussion ou d'obtention de subventions. Mais surtout, il nécessite une verticalité hiérarchique et une segmentation des tâches et des fonctions (président, trésorier, etc.). Certes, on peut avancer, comme l'ont fait les membres d'Artamis, le caractère instrumental de cette constitution en association, renvoyant les statuts à des mots qui permettent juste d'obtenir des subventions (MASSARD 2011). Toutefois, le dépôt de statuts implique l'annonce de certains noms propres qui, contrairement aux buts, ne peuvent être plus ou moins arrangés, et cela nécessite

surtout des compétences et capacités spécifiques. Les exigences de garanties viennent précisément s'immiscer dans ces formes qui ne sont jamais complètement «instrumentalisables».

²⁹ Mis à part quelques artistes logeant dans leur atelier, ainsi que quelques mois durant lesquels les habitants évacués de l'Usine Haro avaient installé leurs caravanes et roulotte.

³⁰ Carnets de terrain, Mischa Piraud #2007.

³¹ Aujourd'hui effective, la crise du logement peut toutefois être considérée comme un moyen de gestion capitaliste de la ville – comme le montrait déjà Friedrich Engels dans son texte de 1887, *La question du logement* (ENGELS 1969). En effet, à Genève, les milieux immobiliers agitent la ville comme une menace dès les années 1960 – alors que les seuils sont bien en deçà de son stade actuel. Aujourd'hui, personne ne conteste son effectivité. La construction de logement soumis au marché constitue ainsi un problème ambigu.

³² Fabrice Raffin, dans son étude approfondie de l'Usine à Genève, décrit les relations délicates en son sein, durant les années 1990 et début 2000, entre les «représentants» de l'art contemporain, qui gèrent une galerie d'art accueillant des projets d'art expérimentaux et critiques – la galerie Forde – et les franges plus militantes (RAFFIN 2005). À ce propos, voir aussi le chapitre 2.

³³ Voir le chapitre 1 et GROS 1987.

³⁴ Communiqué de presse conjoint de l'État de Genève (Département des constructions et des technologies de l'information) et de la Ville de Genève (département des finances et du logement) du 30 septembre 2008, voir en ligne: <https://radeff.red/websites/raac/spip.php%3Farticle37.html> [consulté le 09.05.2018].

³⁵ Entretien avec A Sch. mené par Mischa Piraud, le 21.11. 2014.

³⁶ Voir en ligne: <http://usine.ch/> [consulté le 01.09.2016]. Pour une analyse de l'hybridité de lieux comme l'Usine, on se référera aux travaux de Fabrice Raffin (2005).

³⁷ «UECA – Union des Espaces Culturels Autogérés – Suisse – Artfactories», voir en ligne: <https://www.artfactories.net/UECA-Union-des-Espaces-Culturels.html> [consulté le 01.09.2016].

³⁸ À ce propos, voir le chapitre 2.

³⁹ Entretien avec A. S. mené par Mischa Piraud, le 21.11.2014.

⁴⁰ Sur les liens entre le mouvement squat et la remise en question du capitalisme, voir l'ouvrage collectif édité par Martinez et Cattaneo (2014) et, plus spécifiquement pour le cas genevois, le chapitre de Pattaroni (2014). Par ailleurs, sur les enjeux d'articulation au sein de la culture alternative des luttes d'émancipation artistique et des luttes urbaines, voir le chapitre 1.

⁴¹ Entretien avec Jérôme Massard et Mathias Solenthaler, «Recevoir une subvention n'empêche pas d'être alternatif», *Le Courrier*, 29.08.2008 [consulté en ligne le 03.12.2016]; http://www.lecourrier.ch/recevoir_une_subvention_n_empeche_pas_d_etre_alternatif

⁴² À ce propos, voir le chapitre 2 de cet ouvrage.

⁴³ Voir en ligne: <https://www.solidarites.ch/journal/d/article/1631/Mouvement-804-artistes-resistance> [consulté le 26.06.2018]. Plus tard, le Collectif ROSA s'est constitué en septembre 2010, «en réaction à l'adoption de la 4^e révision de la loi sur l'assurance-chômage», regroupant des professionnels du spectacle (comédiens, auteurs, metteurs en scène, chorégraphes, techniciens, danseurs, cinéastes). Le collectif a notamment produit un très remarqué *Cahier noir* de l'intermittence, regroupant de nombreux témoignages des conditions de précarité du travail de création artistique. «En lançant la pétition Appel à la reconnaissance des professions du spectacle en Suisse romande, qui a recueilli plus de 7 000 signatures, ROSA a déclenché une mobilisation qui a permis l'émergence du comité 12A. Par son action politique fédératrice, le Comité 12A a obtenu du Conseil Fédéral un aménagement de la loi pour "les professions où les changements fréquents d'employeur ou les contrats de durée limitée sont usuels"» [COLLECTIF ROSA 2010].

⁴⁴ «Mouvement 804: artistes en résistance», *Journal Solidarités*, n°50, 14.09.2004, p. 9.

⁴⁵ De fait, à Genève, se superposent sur un même territoire et dans des domaines qui se recoupent partiellement, les compétences de plusieurs entités administratives (les différents départements de la Confédération, du canton de Genève et de la Ville de Genève). Voir le projet de loi-cadre: «proximité, subsidiarité, transparence et efficacité». Cet objectif de désenchevêtrement ne concerne donc pas seulement la culture, mais ce domaine fera l'objet en 2016 de la première loi spécifique dite «Loi sur la répartition des tâches entre les communes et le canton en matière de culture» (<http://ge.ch/grandconseil/data/loisvotee/L11872.pdf>). Le désenchevêtrement en matière culturelle annoncé dès 2007 sera finalement mis en œuvre en 2016: «Les nouvelles lois sur la répartition

des tâches entre les communes et le canton (du 16 mars 2016, 1^{er} train, et du 1^{er} septembre 2016, 2^e train) sont en force depuis le 1^{er} janvier 2017. L'importante réforme entreprise par le canton, l'Association des communes genevoises et la Ville de Genève (volet culturel) se poursuit. » RAAC, «Le Rassemblement des artistes et acteurs culturels (RAAC)», voir en ligne : <http://raac.ch/>. <https://www.ge.ch/document/repartition-taches-domaine-culture>

⁴⁶ Cette situation a permis aux artistes – jusqu'en 2015 où le désenchevêtrement en matière de politique culturelle sera acté (cf. *infra*) – de bénéficier de cofinancements par les collectivités publiques de différentes échelles (municipalités et canton) et de jongler entre les sensibilités parfois contrastées des différents employés administratifs.

⁴⁷ Voir en ligne : <https://akademia.ch/websites/raac/spip.php%3Fpage=sommaire.html>

⁴⁸ À ce propos, voir le chapitre 1.

⁴⁹ Au nombre des membres réguliers du groupe qui s'est réuni entre 2009 et 2013, on compte Matthias Solenthaler, Stéphane Press, Richard Le Quellec, Sandro Rossetti, Sylvie Kleiber, Anne Davier. Chacun de ces membres cumule une longue expérience dans la culture alternative et, plus largement, l'art contemporain (musique, danse, arts plastiques, théâtre), mais aussi des compétences professionnelles sur les questions urbaines (trois d'entre eux sont architectes, urbanistes). Ainsi, par exemple, Sandro Rossetti, architecte de formation, est une figure importante des luttes pour la culture [alternative] depuis des années, notamment impliqué dans l'aventure de l'AMR et du Théâtre du Loup (voir le chapitre 1). Matthias Solenthaler, politologue-urbaniste, a géré un espace nocturne et culturel à Artamis puis ouvert un autre espace – Motel Campo (cf. *infra*) – mêlant espace festif (i.e. djing) et ateliers d'artiste. Richard Le Quellec, artiste, gère depuis plusieurs années une résidence d'artistes (Embassy of Foreign Artist). Trois d'entre eux (MS, RIQ, SP) seront par la suite parmi les fondateurs de la coopérative d'artistes et acteurs culturels Ressources Urbaines.

⁵⁰ Participation aux échanges du groupe en 2011-2012 / Carnets de terrain de Luca Pattaroni.

⁵¹ Voir en ligne : <https://ge.ch/sitg/fiche/7664>

⁵² La qualification des limites de ce qui a été considéré comme «lieu culturel» a fait l'objet de nombreux débats au sein du groupe. Au final, les limites restent encore floues et chaque lieu non professionnel a été scruté au regard de la place qu'il donne à des activités artistiques (expos régulières dans un café, arrière-salle mise à disposition pour des lectures ou des concerts acoustiques, etc.).

⁵³ Sur les différentes stratégies et tactiques spatiales liées à l'inscription des expressions artistiques de la contre-culture dans le territoire urbain, voir le chapitre 1 de cet ouvrage.

⁵⁴ «Quand j'ai commencé à travailler à l'État, on m'a clairement engagée pour travailler sur ce dossier des lieux alors qu'avant ça n'existait pas, il y avait ponctuellement des interventions mais ça n'existait pas», voir l'entretien avec C.R. mené par Luca Pattaroni et Mischa Piraud, en avril 2014.

⁵⁵ Il s'agissait de la Commission externe chargée de rédiger un avant-projet de loi pour les arts et la culture (CELAC).

⁵⁶ Dans l'avant-projet, les questions spatiales sont traitées dans l'Art. 7.

⁵⁷ Sur le régime spatial de la culture alternative (et de la contre-culture), voir les chapitres 1 et 2.

⁵⁸ À titre d'exemple, le quotidien genevois *Le Temps* titrait, dix ans après l'évacuation du squat Rhino: «La culture alternative genevoise peine à retrouver son énergie créatrice. Malgré certaines initiatives institutionnelles, la relève tarde à venir» [Antoine Harari, *Le Temps*, 22.07.2017]. Un élu cantonal en charge de l'aménagement regrette lui aussi «l'appauvrissement» culturel que représente la «disparition des squats», *Le Temps*, 20.06.2017, [consulté en ligne le 25.01.2018]; <https://www.letemps.ch/culture/2017/06/20/disparition-squats-vie-culturelle-alternative-geneve-sest-appauvrir>. Le regret est aussi tangible lors de nombreuses réunions publiques, voir les Carnets de terrain de Mischa Piraud #2015, #2016 et #2017.

⁵⁹ On devine cette tendance dans l'édition Genève, ville d'art et de culture du guide de voyage *Le Routard* parue en 2014. On la devine aussi dans la reprise de modes opératoires et registres justificatifs issus des squats par des entreprises à buts lucratifs. Le quotidien *Le Temps* du 14 octobre 2015 relatait ainsi une expérience étonnante qui dénotait la diffusion de ces modes opératoires en dehors du mouvement squat: la start-up Seedspace occupait en effet, en 2015-2016, une «maison de maître» et ses 15 000m² de terrain avec l'accord de la société de gérance en charge du bâtiment (la Régie Brolliet). Cet incubateur «propice à l'innovation», est pensé «un peu à l'image des garages à San Fransisco». S'il s'agit très formellement d'un contrat de prêt à usage, l'idée

des initiatrices et initiateurs de ce projet était «de ramener une dynamique entrepreneuriale en territoire romand».

- ⁶⁰ À propos du concept benjaminien d'aura, on verra notamment les commentaires de Jean-Pierre Cometti (2016).
- ⁶¹ La somme initiale injectée était de 41 millions d'euros, visant à produire environ 1 400 à 20 000 lieux de travail, voire de vie/travail, à des artistes et des «entrepreneurs culturels». En 2015, la municipalité d'Amsterdam évaluait à 48 millions d'euros les dépenses pour le programme ayant contribué, par différents mécanismes de subvention, à la production d'environ 160 000 m² d'ateliers. Ce programme, encore en vigueur, a accompagné la légalisation de certains squats et suscité par ailleurs de vifs débats sur le rôle attribué dans ces politiques aux artistes (simples pourvoyeurs de prestations culturelles ou acteurs critiques). À ce propos, voir la polémique entre Uitermark et Pruijt (PRUIJT 2004; UITERMARK 2004).
- ⁶² Voir en ligne: https://www.citylab.com/solutions/2016/09/londons-plan-to-set-up-creative-zones-for-artist-housing/499823/?utm_source=feed [consulté le 30.04.2019].
- ⁶³ Il est important de noter que par ailleurs les lieux publics d'Artamis seront dans un premier temps, et malgré la pression de l'UECA, les grands perdants de l'évacuation. Effet frappant de la sectorisation, on reloge les artistes mais pas les lieux publics. Par la suite, le théâtre du Galpon bénéficiera de l'aide de la FPLCE [cf. *infra*] et les tenants de l'Étage, un des lieux nocturnes populaires d'Artamis, parviendra à ouvrir Motel Campo à force d'entrepreneuriat. Il faudra ensuite de longues négociations pour voir ouvrir en 2012 un nouveau lieu – La Gravière – suivant les buts de l'UECA, voir en ligne: <https://www.artfactories.net/UECA-Union-des-Espaces-Culturels.html> [consulté le 02.05.2019].
- ⁶⁴ Entretiens avec Sandro Rossetti menés par Luca Pattaroni et Mischa Piraud, en septembre 2016.
- ⁶⁵ Entretien avec C.R. mené par Mischa Piraud et Luca Pattaroni, en avril 2014.
- ⁶⁶ Il faut noter toutefois que, dans le cas de Picto ayant entraîné la création de la FPLCE, trois ans plus tard, le bâtiment a pu être mis sous le régime d'exception, permettant ainsi à l'État de proposer des loyers plus bas aux artistes. Il fournit une subvention en nature et assume le coût d'opportunité de la non-location au prix du marché.
- ⁶⁷ En effet, officiellement la FPLCE ne s'occupe pas du contenu, mais de fait elle opère un certain tri dans les lieux soutenus. Elle permet à certains éléments, considérés comme précieux, de subsister et en laisse d'autres disparaître... Ainsi, le soutien accordé à Embassy of Foreign Artist permet de pallier à un manque d'hospitalité de Genève aux mondes de l'art, tout en canalisant cette hospitalité dans des procédures complexes d'évaluation de dossiers: «On fait des choix, on a un jury, on attribue les bourses», cf. entretien avec C.R. mené par Luca Pattaroni et Mischa Piraud, en avril 2014.
- ⁶⁸ Plus largement, les acteurs administratifs, en particulier dans les services culturels et sociaux, sont confrontés à des projets liés à l'urbanisation de la culture, qui ne coïncident pas avec les structures budgétaires en vigueur.
- ⁶⁹ Ils sont en cela héritiers des compromis de l'institutionnalisation de la «culture alternative». En effet, l'un des principaux centre de la culture alternative, l'Usine, est subventionné depuis les années 1990, tout en conservant jalousement son système exigeant d'autogestion et sa capacité disruptive.
- ⁷⁰ Y figurent le Motel Campo, le vélodrome, l'Usine.
- ⁷¹ Le Conseil consultatif de la culture fait partie des nouveaux dispositifs mis en place par la Loi sur la Culture de 2013. Il répond à la revendication, exprimé par le RAAC, de disposer d'un espace plus structurel de concertation entre les acteurs culturels, les élus et l'administration. Il siègera pour la première fois au début de l'année 2016.
- ⁷² Voir en ligne: <http://www.motelcampo.ch/> [consulté le 15.06.2018].
- ⁷³ Voir en ligne: <https://www.usinekugler.ch/> [consulté le 15.06.2018].
- ⁷⁴ Voir en ligne: <http://espacepicto.ch/> [consulté le 15.06.2018].
- ⁷⁵ Voir en ligne: <http://levelodrome.org/> [consulté le 15.06.2018].
- ⁷⁶ À ce propos, voir le chapitre 1, où l'on décrit la mise en place, dès les années 1970, de lieux négociés et mis à disposition par les autorités pour les différentes formes artistiques appartenant à la nébuleuse des contre-cultures (jazz, théâtre expérimental, etc.).
- ⁷⁷ Voir en ligne: <https://lecourrier.ch/2010/06/02/la-creation-independante-sinstalle-a-la-praille/>

- ⁷⁸ Entretien avec un membre du Conseil de Fondation, mené par Luca Pattaroni.
- ⁷⁹ Voir en ligne: <http://www.ville-geneve.ch/themes/amenagement-construction-logement/urbanisme-planification/plan-utilisation/> [consulté le 15.06.2018].
- ⁸⁰ Entretiens avec S.P., mené par Leticia Carmo, Luca Pattaroni et Mischa Piraud, le 29.01.2016.
- ⁸¹ Il s'agit plus précisément de la «Loi sur la restauration, le débit de boissons, l'hébergement et le divertissement», voir en ligne: https://www.ge.ch/legislation/rsg/f/s/rsg_l2_22.html [consulté le 02.05.2019].
- ⁸² Sur le groupe Klat, on verra la notice de Huber, dans l'ouvrage de référence dirigé par Karine Tissot, *Artistes à Genève, de 1400 à nos jours* (HUBER 2010).
- ⁸³ Sur ces enjeux nocturnes, on verra en particulier les thèses de doctorat des géographes Raphaël Pieroni (2017) et Marie-Avril Berthet Meylan (2018).
- ⁸⁴ De surcroît, le «seuil» politique est moins élevé. La plupart des squats imposaient aussi un certain script politique. De fait, les signes de machisme, de nationalisme, de militarisme, de racisme ou d'homophobie voire certaines formes considérées comme arrogantes, étaient proscrits plus ou moins explicitement et faisaient l'objet d'un «contrôle social» sanctionnés par des railleries, rabrouements ou expulsions. Or, ce «contrôle» ne s'exerce pas, ou du moins pas de la même manière, dans ces nouveaux lieux et le public se diversifie «par le haut».
- ⁸⁵ Des groupes d'artistes ayant été «doublés» par les squatteurs sur le site d'Artamis, alors qu'ils essayaient de négocier avec les collectivités publiques, cf. entretien avec H. mené par Leticia Carmo, Luca Pattaroni et Mischa Piraud, le 29.01.2016.
- ⁸⁶ Et cela y compris dans les contrats de confiance qui permettaient certains débordements.
- ⁸⁷ À propos de Fabien Piccand, on verra: http://archives.mamco.ch/artistes_fichiers/P/piccand.html, ainsi que <https://www.otaku.ch/fabienpiccand/about.htm> [consultés le 26.06.2018].
- ⁸⁸ Voir en ligne: <https://galpon.ch/galpon/historique/> [consulté le 16.06.2018].
- ⁸⁹ La tribune de Genève du 15 octobre 2016, voir en ligne: <https://www.tdg.ch/societe/histoire/1996-20-ans-naissait-theatre-galpon-artamis/story/27463139> [consulté le 16.06.2018].
- ⁹⁰ Article du 15.12.2016, «un artiste genevois confond l'ayahuasca avec l'ecstasy et brille par sa bêtise», sur le site Renverse.com, voir en ligne: <https://renverse.co/Geneve-Un-artiste-genevois-confond-l-ayahuasca-avec-l-ecstasy-et-brille-par-sa-889> [consulté le 02.05.2019].
- ⁹¹ Bar et salle de concert de la «maison des habitants» de l'Îlot 13; COGATO LANZA 2013.
- ⁹² Lieu central de la jeune coopérative Ressources Urbaines, constituée en 2016.
- ⁹³ Entretien avec S. J. mené par Mischa Piraud, le 24.10.2014.
- ⁹⁴ Sur la question centrale des centres culturels alternatifs voire en particulier les parties 3 et 4 de l'ouvrage.
- ⁹⁵ Sur le pouvoir politique des esthétiques alternatives et leur transformation ensuite en ornement dépolitisé, voir le chapitre 5.
- ⁹⁶ Pour une lecture de la culture alternative comme premier moment d'institutionnalisation et d'encaissement, encore fragile, de la contre-culture, voir les chapitres 1 et 2.
- ⁹⁷ Carnet de terrain, Mischa Piraud/LCL #2016.
- ⁹⁸ Table centrale face à l'assemblée, parfois disposée sur une scène, leaders charismatiques, discours et apparitions de termes comme «bureau» et «commissions», inédits dans les mouvements cités supra. (cf. carnets de terrains).
- ⁹⁹ La notion de paix du travail renvoie à une série de conventions signées en 1937 entre les milieux patronaux et les syndicats qui renoncent notamment à l'utilisation de la grève. Elle symbolise ainsi la mise en avant du principe que les conflits doivent être réglés par la négociation. À ce propos, voir les travaux de Bernard Degen (2001).
- ¹⁰⁰ L'arrivée à Genève d'acteurs immobiliers comme «Projet Interim», louant ses services en matière d'anti-squat aux propriétaires et encaissant un loyer aux usagers était un élément important. En moins de trois ans, la coopérative est montée à plus de 300 membres et gère maintenant plusieurs bâtiments sur la Canton de Genève. Menant pour l'instant essentiellement des projets temporaires, RU défend l'idée de la nécessité politique du pérenne. En effet, là où le temporaire offre une flexibilité, celle-ci tend à écraser les acteurs les plus faibles et à favoriser les projets visant à maximiser le rendement du sol. On peut penser à cet égard que le pérenne a un vrai pouvoir subversif dans la ville contemporaine.

- ¹⁰¹ Comme c'est le cas des affectations temporaires sur le marché public à Paris (DUMONT et VIVANT 2017).
- ¹⁰² Cette expression de Mark Fisher désigne la manière dont s'impose le capitalisme comme toujours-déjà-là et indépassable (FISHER 2018).
- ¹⁰³ Un tel bâtiment renfermé sur lui-même possède les caractéristiques de ce que Mathieu Berger, Benoit Moritz, Louise Carlier et Marco Ranzato nomment une «enclave inclusive», une forme spatiale qui, par sa relative clôture face à l'extérieur, est susceptible de laisser advenir certains biens plus fragiles (BERGER 2018). On retrouve là aussi les fondements du mouvement squats et des luttes pour les centres culturels autonomes, qui avaient bien compris toute l'importance d'une autodétermination spatiale pour constituer la possibilité d'une alternative.
- ¹⁰⁴ Voir à ce propos, DUMONT et VIVANT 2017.
- ¹⁰⁵ Il s'agit au fait d'une maison au bénéfice d'un contrat de confiance mais dont les revendications et le discours des occupants s'inscrivent clairement dans les topiques du mouvement squat. Sur ces topiques, voir par exemple BREVIGLIERI 2009).
- ¹⁰⁶ L'élu qui projetait de réaffecter ce bâtiment en prison est aujourd'hui en démêlé avec la justice, soupçonné de malversations, suite à un voyage à Abu Dhabi pour assister à une course automobile (*sic*). Il serait bien en peine de défendre aujourd'hui un projet carcéral. Pour une revue de presse, voir en ligne: <https://lecourrier.ch/tag/affaire-maudet/> [consulté le 27.11.2018].
- ¹⁰⁷ Voir en ligne: <https://renverse.co/Maj-31-08-Prenons-la-ville-occupe-Porteous-le-programme-1682> [consulté le 02.05.2019].
- ¹⁰⁸ Voir en ligne: <https://renverse.co/Occupation-de-Porteous-lettre-au-Conseil-d-Etat-1693> [consulté le 02.05.2019].
- ¹⁰⁹ Voir en ligne: <https://renverse.co/Occupation-de-Porteous-lettre-au-Conseil-d-Etat-1693> [consulté le 02.05.2019].
- ¹¹⁰ Sur la tension entre les luttes urbaines et les processus de concertation, voir COGATO LANZA 2013.

LEÇONS D'AILLEURS SUR L'ENCAISSEMENT
DE LA SUBVERSION

Partie 3

5 / ESTHÉTIQUES DE LA RÉSISTANCE ET DU RECYCLAGE

Leticia Carmo

Les environnements spatiaux de la plupart des lieux culturels présentés dans cet ouvrage ont des caractéristiques matérielles, formelles et décoratives particulières qu'il est possible de rattacher plus largement à une histoire de la «résistance». On y trouve de multiples références aux contre-cultures et aux mouvements de résistance, qui soutiennent le caractère socioculturel ou «créatif» de tels projets. Nous pensons que ces expressions, de ce que nous appellerons «l'esthétique de la résistance», sont pertinentes pour comprendre comment les processus d'urbanisme, les pratiques architecturales et les politiques culturelles qui se déroulent dans nos villes contemporaines luttent contre la politique néolibérale, ou sont devenus partie intégrante, voire le moteur du système (institutions ou actions capitalistes compromises). Pour illustrer notre argumentation, nous avons choisi quelques exemples concrets – que nous appelons «Espaces Culturels Alternatifs» – dans quelques villes européennes: Lisbonne, Genève et Ljubljana, entre autres¹. La critique architecturale – vue à travers ses dimensions formelles, culturelle, sociale et politique – est l'objectif de ce chapitre.

Esthétique et résistance

Tout environnement spatial donné constitue une esthétique, c'est-à-dire que son expérience et son appréciation s'ancrent dans l'appréhension sensible – l'*aesthesis* (SCHAEFFER 2015) – de ses caractéristiques formelles. Cette dimension esthétique résulte de pratiques architecturales particulières (design, concept, matériaux, structure, éclairage), d'usages et d'appropriations (en termes d'activités développées, décoration, transformations spatiales), créant ainsi une ambiance unique que nous pouvons percevoir avec nos sens.

Il nous semble de surcroît, que l'on peut distinguer une part «visuelle» et «spatiale» de l'expérience esthétique. L'expérience visuelle de l'esthétique recouvre tout ce qui est produit dans un support bidimensionnel, ou tridimensionnel, et qui a un impact sur notre perception visuelle. Il s'agit de la production matérielle qui résulte des disciplines des arts visuels, pouvant être exposée sur des murs (comme des affiches, des slogans, des peintures murales, *graffiti*, *paste-ups*) ou projetée sur un écran. La manière dont les éléments produits sont présentés en termes de composition et d'organisation, les matériaux qui sont utilisés et les techniques de production (conditions, aspect, finitions), ainsi que le contenu, le message et d'autres éléments écrits (*tags*, poèmes, phrases, slogans politiques...), contribue à l'expérience globale de chaque espace.

Ce que l'on propose de nommer en contrepoint «esthétique spatiale» – ou l'expérience spatiale de l'esthétique – renvoie à tous les éléments qui sont directement liés à l'architecture de l'espace et qui nous émeuvent par d'autres voies que le seul regard. L'esthétique spatiale renvoie à ce moment à une analyse tridimensionnelle, qui se concentre sur les aspects architecturaux et sensoriels affectant notre expérience, notre engagement, en tant qu'utilisateur d'un espace spécifique. L'expérience tridimensionnelle d'un espace inclut en particulier la possibilité du mouvement:

Une vraie expérience d'architecture ne consiste pas en une simple séquence d'images rétinales; un bâtiment s'éprouve – il est approché, confronté, rencontré, relié à notre propre corps, déplacé, utilisé comme condition d'autre chose, etc. [...] Un bâtiment cadre, articule, restructure, donne du sens, relie, sépare et unit, facilite et rend impossible. (PALLASMAA 1994: 35, TdA)

Il s'agit non seulement des dimensions de l'espace, mais aussi des éléments d'ambiance (THIBAUD 2014), qui renvoient moins à l'identification du lieu qu'à la qualité de son expérience sensori-motrice, comme la lumière naturelle, l'éclairage, les propriétés phoniques ou encore les matériaux et le mobilier. Mais aussi, à ce qui, dans l'environnement, en fait le véritable support d'une action située² et donc des engagements nécessaires pour la constitution d'une expérience commune.

Bien entendu, ces deux versants de l'esthétique opèrent toujours ensemble et ils ne sont séparés ici que par commodité analytique. L'articulation dynamique du bi et du tridimensionnel, du signe et de la prise, est précisément ce qui donne forme et sens aux ambiances spatiales, induisant certaines expériences, affects et comportements sociaux.

Dans cette compréhension d'une esthétique indétachable de l'expérience et du sens d'un lieu, il est possible de qualifier plus spécifiquement l'esthétique des lieux culturels alternatifs et, plus largement, les espaces produits dans le cadre des mouvements contre-culturels des dernières décennies. Comme le rappellent les auteurs du dictionnaire de l'esthétique, Gianni Carchi et Paolo D'Angelo, le geste d'une théorie de l'esthétique réside précisément dans la tentative de penser le régime esthétique d'un espace donné au-delà d'une simple contingence: «L'esthétique, comme discipline, essaye de donner un fondement critique à ce qui au départ apparaît comme accidentel et irrationnel» (CARCHI et D'ANGELO 2009: 109, TdA). Cette théorie du savoir sensible, comme la définit Alexander G. Baumgarten (1714-1762), l'un des pionniers de cette discipline critique réflexive, est dès lors tout à la fois historique, rhétorique et poétique. La question se pose ainsi de l'historicité de toute esthétique, ce qu'elle constitue en l'exprimant, ainsi que son rôle critique et politique. Cette nature politique de l'esthétique est par ailleurs toujours double, à la fois critique – face aux pouvoirs établis et aux injustices –, mais aussi moteur de domination ou de «manipulation sociale» – quand elle est dirigée par ces mêmes pouvoirs³.

C'est précisément cette double tendance de l'«esthétique de la résistance» qu'il nous importe d'explorer dans ce chapitre, au travers de différents cas d'étude observés dans plusieurs villes d'Europe. Plus fondamentalement encore, nous défendons l'idée que c'est dans cette dialectique de l'esthétique que se définissent, et trouvent leur dynamique, ce que l'on propose de nommer «Espaces Culturels Alternatifs» (ECA)⁴, caractérisés par leur esthétique de la résistance.

Éléments de généalogie d'une esthétique de la résistance

Pour entendre l'historicité, et la dimension critique, de cette «esthétique de la résistance», il est nécessaire de situer sommairement sa généalogie, à la croisée de différents mouvements historiques qui ont contribué à lier les questions de résistance et d'esthétique. Dans cette généalogie diffuse, on trouve: a) des mouvements artistiques de «résistance» (Arts&Crafts, avant-gardes); b) des mouvements politiques (contre-cultures, squats); c) des mouvements architecturaux (ré-architecture). Tous ont, à leur manière, résisté à un moment donné à des pratiques ou politiques répressives, intolérantes, autoritaires ou encore normalisatrices. La généalogie est ici diffuse car il ne s'agit pas d'un ensemble d'évolutions dont on peut dessiner avec précision l'enchaînement, mais plutôt de la constitution d'un régime esthétique et d'un répertoire politique aux limites floues, qui a contribué à forger, mais aussi à banaliser, l'esthétique particulière des lieux culturels alternatifs.

Mouvements artistiques de «résistance». À la fin du 19^e siècle, le mouvement Arts & Crafts défendait des ambiances spatiales cosy et intimes, pour combattre la production industrielle sans âme. Les papiers peints avec des motifs floraux, les meubles dessinés et fabriqués à la main et les matériaux de revêtement en bois sont autant de techniques permettant de produire de nouvelles ambiances spatiales plus artisanales. Si ce mouvement avait eu lieu dans le sud de l'Europe, le carrelage peint à la main serait également inclus dans cette liste. Même si aujourd'hui il nous est difficile de relier ces caractéristiques ou manières de faire à une idée de résistance, à l'époque, cette nouvelle esthétique et son mode de production, constituait une forme critique, une tentative d'humanisation contre l'oppression provoquée par les grandes industries dans la vie des gens⁵.

Ce qui a survécu aujourd'hui de ce mouvement social et artistique, c'est le renouvellement d'un certain goût (transformé éventuellement en «tendance»⁶) par les objets *vintage*, c'est-à-dire la récupération et le recyclage d'objets et de meubles anciens utilisés pour la décoration des maisons ou de certains espaces culturels. Cette attitude est particulièrement appréciée lorsqu'elle est utilisée en complément des sites postindustriels, qui possèdent des ambiances spatiales «froides», ce contraste provoquant une ambiance stimulante et «pittoresque». Mais il ne faut pas seulement voir la perspective de la décoration ou de l'aménagement intérieur: cette démarche de recyclage est bien sûr aussi portée par les motivations écologiques contemporaines, défendant la réduction des déchets, et de la production industrielle illimitée, qui consomme les précieuses ressources naturelles de notre planète.

Plus largement, les avant-gardes du début du 20^e siècle ont également eu une influence majeure sur l'esthétique de la résistance. Le Dada (D) surtout, avec ses objets *ready-made*, ses assemblages et son attitude provocatrice, a influencé bon nombre d'approches artistiques contemporaines. Une certaine manière d'exposer certaines œuvres d'art, le choix d'objets et de matériaux spécifiques révèlent souvent une stratégie beaucoup trop évidente et similaire à celles utilisées par le Dada il y a un siècle, comme nous pouvons le voir dans certains des exemples qui existent dans les études de cas que l'on présente dans ce texte.

Provocatrice et stimulante était aussi l'attitude des approches utilisées par les Situationnistes, dans les années 1960. De nos jours, les références à certains de leurs énoncés ou méthodes d'exploration urbaine, comme *la dérive* ou la psychogéographie⁷, sont devenues quasi-obligatoires dans les formes critiques, mais aussi banalisées, présentes dans de multiples slogans et formes de conception spatiale dans la nébuleuse des lieux culturels alternatifs.

Les artistes des mouvements alternatifs new-yorkais des années 1970 ont également joué un rôle à cet égard. Le Pop Art, par exemple, est un des mouvements artistiques new-yorkais de cette époque, qui est largement représenté dans les ECA. Pourtant, d'après les thématiques qu'il aborde – produits alimentaires et utilitaires générés par les grandes industries et largement commercialisés (boîtes de soupe Campbell's), ou stars de l'industrie cinématographique et musicale (Marilyn Monroe, Elvis Presley), peints par Andy Warhol –, c'est un mouvement qui joue en grande mesure le jeu du marché. On peut citer aussi le travail d'un autre artiste, né dans ce contexte mais plus engagé dans la résistance, celui de Gordon Matta Clark et de son *anarchitecture*, proposant des «plans fonctionnels absurdes» par des coupes structurelles dans les bâtiments (MATTA-CLARK 2011: 11-12). Ses interventions *in situ* dans certains bâtiments de Soho (et d'autres lieux) ont une influence significative sur les approches architecturales et artistiques contemporaines. Ce sont des gestes performatifs⁸, métaphoriques, sculpturaux et sociaux (MATTA-CLARK 2011: 22, 68, 78-79). Lorsque Matta Clark détruit un bâtiment, il s'exprime contre de multiples aspects de la condition sociale, il réagit au phénomène du terrain vague et agit face aux bâtiments qui se trouvent aux marges de la société (MATTA-CLARK 1977: 91-92).

Ces ECA, où les artistes vivaient et travaillaient (ZUKIN 1989), ont été étudiés récemment par Cristelle Terroni, experte des espaces d'artistes new-yorkais (autogérés par les artistes eux-mêmes). Elle soutient que les exemples qui existaient dans le quartier de Soho avaient une «esthétique d'avant-garde» explicite, c'est-à-dire qui n'était pas contingente mais activement recherchée, comme on peut le voir avec les interventions de Matta Clark. Ces approches et esthétiques spatiales et artistiques – alternatives aux modèles dominants – constituent ainsi des choix politiques, qui remettent en cause le «monde de l'art» institutionnel et commercial de New York de l'époque (TERRONI 2011).

Mouvements politiques et culturels de «résistance». Theodore Roszak (1968) – l'un des premiers à définir le terme «contre-culture» – comprend ce concept comme faisant partie du *zeitgeist* du moment, comme la culture de la jeunesse contemporaine⁹. Ce Professeur américain d'histoire souligne l'intérêt de ces jeunes pour les expériences communautaires, les idéologies de gauche et les théories anarchistes sociales, mais aussi la mystique orientale, la psychologie de l'aliénation ou encore les drogues psychédéliques. Il défend l'idée que le but des contre-cultures est de résister à la consolidation définitive d'un totalitarisme technocrate, en cherchant un avenir différent. Ces jeunes anticonformistes, qui demandent de l'attention et s'habillent aux couleurs fortes, s'inspirent de nombreuses racines exotiques, comme le folklore amérindien, le mouvement artistique Dada ou le hip (compris comme le

«parti de l'amour»], et ont pour tâche de changer tout le contexte culturel dans lequel se déroule notre politique quotidienne (ROSZAK 1971: 12-13, 21, 88).

Contre la «culture dominante» – et non contre «La Culture» ou «les cultures», comme le soulignent Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne (2013) –, la contre-culture questionne le «sens du monde». Le terme désigne une opposition à quelque chose, offrant une nouvelle vision du monde et un nouveau mode de vie: «Réinventer une manière d'habiter le monde et le temps, politiquement, esthétiquement, personnellement». De par, leur dimension esthétique, les contre-cultures sont étroitement liées aux avant-gardes artistiques, mais elles participent d'une nébuleuse sémantique plus large: *underground*, parallèle, anti(-culture), résistant, bohème, sous-culture, alternative (BOURSEILLER et PENOT-LACASSAGNE 2013: 4-5). Dans une certaine mesure, elles peuvent être considérées comme une forme de politisation, ou du moins d'enchâssement, des expressions artistiques des avant-gardes dans un projet culturel de transformation de la société.

Quels types de pratiques et de méthodes peut-on alors associer aux contre-cultures, quand on pense à nos études de cas contemporains et à leur esthétique de la résistance ?

Très présentes dans la contre-culture hippie, les méthodes comme le collage ou l'assemblage et les pratiques, comme le reprisage ou le recyclage, sont parmi les plus évidentes. On le voit dans les murs, les trottoirs et les façades. Ces techniques sont présentes dans les éléments décoratifs, comme les affiches, dans les matériaux de construction, les fenêtres, dans les objets, des meubles ou des œuvres d'art, ou encore dans des solutions pratiques aux problèmes de la vie quotidienne, comme l'organisation de la cuisine et la distribution des outils. Mise en valeur dans la contre-culture punk, l'éthique et les pratiques du DIY (DIY) sont elles aussi toujours présentes, révélant une visée d'autogestion.

Les squats «politiques» constituent au final une activité de résistance, qui peut être située à la croisée des contre-cultures et des pratiques, non instituées, de ré-architecture. Le mouvement squat qui s'est produit dans tant de villes européennes dans les années 1970-1980-1990, a contribué à transformer et réhabiliter des bâtiments, voire des quartiers entiers, comme à Berlin ou à Genève¹⁰. Basées sur quelques principes communs – autogestion, horizontalité, participation et solidarité (PATTARONI 2007; BREVIGLIERI 2009) –, les transformations spatiales de ces sites sont le fait direct de l'intervention des squatters. La récupération et réutilisation des bâtiments abandonnés et délabrés, et le recyclage des matériaux de construction déjà présents sur le site contribuent à la préservation et à la conservation des bâtiments, ainsi qu'à l'actualisation en pratique du droit à la ville.

L'activisme sociopolitique – qui défend que les maisons vides ne doivent pas être laissées à l'abandon, mais plutôt être utilisées par ceux qui ont besoin d'un endroit pour vivre ou travailler –, associé à un travail à forte composante esthétique d'aménagement des lieux – où le bricolage mais aussi la création artistique deviennent une forme valorisée de résistance aux formes standardisées de l'environnement construit (PATTARONI 2007) –, a contribué à forger l'imaginaire et les images de l'«espace de résistance». Quand ils sont étroitement liés à un projet artistique, certains de ces espaces s'appellent même SquArts¹¹, comme le célèbre *Die*

Taschelles à Berlin (maintenant fermé). Afin de trouver des espaces pour poursuivre de nouvelles formes de création, les artistes et autres activistes ont dû remettre en question les règles et les dispositifs qui étaient à la base, non seulement de l'ordre légitime des productions culturelles, mais aussi de l'ordre pratique dans la ville (PATTARONI 2012).

Une expérience remarquable a eu lieu à Soho, à Manhattan, dans les années 1970, consistant en l'occupation illégale d'anciens greniers d'entrepôts, empêchant ainsi la démolition des bâtiments industriels de cette zone. Une cinquantaine d'«espaces alternatifs» de culture, proposant des initiatives spontanées, collectives ou individuelles – telles que des installations et des performances artistiques – ont été le point de départ d'une rénovation urbaine et économique de cet espace. De nature informelle et aléatoire, mais aussi de condition précaire, ces espaces alternatifs offrent de nouvelles approches spatiales et artistiques qui contrastent avec celles que l'on retrouve dans les musées ou les galeries d'art. À l'opposé du modèle de la *white gallery*, ces espaces proposaient des installations *site-specific* et des *happenings* artistiques *in situ* (TERRONI 2011).

Depuis le début des années 2000, les squats font l'objet de politiques répressives dans la plupart des villes d'Europe (DEE 2016). Cependant, comme nous le verrons, l'image du *squat* – à l'instar des arts de la rue – est devenue quelque chose d'intéressant, non seulement aux yeux des élites consommatrices de culture, mais aussi aux yeux du marché.

Mouvements architecturaux (réarchitecture). Après avoir considéré, les fondements artistiques, politiques et culturels des esthétiques de la résistance, il faut se pencher encore sur des formes de résistance qui ont directement touché au cadre bâti. Avec les contre-cultures des années 1960 est arrivée la revendication sociale du droit à la ville. Le sociologue français Henri Lefebvre, confronté aux conceptions capitalistes, industrialistes et modernistes de la ville contemporaine, et fortement influencé par les mouvements contre-culturels et les luttes urbaines de son temps, dénonce la production capitaliste d'espace des villes de l'après-guerre (LEFEBVRE 1968; 1974), dont les principes ont été influencés par Le Corbusier et la Charte d'Athènes (1933).

Au cours de cette période, certains architectes ont critiqué sévèrement les effets du mouvement moderniste dans les villes européennes de l'après-guerre, appelant à des architectures plus humaines et hybrides. C'est dans ce contexte que Rowe et Koetter (1978) ont publié leur livre intitulé *Collage City*, où la ville italienne composée, organique aux multicouches occupe une place centrale, ou encore que, quelques années auparavant, Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour (1972) se sont intéressés aux architectures et symboles populaires de la culture américaine, dont l'étude fut publiée dans le livre emblématique *Learning from Las Vegas*. Ces formes de transformation et d'adaptation spatiale, le sens de la composition multicouche, ou encore de la décoration populaire et *kitsch*, que l'on a pu trouver dans les décennies précédentes se retrouvent dans les exemples contemporains d'esthétique de la résistance tels qu'ils sont déployés par le mouvement de «Ré-architecture».

Le terme «Ré-Architecture» (pour réutilisation et résistance) dénote désormais les pratiques héritières des mouvements critiques des années 1970. Dans sa version militante, la ré-architecture correspond à des pratiques architecturales contemporaines fondées sur la résistance active, soutenue par une esthétique du recyclage (en termes d'espace, de matériaux, d'objets) et promouvant l'idée que les transformations spatiales sont la condition d'un véritable changement social. Basées sur la volonté de respecter le contexte physique qui les entoure, ces approches mettent en valeur la culture et l'histoire (le patrimoine) et revendiquent une réelle valeur d'usage de l'espace, adaptée aux besoins du moment présent (trouver des solutions multiples dans les processus d'adaptation et de reconversion).

Les ré-architectures soulignent l'importance des espaces interstitiels de la ville en tant que lieux encore capables de résister aux normes réglementaires et aux pratiques d'homogénéisation, et défendent l'existence et la construction d'un environnement «poreux» où l'ancien et le nouveau, le présent et le passé, l'espace privé et l'espace public se répandent et se fondent, dans un processus de transformation discontinue. L'enjeu est d'assurer une «agentivité spatiale»¹² (SCHNEIDER, AWAN et TILL 2011) à leurs utilisateurs, ces «espaces d'espoir» (HARVEY 2000) permettraient ainsi à l'imprévisible et au spontané de se produire, soutenus par un activisme informel.

Il s'agirait donc d'architectures de résistance, fondées sur des méthodes de *praxis*, une attitude d'échange de connaissances, *site-specific*, qui présentent des solutions locales adaptées à la vie quotidienne. Néanmoins, ces «alter architectures» (PAQUOT, MASSON ZANUSSI et STATHOPOULOS 2012), ainsi définies pour représenter d'«autres architectures», sont aussi devenues désormais une sorte de produit international, banalisé et exposé régulièrement dans les biennales et autres expositions d'architecture.

LES ESPACES CULTURELS ALTERNATIFS

Les termes «culture alternative» et «contre-culture» sont parfois confondus¹³. Nous avons choisi de définir nos études de cas comme des «Espaces Culturels Alternatifs»¹⁴ (ECA), au lieu d'«espaces contre-culturels» ou d'un autre type de définition, parce que nous croyons que ce terme envisage un univers plus large et qu'il dit aussi le processus de mise en place et d'institutionnalisation de ces espaces au travers de l'Europe. Même si le mot «alternative» peut être un concept problématique, puisqu'il peut conduire à des débats interminables sur «ce qui est alternatif» et à la question «alternative à quoi?», ce qui nous intéresse c'est qu'il permet de cheminer entre des formes plus oppositionnelles – de «résistance» contre quelque chose – et des formes *autres*, porteuses de différents niveaux

de compromis avec l'ordre établi et qui, au final, peuvent avoir perdu tout pouvoir critique, une simple altérité qui ne trouble pas.

Les ECA contemporains offrent ainsi un point de vue privilégié pour analyser les transformations des processus de spatialisation et d'institutionnalisation de projets alternatifs dans la ville capitaliste contemporaine. Ils permettent en particulier de constater le détachement partiel entre les esthétiques de résistance, dans lesquelles puisent encore largement ces ECA, et les formes critiques, dont un bon nombre ne conservant désormais qu'un «air de famille» avec les espaces politisés de la contre-culture. Ils ne font plus œuvre de critique en acte ou encore de contre-espace.¹⁵ Ce processus est néanmoins à nuancer car bien souvent, en conservant un

rapport – même détendu – aux principes critiques des contre-cultures, ces ECA offrent aussi différentes occasions pour relancer des activités plus critiques.

Outre l'intégration de studios de production artistique et de salles d'exposition d'œuvres d'art, ces lieux permettent des expérimentations diverses: ateliers politisés, festivals expérimentaux, repas à prix libres, discussions et projections sur des questions sociales, etc. La revendication d'une dimension «culturelle» opère dans ces espaces comme un principe d'articulation entre les mondes de l'art et les questions sociales et politiques plus larges. Une autre caractéristique importante des ECA est la «transversalité des modes d'engagement», car ils facilitent l'interaction entre divers publics artistiques, encouragent la collaboration et assurent la stabilité, dans un climat économique par ailleurs instable, comme le souligne l'historienne d'art Lauren Rosati (2012: 43).

Les ECA s'inscrivent de fait dans une nébuleuse historique plus large de projets culturels alternatifs, qui comporte, comme le suggère Thierry Paquot (2012: 29): les coopératives et communautés, les colonies libertaires, les écoles pour une éducation dite «nouvelle», les campements hippies, les villages déserts revitalisés par les néorustiques, les écovillages, les projets de logements gérés collectivement, les promoteurs de la «décroissance» ou autres qui veulent simplement «aller plus lentement», les TAZ (*Temporary Autonomous Zones*). Les ECA qui nous occupent dans ce chapitre, et plus largement cet ouvrage, ont pour caractéristiques de se situer plutôt dans des environnements urbains denses. Dans ces contextes, caractérisés par leur forte hétérogénéité et des pressions foncières puissantes¹⁶, la scène alternative peut tout autant avoir à faire avec certains des univers les plus clandestins (la scène urbaine marginale des prostituées et des trafiquants de drogue, par exemple), qu'avec les

plus institutionnels (musées). Mais elle est aussi étroitement liée, bien que dans un rapport hautement ambigu, avec les fameux «clusters créatifs» promus par l'économie et les politiques de la ville créative (EVANS 2009). Comme nous allons le voir, ces *clusters* – malgré leur ressemblance esthétique – représentent probablement la part la plus acritique et «encaissée» des cultures alternatives.

De fait, ce qui est frappant c'est qu'indépendamment de leur portée politique ou encore, de la radicalité de leurs pratiques, ces ECA partagent des traits communs:

- Une utilisation culturelle des lieux, avec une offre variée et en constante évolution, qui mélange différentes disciplines;
- Un environnement artistique, où la créativité et l'expérimentation sont présentes et visibles;
- La réutilisation d'un conteneur ou d'une structure spatiale physique, qui était auparavant occupé par d'autres personnes pour d'autres types d'activités (souvent industrielles, entrepôts, bureaux, magasins ou logements);
- Une esthétique visuelle particulière en ce qui concerne l'aménagement de l'espace, les matériaux de construction, la décoration et les approches de recyclage, influencée par ce que nous avons nommé «l'esthétique de la résistance».

Ces caractéristiques s'expriment en particulier à travers des éléments esthétiques visuels et spatiaux clairement identifiables pour le passant, mais aussi les acteurs des politiques urbaines et touristiques, comme appartenant à la nébuleuse de l'«alternatif».

Il importe alors de se rapprocher des différents cas pour pouvoir identifier des déclinaisons plus ou moins critiques de ces esthétiques, c'est-à-dire la mesure dans laquelle elle participe ou pas d'une remise en cause des formes instituées à la fois artistiques, sociales et économiques¹⁷.

Éléments pour une approche critique des esthétiques de la culture alternative

Avant de passer aux formes esthétiques qui instituent les compromis nécessaires à la survie ou encore au maintien pérenne des ECA dans un tissu urbain sous pression, il faut s'attarder un petit moment sur l'idéal-type d'une esthétique de la résistance capable de résister à tout processus d'institutionnalisation, ce qu'Yves Pedrazzini nomme le *punkspace*¹⁸.

En deçà de l'esthétique, l'irruption du Punkspace

Les villes sont des lieux désordonnés, viscérales, imprévisibles et merveilleux. Et même s'il existe une tendance croissante au contrôle, à l'appropriation et à la normalisation, le désordre et le conflit font inévitablement partie de la dynamique de la ville. *Punkspace* surgit comme une résistance à la transformation de «l'espace incertain» en «Junkspace», pour reprendre le concept de Rem Koolhaas (2002). L'«espace incertain» est celui qui résulte de l'obsolescence fonctionnelle, de la décadence et de l'abandon provoqués par le processus de désindustrialisation, contribuant à une atmosphère mélancolique générale où règne un sentiment de nostalgie du passé (CARMO, PEDRAZZINI et REITZ 2015: 165). Le *punkspace* existe ainsi sous la forme de l'interstice (friche urbaine), de ruine ou d'espace non conventionnel, d'«évasion» de la société capitaliste et de la «ville générique». Ces résidus spatiaux sont aussi de l'espace critique, en quelque sorte la fusion aléatoire du Situationnisme, du mouvement Dada (卍) et de l'anarchisme, comme le théorise Greil Marcus (1990).

En squattant et en créant des «zones autonomes temporaires» (BEY 1985), voire en occupant certains espaces sous d'autres modes de production alternatifs, ces espaces punk semblent soudain incarner toutes les possibilités.

Ces environnements spatiaux, souvent chaotiques et apocalyptiques, conservent l'esthétique de la décomposition. Inspirés par toute l'histoire des contre-cultures, les nouveaux utilisateurs et producteurs de ces espaces (punks, squatters, artistes...) recyclent et recomposent les éléments existants, en utilisant des méthodes informelles, créant des espaces et des environnements esthétiques organiques et hybrides, soutenus par un travail communautaire, activiste et une éthique DIY. Les pratiques menées par ces mouvements culturels – antihéroïques, ambigus, imparfaits, laids, communs – utilisent les techniques du *collage*, de l'*assemblage* ou du *bricolage*¹⁹.



TOVARNA ROG, LJUBLJANA:
PUNKSPACE (© PHOTOGRAPHIE
DE LETICIA CARMO, 2012).

On ne trouve pas beaucoup d'exemples de bâtiments ou d'espaces qui servent à des activités d'utilisation quotidienne n'ayant pas beaucoup été touchés après leur période d'abandon et de délabrement. C'est en Slovénie que nous avons trouvé le cas les plus frappants. Ainsi, Tovarna Rog – l'ancienne usine de bicyclettes qui existe au bord de la rivière à Ljubljana²⁰ – est, en grande partie, un des rares exemples où les gens travaillent et participent à des activités ou événements dans un environnement spatial très chaotique et «punk» (2006-2016) ⁽²¹⁾. Certaines parties de ce grand complexe postindustriel ont en effet été légèrement réhabilitées après son occupation illégale en 2006. Néanmoins, lorsque l'on visite ce complexe et que l'on considère l'espace dans son ensemble, on a l'impression qu'il a subi une catastrophe. Cette «catastrophe» est en fait l'abandon, le résultat de nombreuses années de négligence²¹. L'environnement chaotique et presque apocalyptique présent dans cet espace «brut»²² pourrait nous rappeler certaines dystopies de science-fiction suggérées par certains films, ou même certains événements réels (l'accident nucléaire post-Tchernobyl). L'espace de Rog n'est certainement pas un environnement paisible et calme, la crise et la violence de l'environnement urbain s'exprimant à travers les multiples bris de verre, les *graffitis* et les objets abandonnés négligents que l'on retrouve sur place. L'éloge de ce type d'esthétique, dans les bâtiments postindustriels en particulier, est en grande partie liée au refus d'accepter que les espaces «blancs

LE PUNKSPACE VINTAGE
DE CARPE DIEM, À LISBONNE
(© PHOTOGRAPHIES
DE LETICIA CARMO).





et propres» soient la norme, comme une tendance architecturale qui devrait être automatiquement souhaitée par les gens.

Cette ambiance de «splendeur décadente» se retrouve aussi, bien que d'une manière très différente, dans l'environnement bâti de la ville de Lisbonne. La façon dont quelques projets culturels produisent, ou plutôt induisent, une forme d'esthétique «pourrie» – dans le sens du «rotten» punk – peut aussi être identifiée comme *punkspace*. Cependant, le *punkspace*-lisboète est plus doux et plus poétique. Et même si les traces de destruction sont visibles dans les détails des bâtiments qui incorporent ce type de projets, le «concept» global de l'espace culturel est déjà influencé en partie aussi par la tendance *vintage*, comme dans l'exemple de *Carpe Diem* – dans la manière dont ses œuvres d'art *site-specific* s'intègrent et interagissent avec le palais monumental en état de ruine –, ou celui de *Casa Independente*.

CASA INDEPENDENTE, LISBONNE.
RECRÉATION D'UNE AMBIANCE
COSY AVEC DES OBJETS VINTAGE
RECUPÉRÉS (REVIVALISME
ESTHÉTIQUE) (@ PHOTOGRAPHIES
DE LETICIA CARMO).

De l'organique à l'ornement: pluralité des processus d'esthétisation

Nous avons tout d'abord utilisé le concept d'«esthétisation» pour définir les situations que nous observions dans notre enquête, où l'esthétique de la résistance est présente mais où elle semble avoir un vide de sens, un déplacement de son contenu ou de son contexte. Il s'agit de tous ces projets dont les espaces ressemblent à des espaces alternatifs, en raison des images qu'ils nous offrent – présentant des références à des symboles ou des méthodes utilisées à l'origine par des contre-cultures, des avant-gardes artistiques, des mouvements sociaux ou des pratiques ré-architecturales –, mais qui ne sont pas vraiment issus de ces mouvements et motivations culturels ou sociopolitiques. L'esthétique semble dans ces cas relever plus d'un travail de décoration que de production d'une alternative.

Néanmoins, il nous est rapidement apparu que ce terme d'«esthétisation» n'était pas le bon pour décrire ces effets de dépolitisation esthétique. De fait, on retrouve des processus d'esthétisation déjà dans les projets qui présentent une esthétique «originale» ou «authentique» de la résistance. En effet, nous avons réalisé que certains de ces espaces présentaient des scénarios esthétiques très riches (presque comme créés ou décorés pour faire partie d'un film), résultant d'une décoration progressive des lieux et espaces. En d'autres termes, hormis les formes plus extrêmes du *punkspace*, les esthétiques de résistance sont bien souvent tout autant travaillées que les autres esthétiques. Il nous a semblé dès lors important de conserver le terme d'«esthétisation» pour décrire l'investissement intentionnel dans la production d'une esthétique.

Ce travail d'investissement esthétique est au cœur à la fois du pouvoir d'émancipation et de l'appauvrissement politique des esthétiques de la résistance. Il faut alors penser, d'une part, aux processus d'esthétisation, plus «organiques» qui contribuent, tout en le mettant en scène, à un nouveau «partage du sensible» (RANCIÈRE 2000) [l'ouverture politique et l'affirmation d'une alternative] et, d'autre part, aux processus d'esthétisation qui se réduisent à une manipulation esthétique, pour reprendre le terme de Böhme (1993: 125). Cette esthétisation équivaut alors à une «ornementation», réduisant l'esthétique à un motif²³. Elle est, à notre avis, étroitement liée à la professionnalisation du travail d'esthétisation.

En tant que processus créatif utilisé par tant d'activités professionnelles (comme l'architecture d'intérieur, le graphisme, le paysagisme, la scénographie, mais aussi la musique, la photographie, le cinéma, la sculpture, la peinture...), la «manipulation esthétique» couvre les domaines les plus divers (théâtre, publicité, cosmétique, cinéma, etc.). La pratique consistant à donner à certaines choses et à certains matériaux certaines propriétés, comme le font les architectes, est engagée dans l'imagination, la conception et la production d'éléments visuels et matériels conçus pour exister dans des environnements spatiaux spécifiques. Les «atmosphères» ou «ambiances» sont donc produites par le choix des objets, des couleurs, des sons, etc. (BÖHME 1993: 123). Bien sûr, les objets produits par des artistes ont aussi un grand impact dans les «atmosphères». Mais d'autres éléments architecturaux (autres que les objets ou les matériaux), comme l'utilisation de la lumière et de l'ombre ou la variation des échelles spatiales, y participent également.

Dans les ECA, nous pouvons identifier plusieurs processus d'esthétisation, de mise en scène, de l'esthétique de la résistance. Il s'agit d'environnements qui, visuellement et spatialement, semblent «alternatifs» à cause du type de symboles qu'ils présentent, des méthodes de construction, de la décoration, des références artistiques ou des slogans politiques. Des exemples concrets représenteront ici deux grands processus d'esthétisation, qui ponctuent le chemin de l'émancipation à la manipulation: a) esthétisation organique, b) esthétisation ornementale. Dans le premier cas, le processus d'esthétisation reste étroitement associé au processus politique. L'esthétique est donc une composante intrinsèque à l'invention d'autres formes de vie en commun. À l'inverse, les processus d'esthétisation ornementale (au nombre de 2) conduisent à des situations où l'esthétique de la résistance est réduite à un motif circulant dans des processus de marchandisation, de normalisation et de professionnalisation. Nous verrons comment tous ces objets esthétisés sont différents en termes d'ambiances spatiales, de détails de finition, d'expression et de matérialité, et par extension, de significations.

Esthétisation organique. L'une des principales caractéristiques des ECA est l'hybridité, ce qui résulte du fait que ces espaces existent dans un monde ambigu. Ce fait se reflète dans les pratiques et les activités qui se déroulent dans ces milieux.

Le squat Autonomous Cultural Centre Metelkova Mesto ²⁴ – localisé à Ljubljana, en Slovénie – est un bon exemple d'un processus d'esthétisation «organique», c'est-à-dire, résultant d'un engagement participatif à long terme de sa



METELKOVA MESTO,
À LJUBLJANA, COMME
«ŒUVRE D'ART TOTALE»
[© PHOTOGRAPHIE
DE LETICIA CARMO].

communauté. Né dans le contexte des mouvements alternatifs qui ont eu lieu à Ljubljana dans les années 1980²⁵ et de la nécessité qu'avaient les artistes de trouver des lieux de travail, Metelkova a été squatté en 1993. L'investissement dans la réhabilitation spatiale et l'impressionnante décoration qui est visible sur les façades des bâtiments et les murs intérieurs a été motivé par une lutte contre la destruction de ces mêmes bâtiments, dirigée par la municipalité²⁶. La communauté de Metelkova croyait qu'en décorant et en s'appropriant l'espace d'une manière artistique, elle pourrait éviter de nouvelles actions de destruction. Près de trois décennies se sont écoulées depuis la première lutte de Metelkova contre sa destruction, accueillant encore aujourd'hui la vie culturelle et nocturne la plus intense de Ljubljana.

Metelkova représente, d'une certaine manière, la «collage city» DIY de Rowe et Koetter (1986), le lieu où tous les arts ont la même dignité (MORRIS 1884) et où le fort caractère symbolique des interventions artistiques exposées sur place reflète

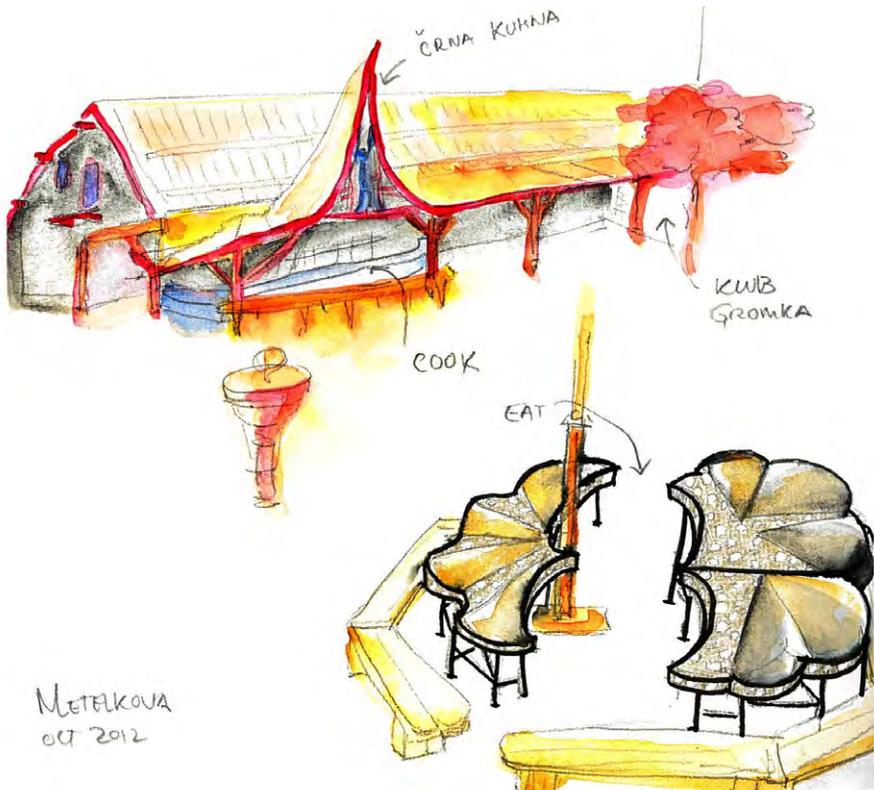


VILLAGE UNDERGROUND,
À LISBONNE, COMME «DESIGN
TOTAL» [© PHOTOGRAPHIE
DE LETICIA CARMO].



METELKOVA MESTO FAÇADE,
À LJUBLJANA: GALERIJA
ALKATRAZ EN 2013 (À GAUCHE,
© PHOTOGRAPHIE DE LETICIA
CARMO) ET EN 1993 (À DROITE,
IMAGE D'ARCHIVE DE
KUD MREŽA).

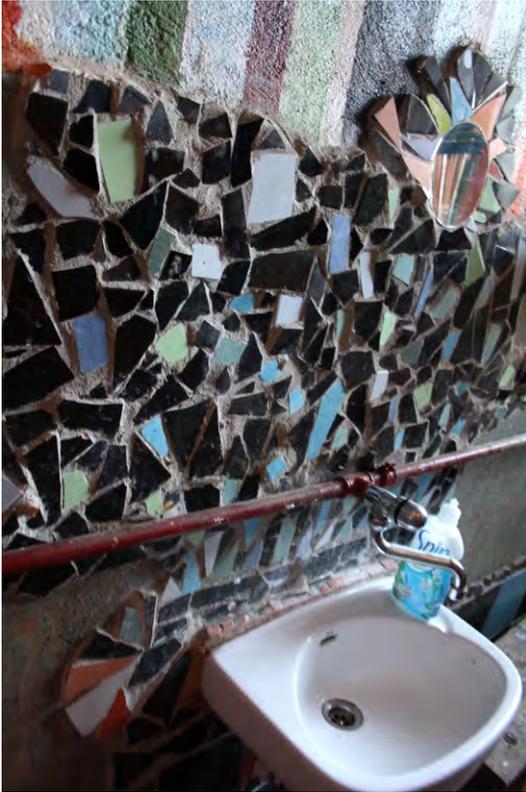
l'esprit de «l'art pour le peuple» (LIPOVETSKY et SERROY 2013: 24). Cet art est, dans le cas de Metelkova, également fait par «le peuple», c'est-à-dire par les utilisateurs de l'espace (NABERGOJ 2014; PEZELJ 2014; PLUT 2013). Contre les conventions, inspirés par certaines avant-gardes artistiques et surtout nés du contexte des rétro avant-gardes d'Europe de l'est ou du Mouvement Alternatif de Ljubljana, les artistes de Metelkova aiment tout transformer en art: le médiocre, le trivial, l'indigne, les machines, les



METELKOVA MESTO, LJUBLJANA:
ČRNA KUHNA (© DESSIN
DE LETICIA CARMO).

collages, les espaces urbains... en leur donnant une dimension politique²⁷. Ils se rapprochent ainsi du projet «unitaire»²⁸ cher aux situationnistes où se mêlent l'art et la vie, mais ils sont peut-être aussi l'expression d'un «âge de la démocratie» qui, comme le remarquent Lipovetsky et Serroy, permet une dignité esthétique pour tous les sujets (LIPOVETSKY et SERROY 2013: 22). L'un dans l'autre, l'œuvre d'art devient «totale», composant une esthétique de tous les aspects et objets du quotidien des lieux. Le processus d'esthétisation est donc indissociable de l'invention de cette forme politique d'être en commun.

METELKOVA MESTO,
A LJUBLJANA, DE HAUT EN BAS,
DE GAUCHE À DROITE: TOILETTE,
COULOIR, GARAGE-ATELIER DES
ARTISTES, DÉTAIL D'UNE FAÇADE
(© PHOTOGRAPHIES
DE LETICIA CARMO).





METELKOVA MESTO,
À LJUBLJANA: BENCH-
SCULPTURE (À GAUCHE);
SOCIAL MEETING-POINT
SCULPTURE (À DROITE)
(© DESSIN ET PHOTOGRAPHIE
DE LETICIA CARMO).

Une esthétique spatiale conviviale, colorée et très hybride a été créée à Metelkova d'une façon organique, combinant l'«utile» et le «beau» dans un même objet (entendu comme le mobilier ou l'espace), permettant à chaque élément d'être toujours édité ou transformé. Influencé probablement par quelques exemples vernaculaires de villages et de maisons fonctionnant comme œuvres d'art «totale»²⁹, l'art ici est associé à un besoin fonctionnel, entraînant des expériences curieuses où les arts visuels, plastiques et performatifs coexistent avec les métiers, l'architecture et le mobilier urbain. Au final, si l'on revient à la question de l'esthétisation, il faut noter que les expressions visuelles et spatiales exubérantes de Metelkova résultent d'une installation à long terme de sa communauté artistique, le facteur temporel favorisant à la fois l'affirmation et l'institutionnalisation progressive du squat.

Esthétisations ornementales. S'éloignant de ces lieux où l'esthétisation est profondément ancrée dans le projet politique – et en cela à quelques encablures à peine des *punkspace* –, bon nombre des ECA contemporains sont plus ambigus dans leur travail d'esthétisation. De fait, ils tendent en général, comme on l'a suggéré, à réduire l'esthétique à un motif, une création d'ambiance, découplée du projet politique des lieux (mode de production et de fonctionnement). Il faut néanmoins distinguer dans ce processus cosmétique d'ornementation, les situations où le travail d'esthétisation porte sur des bâtiments existants (esthétisation revivaliste) ou si, la forme la plus «manipulée», il devient un simple produit designé à neuf (esthétisation *design total*).

a / Esthétisation ornementale *revivaliste*. C'est le cas de tout une série de lieux que nous avons pu observer à Lisbonne et qui concernent des processus de recréation d'ambiances à partir d'architectures préexistantes. Nous aimerions présenter trois exemples pour illustrer cette partie du chapitre³⁰.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction de ce texte, une «création d'ambiances» désigne le processus créatif de décoration d'un espace, impliquant l'idée d'une manipulation esthétique, mis en œuvre en général par les professionnels de l'esthétisation. L'imagination et la conception d'un espace par les architectes

sont généralement conçues comme une anticipation des besoins des futurs utilisateurs d'un espace ou de ses propriétaires, passant par la composition spatiale, le choix des matériaux, le type d'éclairage et la projection d'une ambiance générale pour ce futur lieu. La «recréation d'ambiances», en plus de suivre le même processus, implique que le projet architectural soit inspiré ou influencé par une référence spatiale déjà existante – comme l'illustrent en particulier les styles architecturaux revivalistes, tels que le néogothique, le néoclassique, le néo-baroque. Les exemples suivants ont donc choisi une «référence conceptuelle» basée sur l'histoire passée de chaque bâtiment, et ont essayé de recréer l'ambiance antérieure du lieu, en réintégrant certains éléments – comme des vieux objets, machines, meubles ou peintures murales – et en les exposant comme s'ils étaient maintenant dans un musée, une galerie d'art ou dans un parc d'attractions. Le processus d'esthétisation est ici flagrant, puisqu'il existe de nombreuses références aux signes des contre-cultures ou des mondes marginaux et *underground*, ainsi qu'à la vie passée industrielle ou noble de chaque lieu. Ces références accentuent les sens et les émotions des utilisateurs et des visiteurs, transformant la visite ou l'utilisation du lieu en une expérience et un voyage nostalgique.

Les meilleurs exemples sont ceux conçus par la Société immobilière portugaise Mainside³¹. Parmi eux, Pensão Amor (21), laquelle était autrefois un bordel d'une rue *underground* de Lisbonne. Lorsque ce lieu a été transformé en «lieu culturel alternatif» [nocturne], les designers et les architectes responsables du nouveau projet ont décidé d'intégrer les traces et autres indices de la vie antérieure du lieu dans la nouvelle décoration. Ils ont peint des *graffitis* sur les murs de la cage d'escalier représentant des prostituées, ils ont récupéré la barre de *pole dance*, appliqué des tissus de léopard et autres étoffes poilues sur les murs et recyclé de vieux meubles et bibelots érotiques. Mainside a ainsi réussi à plus ou moins recréer l'ambiance érotique du bordel, tout en le transformant en un bar fonctionnel.

Dans l'ancien site industriel de Lx Factory (21) (lieu également géré par Mainside), même s'il est impossible d'éviter la présence du passé industriel en raison des



SCULPTURE-BANC À METELKOVA. (© PHOTOGRAPHIE DE LETICIA CARMO).

RECRÉATION DE L'ANCIENNE AMBIANCE MARGINALE À LA NOUVELLE PENSÃO AMOR, À LISBONNE (REVIVALISME ESTHÉTIQUE) (© PHOTOGRAPHIES DE LETICIA CARMO).





EXPOSITION DES ANCIENNES
MACHINES INDUSTRIELLES
AUX NOUVEAUX ESPACES
(COWORKING, LIBRAIRIE,
RESTAURANT) DE Lx FACTORY
À LISBONNE (REVIVALISME
ESTHÉTIQUE) (@ PHOTOGRAPHIES
DE LETICIA CARMO).

caractéristiques architecturales de ses bâtiments, cet aspect a été souligné en choisissant d'«exposer» quelques-unes des anciennes machines industrielles dans les couloirs (comme si elles étaient exposées dans un musée) et en utilisant les grandes machines existantes comme structures de support des espaces des nouveaux projets résidents (comme, par exemple, celle du restaurant asiatique et de la librairie Ler Devagar).

À Casa Independente (un palais transformé en association culturelle, situé à Largo do Intendente), un visuel *vintage*³² a été adopté pour la décoration de l'ensemble de l'espace (voir l'image p. 159). On retrouve partout des objets et meubles anciens récupérés et recyclés, visant à souligner l'élégance nostalgique de l'environnement spatial. L'ambiance *cosy*, presque *snob*, est entretenue par l'utilisation d'un éclairage d'ambiance de faible intensité (obtenu avec des bougies et des abat-jour) et l'offre d'aliments «bios» et «gourmets» faits maison.

b/ Esthétisation ornementale *design total*. Si la force esthétique des exemples précédents tient non seulement à l'intervention des professionnels du design, mais aussi à la mémoire et l'architecture des lieux, on trouve désormais des espaces où l'ambiance alternative est créée de toutes pièces. Toute référence se perd alors aux processus politiques de production qui passaient, on l'a vu, par l'occupation de bâtiments abandonnés.

Village Underground (2) est un «cluster créatif» situé à Lisbonne. Construit de toutes pièces, on peut le voir comme une sorte d'«architecture-superstar alternative», si on

LE DESIGN TOTAL DES WILLOW
TEA ROOMS (1903, GLASGOW),
CONÇUS PAR L'ARCHITECTE
CHARLES RENNIE MACKINTOSH
(À GAUCHE, @ PHOTOGRAPHIE
DE LETICIA CARMO, 2007);
LE DESIGN TOTAL DE L'HÔTEL
TASSEL, CONÇU PAR VICTOR
HORTA (1894, BRUXELLES),
DANS UN STYLE ART NOUVEAU.
(@ UNESCO.ORG).



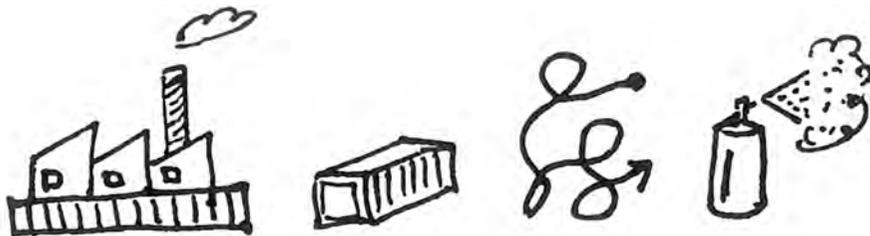
l'analyse sous l'angle de la forme et non de la signature de l'architecte. Cette architecture *pop* ou *ready-made*, faite de conteneurs maritimes recyclés, incarne l'esprit de la « société du spectacle » de Guy Debord (1967) dans sa spectaculaire mise en scène de composition spatiale, avec des caractéristiques visuelles qui attirent le regard des passants et des visiteurs. Elle signale l'extension d'une idéologie des « villes créatives » (FLORIDA 2002), où les lieux créatifs doivent se donner à voir dans une mise en scène de la qualité urbaine. Ainsi, travaillant comme « une stratégie de marketing, un jeu de séduction pour capter les désirs du consommateur », les « industries créatives ou culturelles » sont capables de mélanger architecture et sculpture, « design et *star-system*, création et *entertainment*, culture et *show-business*, art et communication, avant-garde et mode », tout cela pour aboutir à un « hyperspectacle » consacré à « la culture démocratique et marchande du divertissement » (LIPOVETSKY et SERROY 2013: 27).

Dans une large mesure, *Village Underground Lisbon* présente une architecture du type « design total », suivant – tout en les adaptant au présent – certains des mêmes principes développés par les approches architecturales de l'Art Nouveau (où le design intérieur de l'architecture se confond avec le design du mobilier), en combinant les éléments « alternatifs » suivants :

- Les friches postindustrielles semi-vacantes, comme lieu choisi pour l'occupation territoriale;
- Les conteneurs maritimes, comme support architectural, représentatif de la tendance des dernières années des architectures recyclées, prêtes à l'emploi, faites de matériaux rouillés, inachevés et bruts (probablement inspirés du Pop Art ou du Dada, si on considère les conteneurs comme des objets « prêt à consommer »);
- Les peintures murales et *graffiti* en tant qu'œuvre d'art et la mise en scène de l'ensemble de l'espace, en termes de composition volumétrique;
- Un parcours labyrinthique séduisant, permettant d'explorer la structure tridimensionnelle du lieu, avec un esprit aventureux et une approche sensible (probablement influencée par les approches urbaines ludiques des Situationnistes).

La combinaison de l'art urbain, du design, de l'architecture et des friches urbaines semble être une formule de succès pour attirer les jeunes « professionnels créatifs » (FLORIDA 2002), soutenue par un « design total » qui inclut aussi maintenant un « management créatif » qui, sous ses airs vaguement alternatifs, constitue néanmoins une gestion régulée et économiquement viable.

Comme dans les exemples précédents, on constate facilement la normalisation des lieux: extincteurs d'incendie, finition lisse des détails de construction, mobilier chic



VILLAGE UNDERGROUND LISBON:
PROJET DE DESIGN TOTAL
(SITE INDUSTRIEL, CONTAINERS
MARITIMES RECYCLÉS,
LABYRINTHE, GRAFFITI).



FRICHE URBAINE



CONTAINERS



PARCOURS LABYRINTHIQUE



GRAFFITI (ART URBAIN)



DÉTAILS CONSTRUCTIFS STANDARDISÉS ET LOGOS DES SPONSORS

et uniforme, panneaux de publicité de *sponsors* divers. Comme le résume l'architecte Manfredo Tafuri, se penchant sur «la politique des choses provoquée par les lois du profit».

L'idéologie architecturale, artistique et urbaine est restée avec l'utopie de la forme comme moyen de récupérer la totalité humaine par une synthèse idéale, comme moyen d'embrasser le désordre par l'ordre. (TAFURI 1976: 46, 48)

Le «désordre» est symbolisé par le parcours labyrinthe et la disposition apparemment aléatoire des conteneurs maritimes, et l'«ordre» est représenté par l'approche *design* du type *top-down*. Les «lois du profit» sont incarnées par le projet de *coworking* – location des bureaux de travail à des «professionnels créatifs» à un prix assez élevé – et par les marques renommées – utilisées pour sponsoriser les événements qui sont organisés.

Cette cosmétique de l'esthétique alternative se situe donc bien loin des mondes de la contre-culture, où elle était intimement liée au projet politique. Dans les expériences architecturales contre-culturelles, les dimensions politique et subversive de la «créativité» travaillent ensemble dans l'environnement de la vie quotidienne. Ces «espaces totaux» sont à la fois des lieux pour dormir, faire la fête, créer et se rencontrer avec un but politique³³. Ils ont tendance à disparaître en raison d'une stricte et progressive délimitation des fonctions liée à la sécurité publique et aux logiques marchandes. Ce qui reste une fois que la politique néolibérale a expulsé ces expériences, ce sont des lieux qui ressemblent à des squats mais qui serviront à des activités créatives compatibles avec le capitalisme (CARMO 2014). Conçus en tant qu'objet de consommation et de cadre fonctionnel, les architectures et les processus d'esthétisation du «design total» tendent à être formellement figés dans le temps car les règles auxquelles ils sont soumis ne permettent pas que de telles «œuvres d'art» puissent se transformer en fonction des besoins de ses utilisateurs, voire de manière organique et évolutive.

Normalisation et professionnalisation de l'esthétique alternative

Ainsi, les processus d'esthétisation ornementale sont intrinsèquement liés aux processus de marchandisation de ce type de projets «alternatifs»³⁴. Mais, ce qui affecte probablement le plus ces processus d'esthétisation, est leur inscription dans le tissu normatif caractéristique des environnements urbains contemporains mis «en garantie» (BREVIGLIERI 2013). À cet égard, les villes que nous avons étudiées sont encore assez inégales dans l'emprise des exigences de mise aux normes. Ainsi, si Ljubljana, et même Lisbonne, laissent encore des marges de manœuvre, la situation est nettement plus tendue à Genève³⁵.

L'exemple le plus flagrant qui nous a été donné d'étudier est l'Usine Kugler (🏭). Les multiples requêtes de l'État de Genève, propriétaire de l'immeuble, pour garantir la sécurité des utilisateurs, mais aussi la propreté des lieux, ont imposé de nombreux compromis, qui ont abouti à un processus de normalisation parfois agressif, effaçant peu à peu les traces de «l'esthétique punk» issue de l'occupation des lieux en 1999. Ce processus de normalisation est néanmoins aussi présent à Metelkova, plus concrètement dans l'auberge de jeunesse Celica (située dans l'ancienne prison), où



USINE KUGLER: MULTIPLES TRACES SPATIALES LAISSÉES PAR LES DIVERS UTILISATEURS AU COURS DES ANNÉES (@ PHOTOGRAPHIES DE LETICIA CARMO, 2015).

AUBERGE DE JEUNESSE CELICA À METELKOVA MESTO, LJUBLJANA: PROTECTION CONTRE LES INCENDIES, PANNEAUX D'ORIENTATION ET CAMÉRAS DE SURVEILLANCE (@ PHOTOGRAPHIES DE LETICIA CARMO).

l'action quotidienne d'accueil des hôtes nécessite des dispositifs adaptés – protection contre les incendies, panneaux d'orientation ou caméras de surveillance –, pour garantir la sécurité et s'assurer de la légalité des activités en cas d'accidents.

Tous ces processus d'esthétisation où se nouent ambiance et normes sont plus fondamentalement liés à la professionnalisation croissante des acteurs engagés dans les ECA, c'est-à-dire les résidents et/ou les gestionnaires³⁶.

Nous avons pu constater la multiplicité des parcours professionnels des personnes engagées dans l'opération squat de Metelkova (à part les punks, il y avait et il y a encore des activistes culturels, des artistes indépendants, des intellectuels, des historiens d'art, des curateurs d'art, etc). D'autres ECA ont aussi une grande diversité de personnes engagées ou de résidents qui doivent, d'une manière ou d'une autre, gagner leur vie grâce à leurs activités professionnelles. Le désir de rassembler le

plaisir, l'activisme, le bénévolat et, enfin, le travail lié à leurs compétences professionnelles, se traduit souvent dans l'esthétique visuelle et spatiale des ECA. Il est intéressant à cet égard de comparer la forme et la place physique de l'affichage dans ces différents lieux. La professionnalisation croissante dans le domaine artistique est évidente dans ces exemples d'affiches, révélant l'association entre la normalisation et l'esthétisation des objets exposés. À l'Info centre anarchiste de Metelkova, l'affiche est faite à la main, présentant une calligraphie très expressive et spontanée, non standardisée et avec des polices et des couleurs différentes, attachée à une sorte de garde de protection d'un passage élevé,





non-encadrée. L'affiche expose un message politique fort, revendiquant la solidarité contre le capital, écrite par les anarchistes eux-mêmes.

À la Biennale des Arts Indépendants de Genève (BIG, qui réunit tous les deux ans un certain nombre de projets culturels alternatifs), le message présente également un contenu politique fort, revendiquant la solidarité avec les réfugiés et d'autres. Les polices, les couleurs et la calligraphie écrite à la main ne sont pas non plus standardisées, mais sont un peu plus alignées et organisées, dessinées par les artistes indépendants engagés dans l'événement. L'affiche est parfaitement encadrée par l'étendue des limites de son support (le container).

Chez Lx Factory (LX), à Lisbonne, l'affiche est parfaitement tendue, les polices de caractères sont extrêmement designées, et elle n'existe qu'en une seule couleur (le noir). Cette affiche est l'œuvre d'un artiste visuel, probablement un expert en design de communication. Le contenu du message – «Nous sommes ce que nous ressentons» – fait peut-être un clin d'œil aux slogans situationnistes des années 1960.

L'ESTHÉTIQUE VISUELLE DES AFFICHES DANS LES DIFFÉRENTS ECA (@ PHOTOGRAPHIES DE LETICIA CARMO).

Ambiguïtés des esthétiques de la résistance

Les exemples des ECA que nous avons vus sont des espaces hybrides, flottant entre l'univers de la culture et du divertissement, entre la subversion et les affaires, entre le recyclage et l'esthétique recyclée. Ils nous montrent *de facto* qu'il existe différentes modalités de production esthétique de «l'alternatif»: une modalité plus organique, se déployant au fil du temps, influencée et nourrie par l'intervention plus ou moins volontaire de multiples acteurs, aux horizons idéologiques et aux arts de faire contrastés; soit, à l'autre bout, une modalité construite, bien réfléchie et planifiée, débouchant sur des projets plus cosmétiques et ornementaux. Si les objectifs diffèrent, il semblerait néanmoins que toutes les manières de produire ces alternatives esthétiques sont, en tout cas, à un moment donné, affectées par la professionnalisation des agents impliqués et la normalisation croissante des espaces de vie. Nous constatons que la «culture alternative» – inspirée d'une esthétique artisanale, marginale ou encore contre-culturelle – est aujourd'hui appréciée par un large public, et par extension des investisseurs, devenant une partie importante de l'environnement urbain bâti des villes aspirant à une visibilité internationale. Son pouvoir critique est, d'un côté, encore puissant, mais souvent instrumentalisé par de multiples intéressés (entreprises, *business*, idéologies). La stratégie spatiale revivaliste, de récupération de styles architecturaux, est dans ce cas-ci, de récupération

de «thématiques» artistiques, politiques ou (contre-)culturels, s'appuyant sur des motifs décoratifs bien choisis et bien réfléchis. Ceux-ci aident à construire des «concepts», qui visent à soutenir le but des parties intéressées (soit une critique, souvent affaiblie, soit le profit).

Ainsi, les «créateurs d'images» – ou d'«ambiances» de l'esthétique alternative, par exemple – tentent d'intégrer l'insatisfaction générée par des aspirations frustrées, en utilisant des contrefaçons astucieuses, comme des imitations tricheuses de la liberté, du bonheur et de réalisation de soi-même, infantilisant le public, comme l'annonçait déjà Roszak (1971: 33) dans les années 1970. La frontière entre l'activisme critique et la bohème disparaît peu à peu, et le monde marginal ou *underground* devient une «expérience culturelle» qui permet aux nouveaux bohémiens de la classe moyenne de rencontrer «l'insolite» – comme ce qui se passe à Pensão Amor, par exemple – déformant ainsi l'«authenticité» du milieu.

Mais le succès de l'esthétique de résistance et de recyclage est aussi probablement lié aux changements géographiques et économiques des villes européennes et d'ailleurs. Au-delà d'une cosmétique de l'alternative, la double crise écologique et économique redonne en effet toute son actualité à l'utilisation de solutions plus économiques, modestes et durables. Dès lors, prise dans ce double mouvement de revalorisation marchande et politique, la part subversive des esthétiques de la résistance se complexifie. Elle perd indéniablement de sa radicalité, mais ouvre possiblement de nouvelles pistes qui dépassent la seule commercialisation.

Au final, les tensions issues de la rencontre entre des approches plus ou moins résistantes ou opérant des compromis nous permettent de (re)construire de multiples récits (de vie, politiques, idéologiques), se déployant tous à partir des éléments visuels d'un type d'architecture particulière, *i.e.* «bricolée» et en partie improvisée. Cette richesse narrative et sociale s'élève à partir des traces laissées par les transformations spatiales que les espaces subissent au fil des interventions de leurs utilisateurs. Différentes histoires se tissent ainsi à travers les matériaux, les couleurs, les formes, les objets, l'ensemble des éléments dynamiques qui composent l'identité d'un lieu. C'est dans ces nombreuses histoires du destin de l'esthétique alternative que se jouent, à la fois sa récupération, mais aussi sa capacité renouvelée à ouvrir des nouveaux possibles.

¹ Ces villes et études de cas ont été analysées dans le cadre de la thèse de doctorat de l'auteur, comme partie intégrante du projet C4 (CABEÇADAS DO CARMO 2016).

² Pour une analyse de l'espace public, non seulement comme ensemble de signes visuels, mais comme véritable support de l'action, voir JOSEPH 2003.

³ Dans son travail sur l'esthétique, Gernot Böhme nous rend attentif à l'ambivalence profonde de l'esthétique, à la fois source d'émancipation sociale mais aussi de manipulation (BÖHME 1993).

⁴ Cette notion est avancée non seulement par l'auteur dans sa thèse de doctorat (CABEÇADAS DO CARMO 2016: 47-60), mais aussi par Muriel Becerra (2012) dans son mémoire de diplôme sur la culture alternative genevoise.

- ⁵ On pourrait opérer un lien ici avec le déploiement, dans la tradition bohème du 19^e siècle, d'une critique «artiste» du capitalisme, dénonçant son pouvoir de déshumanisation et appelant en retour des formes artistiques et de vie plus singulières, échappant à la fois aux conventions bourgeoises et aux formes industrielles de production (CHIAPELLO 1998).
- ⁶ Sur la forme «tendance» comme opérateur de valorisation marchande, voir Boltanski et Esquerre (2017) ou encore le chapitre 6 de cet ouvrage.
- ⁷ Selon Guy Debord, *la dérive* est «une technique de passage hâtif à travers des ambiances variées [qui est] liée à la reconnaissance d'effets de nature psycho-géographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif», par laquelle les gens «se laisse[nt] aller aux sollicitations du terrain et les rencontres qui y correspondent» (DEBORD 1958).
- ⁸ Sur les enjeux politiques de la performance dans les contre-cultures, voir le chapitre 8.
- ⁹ Cette culture exclut cependant les marxistes conservateurs et libéraux ou les militants noirs (dont les projets politiques sont strictement définis en termes ethniques), selon Roszak.
- ¹⁰ Sur le lien squat et quartier, voir COGATO LANZA 2013.
- ¹¹ Ce mélange entre art et mouvement squat n'est toutefois pas toujours facile et peut aussi aboutir à de véritables divergences entre squats d'«artistes» et squat «politique», comme c'est le cas à Paris où la politique municipale a fortement contribué à cette divergence (AGUILERA 2012).
- ¹² Traduit de l'anglais «spatial agency».
- ¹³ Pour des éléments de clarification, voir le chapitre 1 de cet ouvrage.
- ¹⁴ À ce propos, voir BECERRA 2012 et CARMO 2016.
- ¹⁵ Sur les enjeux de la critique en acte et des contre-espaces, voir les chapitres 1 et 2.
- ¹⁶ À ce propos, voir l'introduction de l'ouvrage ainsi que le chapitre 3.
- ¹⁷ Comme il est défendu dans le chapitre 1, dans sa version politique, l'esthétique est «partage du sensible» (RANCIÈRE 2000): elle contribue directement à la détermination pratique des places de chacun dans le monde et donc aussi à la possibilité d'ébranler le partage institué de l'ordre urbain et d'ouvrir d'autres possibles.
- ¹⁸ La notion de *punkspace* est au cœur de l'épilogue de ce livre rédigée par Yves Pedrazzini.
- ¹⁹ Même si les trois méthodes impliquent de mettre ensemble des choses différentes, chacune implique l'utilisation d'une technique particulière. Le collage implique un support matériel bidimensionnel (comme des photographies, des morceaux de papier ou du tissu); l'assemblage regroupe des objets aléatoires ou qui ne sont pas de la même famille, ce qui résulte normalement dans un support tridimensionnel. Le bricolage s'adresse à quelque chose de construit ou créé à partir d'un large éventail de choses.
- ²⁰ Cet immense espace de 7 000 m² est composé de plusieurs volumes, entourés de murs et son bâtiment principal (celui que nous avons le plus mis en valeur dans ce texte) se compose de 4 étages.
- ²¹ Ce bâtiment a été abandonné pendant une dizaine d'années.
- ²² Cette condition spatiale se réfère aux années 2012-2014. Depuis lors, une lente transformation de l'espace continue à se produire, perdant progressivement son *aura* chaotique et apocalyptique.
- ²³ À ce propos voir CARMO 2014 ainsi que le chapitre 6.
- ²⁴ *Mesto* signifie «ville», en slovène. C'est à Metelkova Ulica (rue) que l'armée populaire yougoslave avait ses casernes militaires, jusqu'à la guerre des dix jours (en juin 1991), moment où la Slovénie est devenue indépendante de la Yougoslavie. Ensuite, le complexe de Metelkova a été divisé en deux parties:
- Metelkova Nord, dont les bâtiments appartiennent à la municipalité de Ljubljana, et où se trouve l'ACC Metelkova Mesto – la partie dont nous parlons dans ce chapitre;
 - Metelkova Sud, propriété de l'État et attribuée au ministère de la Culture depuis 1994, moment où ce «quartier des musées» a commencé à se construire progressivement.
- [Info disponible en ligne: http://kudmreza.org/?page_id=270, consulté le 8 décembre 2013]. Chaque partie de Metelkova (Nord et Sud) propose des esthétiques clairement différentes, l'ambiance de Metelkova Sud représentant en particulier le résultat d'une intervention purement institutionnelle.
- L'histoire de Metelkova Mesto est composée de deux groupes de personnes différents: l'un constitué par des personnes qui voulaient négocier avec l'État et la ville (PEACE INSTITUTE 1988 et RETINA

1994-1998); le deuxième, composé par des squatters (activistes culturels, artistes indépendants, intellectuels, punks, etc.) qui sont arrivés en 1993 (GRŽINIČ 2006: 326).

²⁵ Le Punk et le Mouvement Philosophique et Artistique Alternatif Slovène.

²⁶ La volonté de se débarrasser des souvenirs militaires désagréables du passé a conduit à la création du Réseau Metelkova (*Mreža za Metelkovo*, MzM), fondé en 1990. L'objectif était de transformer «un lieu de répression et d'uniformité, en un lieu de diversité et de liberté» (TdA), où artistes et travailleurs du secteur culturel seraient impliqués dans une campagne de démilitarisation, basées sur le modèle du Centre culturel Rote Fabrik, à Zürich (HREN 2013). Pour le faire, MzM a d'abord négocié avec l'armée, puis avec la municipalité et l'État, qui sont devenus les nouveaux propriétaires des locaux après le départ de l'armée. Cependant, les négociations ont été trop longues et MzM a convoqué une conférence de presse pour faire pression sur les autorités, mais leur réponse a été brutale, en envoyant des engins de construction sur le site pour démolir les bâtiments, endommageant certains d'entre eux (TRANS EUROPE HALLS et BORDAGE 2002: 160-161).

²⁷ Comme le remarquent Lipovetsky et Serroy, l'âge de la démocratie permet une dignité esthétique pour tous les sujets (2013: 22).

²⁸ Concernant la dimension unitaire de la culture alternative, voir le chapitre 4 de cet ouvrage et en particulier l'encadré p. 109.

²⁹ Comme Tiébélé au Burkina Faso, «où chaque maison est une œuvre d'art», ou au village arc-en-ciel de Taichung à Taiwan.

³⁰ Le processus, très complexe, de production de ces lieux est présenté dans le chapitre 6. Ici, nous nous attardons uniquement sur les aspects esthétiques.

³¹ Dans le chapitre 6, nous présentons 4 études de cas produits par Mainside: Lx Factory, Pensão Amor, Casa de Pasto et Hospital do Desterro.

³² Les produits «vintage» sont entendus, à la fois comme des objets anciens recherchés pour leur qualité esthétique, mais aussi ce que l'on nomme des objets «néorétro» qui ont été produits de manière à ce qu'ils ressemblent à des objets d'époque.

³³ À ce propos, voir le chapitre 1 de cet ouvrage.

³⁴ Même dans l'exemple décrit comme processus d'esthétisation «organique» – Metelkova –, on décèle une marchandisation croissante du projet initial (qui a commencé il y a environ 25 ans), avec l'apparition d'une boîte de nuit.

³⁵ À ce propos, voir le chapitre 3.

³⁶ Sur la professionnalisation des acteurs engagés dans les lieux culturels alternatifs à Paris, voir DUMONT et VIVANT 2016.

6 / LA RÉIFICATION DE LA CONTRE-CULTURE Ou la capture économique de la friche urbaine

Leticia Carmo • Mischa Piraud • Luca Pattaroni

Mais la pureté de l'art n'existe que dans la «souillure» du monde, il en a toujours été ainsi... l'art avant que le Modernisme ne fasse partie du monde, c'était là où se trouvaient les gens, c'est-à-dire dans les grottes, les forêts, les églises et les palais. (Rui Chafes, TdA)¹

Sur les pas du touriste

«Oh, quelle chance ! J'adore Lisbonne, c'est ma ville préférée !», entend-on dire en tant qu'habitant chaque fois que l'on se réfère à cette ville. L'image désormais galvaudée du charme de ses collines défiant le pas du visiteur, de sa blancheur, de son environnement lumineux et ensoleillé presque constant, qui contribue à nourrir un certain imaginaire exotique associé aux lieux lointains. Après le cinéma², les guides touristiques, les groupes facebook, les sites internet et magazines pour expatriés³ vantent désormais l'ensoleillement, les conditions spéciales



LISBONNE, LE CHARME
DE SES COLLINES,
SA BLANCHEUR,
SON ENVIRONNEMENT
LUMINEUX ET ENSOLEILLÉ
(© PHOTOGRAPHIE
DE LETICIA CARMO, 2018).

d'établissement⁴ pour ceux qui désirent investir dans le domaine de l'immobilier⁵, les conditions fiscales, le dynamisme économique post-crise, la garantie d'une relative sécurité⁶ dans un contexte mondial perturbé et les prix abordables pour une grande partie des touristes européens; faisant de cette ville une destination privilégiée d'un nouveau tourisme de masse. Le climat et la proximité de la mer sont également des facteurs d'attractivité. À ces conditions favorables, s'ajoute le *storytelling* d'un passé glorieux, d'événements mythiques (bien sélectionnés) mis en patrimoine («grandes découvertes», templiers, etc.), de monuments, des «quartiers historiques», d'environnement urbain stimulant et d'une offre culturelle «vibrante». Toute une industrie donc au service de l'«enchantement» (WINKIN 2002) de l'expérience touristique.

Au-delà de cette image d'Épinal, Lisbonne offre un contrepoint stimulant à l'expérience genevoise enquêtée en parallèle⁷. D'une part, le climat économique de (post)crise éclaire sous un autre angle les dynamiques capitalistes (JAPPE 2017) autant que la production urbaine (MASBOUNGI 2013). D'autre part, le processus de mise aux normes qui caractérise bon nombre de grandes villes européennes (BREVIGLIERI 2013) y était, jusqu'à ces dernières années, moins tangible: la ville résistait au formatage, conservait ses aspérités et son grain⁸. Or cette singularité s'est émoussée ces dernières années sous l'effet de la pression foncière et de l'accélération du tourisme (accentuée par le *low cost*) (BREVIGLIERI 2019)⁹. Elle donne ainsi, paradoxalement, à voir des formes encore plus directes d'«encaissement»¹⁰ de la culture alternative dans les logiques de production contemporaine du capitalisme¹¹, devenant dès lors exemplaire des nouvelles politiques spatiales de la ville créative. Il n'est pas surprenant que le cas que nous allons aborder dans ce chapitre, probablement l'un des objets «alternatifs» les plus formatés de Lisbonne et de l'urbanisme contemporain européen, soit cité et explicitement revendiqué comme modèle de développement urbain par plusieurs acteurs des transformations genevoises¹². Mais suivons d'abord les pas du touriste pour voir le ressort des transformations qui vont nous occuper ici.

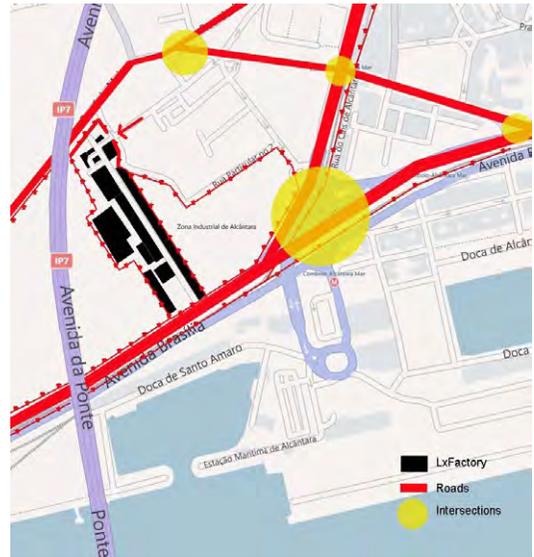
En quête d'authenticité

Après son vol bon marché, on se rend compte que l'idée du «grand week-end à Lisbonne»¹³ n'est pas si singulière: arrivée en quelques heures à Baixa¹⁴, l'excès d'hôtels et de touristes casse le charme exotique dépeint par la rumeur touristique. Essayer alors d'échapper à la foule et de trouver une Lisbonne plus «authentique», oubliée du tourisme de masse, plus singulière, celle où vivent «vraiment» «les locaux», revient à se lancer dans les ruelles étroites et hirsutes de l'Alfama et de la Mouraria, essayer la rencontre avec le fado... et se rendre vite compte que lui aussi est déjà «vendu» à la consommation touristique.

On essaie alors de s'aventurer un peu plus loin, à la recherche des espaces de «culture alternative», dans les quartiers moins centraux. Le nom de l'un d'entre eux, Lx Factory (LxF), retient notre attention car il évoque à la fois le passé industriel du quartier d'Alcântara et la *Factory* d'Andy Warhol¹⁵. Situés dans un ancien quartier ouvrier, entre des lignes du chemin de fer et sous le gigantesque pont du 25 avril¹⁶,

ces anciens bâtiments industriels constituent désormais un lieu de référence de la vie urbaine lisboète. Lieu bon élève de la «recette du succès» à la sauce «Florida»¹⁷, LxF  rassemble activités culturelles, bureaux partagés, commerces, espaces de *coworking*, cafés¹⁸. Le tout jouant explicitement sur le caractère de friche industrielle (bâtiments classés et d'intérêt communal, où l'on peut trouver des vestiges «historiques» de l'activité antérieure développée dans ce lieu, notamment des différents types de machines, imprimantes et autres objets) agrémentée de *street art*.

Les deux accès sont peu visibles, l'entrée principale s'ouvre sur une ruelle étroite¹⁹. Le territoire de LxF est annoncé par une enseigne de lettres illuminées constituées d'ampoules électriques, rappelant l'entrée d'un cabaret. Cette brève joie lumineuse et théâtrale est soudain interrompue par un homme habillé en uniforme (un agent de sécurité) contrôlant les entrées et une console de surveillance vidéo, à gauche d'un distributeur de billets. Pendant un bref instant nous hésitons à entrer, dans ce qui se donne des airs de terrain privé. Si l'on passe outre cette hésitation, reste encore à se frayer un chemin entre la foule piétonne et quelques voitures éparses.



Lx FACTORY À LISBONNE. SITUÉE DANS UN ANCIEN QUARTIER OUVRIER ENCLÉ PAR DES MURS, ENTRE LES LIGNES DU CHEMIN DE FER ET SOUS LE GIGANTESQUE PONT DU 25 AVRIL.



LE TERRITOIRE DE Lx FACTORY EST ANNONCÉ PAR UNE ENSEIGNE DE LETTRES ILLUMINÉES CONSTITUÉES D'AMPOULES ÉLECTRIQUES, RAPPELANT L'ENTRÉE D'UN CABARET (© PHOTOGRAPHIE DE LETICIA CARMO, 2018).



AGENT DE SÉCURITÉ
 CONTRÔLANT LES ENTRÉES
 À Lx FACTORY, UNE CONSOLE
 DE SURVEILLANCE VIDÉO ET
 PLAN DU LIEU (À GAUCHE);
 ATMOSPHÈRE ASSEZ
 SYMPATHIQUE ET DÉTENDUE EN
 FIN DE SOIRÉE À Lx FACTORY:
 DES CAFÉS, DES TERRASSES,
 DE LA MUSIQUE LIVE,
 GUIRLANDES LUMINEUSES,
 PÂTISSERIES, PEINTURES
 MURALES CONSOMMÉS PAR UNE
 FOULE LENTE ET POLYGLOTTE
 (LARGEMENT FRANCOPHONE),
 QUI CONTRASTE AVEC CELLE DU
 QUARTIER ALENTOUR (À DROITE)
 (@ PHOTOGRAPHIES DE LETICIA
 CARMO, 2018).

Vendredi soir: du monde, des cafés, des terrasses, de la musique live et un container-kiosque qui vend des magazines d'art, d'architecture et de design dans plusieurs langues. Vêtements «ethniques» (*i.e.* exotisant), livres d'occasion, guirlandes lumineuses, pâtisseries, objets design ou d'occasions et souvenirs sont jaugeés et consommés par une foule lente et polyglotte (largement francophone), qui contraste avec celle du quartier alentour. On est d'abord un peu troublé, mais l'atmosphère assez sympathique et détendue met rapidement à l'aise. Cet endroit ressemble à un quartier dans un quartier, avec routes, trottoirs, places de stationnements, cafés, magasins et restaurants. Nous décidons d'explorer le terrain. Des bâtiments hauts alternent avec de petits pavillons, de grandes vitrines luisantes. Avec des interventions murales colorées de *street art* ornant chaque coin de rue, contrastant avec les murs gris des



Lx FACTORY RESSEMBLE
 À UN QUARTIER DANS UN
 QUARTIER, AVEC ROUTES,
 TROTTOIRS, PLACES DE
 STATIONNEMENTS, CAFÉS,
 MAGASINS ET RESTAURANTS
 (@ DESSIN DE LETICIA CARMO,
 2018).



DES BÂTIMENTS HAUTS ALTERNENT AVEC DE PETITS PAVILLONS, DE GRANDES VITRINES LUISANTES. AVEC DES INTERVENTIONS MURALES COLORÉES DE STREET ART ORNANT CHAQUE COIN DE RUE, CONTRASTANT AVEC LES MURS CRUS DES BÂTIMENTS DE STYLE INDUSTRIEL, CHAQUE PEINTURE MURALE EST MISE EN EXERGUE ET SIGNÉE. À GAUCHE, NOUS POUVONS VOIR L'ŒUVRE DE L'ARTISTE BORDALO II EN BAS À DROITE CELLE DE MARIANA DIAS COUTINHO ET MAISMENOS (@ PHOTOGRAPHIES DE LETICIA CARMO, 2018).

bâtiments de style industriel. Chaque peinture murale est mise en exergue et signée. Les bâtiments portent les traces de l'histoire de multiples expériences vécues, comme cette ouverture dans la façade, transformée après coup en fenêtre.



LES BÂTIMENTS PORTENT LES TRACES DE L'HISTOIRE DE MULTIPLES EXPÉRIENCES VÉCUES, COMME CETTE OUVERTURE DANS LA FAÇADE, TRANSFORMÉE APRÈS COUP EN FENÊTRE (@ PHOTOGRAPHIE DE LETICIA CARMO, 2011).

Les ressorts touristiques de la réification

Le parcours par lequel nous avons commencé ce chapitre illustre un potentiel processus de désenchantement critique: partant d'une idée très abstraite d'une Lisbonne romantisée, qui disparaît au fur et à mesure qu'on s'en approche. Se désagrègent tour à tour les symboles stéréotypiques (les quartiers historiques, le *fado*, les *pastéis de nata*), transformés et vendus à chaque coin de la ville en tant que marchandises; puis, en cherchant à s'en éloigner pour essayer de trouver quelque chose de «plus authentique» – «même dans le tourisme de masse, alors même que les touristes débarquent d'un vol charter, ils peuvent être à la recherche de certaines différences culturelles» (FAINSTEIN 2004, TdA)²⁰, on tombe sur les docks – qui n'est plus désormais occupés par des pêcheurs, mais par des fêtards et des *night-clubs* – ou sur d'anciennes usines aujourd'hui occupées par les «créatifs». Tous deux, docks et usines, victimes du processus de désindustrialisation, sont aujourd'hui des lieux attrapés dans les réseaux de processus de revitalisation à caractère globalisé, *i.e.* tant au niveau de sa fonction que de son esthétique spatiale. De fait, cette quête d'authenticité et de singularité, sans cesse vouée à l'échec, des touristes induit un processus continu d'enrôlement des marges et des secteurs d'activités subalternes dans les paysages de consommation urbaine. Il donne ainsi le ressort du processus de réification de la culture alternative.

Afin de comprendre l'impact du tourisme sur la production de la ville, il faut mesurer son poids dans un pays fortement marqué par la crise économique de la fin des années 2000. Ainsi, le Portugal était en 2017, la destination principale en Europe selon les «World Travel Awards»²¹, et la part du tourisme dans le PIB du pays a doublé en 10 ans, passant de 9% en 2008 à 17% en 2018²². Ce poids économique accru donne en retour un rôle inédit aux acteurs – politiques et financiers –, qui visent à conformer les environnements urbains aux attentes du visiteur. À cet égard, Susan Susan Fainstein et Dennis Judd distinguent, dans *The Tourist City*, trois types de villes touristiques (*tourist cities*):

- Les «villes de villégiatures», créées de toutes pièces;
- Les «villes converties», ayant construit des infrastructures attractives pour la bulle touristique²³; et le plus intéressant pour nous;
- La «ville touriste-historique», auquel correspond plus directement le cas de Lisbonne.

Si nous suivons ces auteurs, les villes historiques n'auraient de fait pas besoin de construire des attractions touristiques parce qu'elles possèdent déjà des «sites d'intérêt». Dans ce cas, l'espace urbain hérité est déterminant. Cela ne veut toutefois pas pour autant dire qu'un travail de *storytelling* et d'apprêtement de l'environnement construit²⁴ n'entre pas dans le processus de production de ce troisième type.

À l'inverse, le tourisme nécessite des transformations spatiales et architecturales conséquentes – autant d'«investissements de forme» (THÉVENOT 1986) – pour accueillir les visiteurs et investisseurs étrangers. Ces investissements comprennent entre autres la constitution d'une image de «culture traditionnelle locale» – monuments historiques, personnages célèbres, spécialités culinaires –,

nécessaire pour accompagner et rassurer l'expérience touristique²⁵. Cette formalisation de la culture traditionnelle locale fonctionne de la sorte en tant que symbole du paradoxal esprit *glocal* (global + local), qui nécessite – pour articuler les deux niveaux – la mise en équivalence et la banalisation du contenu de ses «objets typiques»²⁶. Ce processus coïncide avec l'application pratique, au niveau des politiques urbaines, des formules de la «ville créative» [FLORIDA 2012; LANDRY 2008] qui recommandent d'utiliser l'art, la culture et la créativité dans la production urbaine, afin d'attirer les activités «créatives» à forte plus-value [PIRAUD 2017b]. C'est dans ce contexte spécifique que se réalise l'*alternativisation esthétique des centres urbains*, c'est-à-dire la banalisation des images, symboles et espaces de la contre-culture, qui deviennent objets parmi d'autres des paysages et des expériences pittoresques de la ville touristique et créative.

Dans cette perspective, le processus de «touristification»²⁷ de villes comme Lisbonne, Berlin ou Barcelone semble constituer un vecteur puissant de l'encaissement des formes (esthétiques) et des usages critiques des contre-cultures²⁸ dans l'ordinaire de la ville contemporaine. Néanmoins, tout important qu'il soit, le tourisme n'est pas le seul des vecteurs de cet encaissement. Ce processus renvoie, comme on l'a suggéré, à une transformation en profondeur des modes de production capitaliste, où se mêlent nouvelles pratiques architecturales, économie «créative» et financiarisation du développement urbain.

L'alternativisation (esthétique) des espaces urbains

Dans la suite de ce chapitre nous proposons donc de questionner les conditions contemporaines de production des espaces culturels-créatifs comme celui de Lx̄F, leur lien au tourisme, leur conception par des agences privées, leur articulation aux logiques du marché et aux normes et leur inscription dans une transformation des pratiques architecturales et des paysages urbains. Ce cas lisboète doit nous permettre ainsi d'approfondir la dynamique que la littérature scientifique désigne comme «*commodification*» [FAINSTEIN 2007], c'est-à-dire à la fois *marchandisation* et *réification* des espaces culturels alternatifs. Nous défendons notamment l'idée que ces ECA, avec leur esthétique et leurs singularités spatiales, constituent une sorte de dernier avatar d'un processus de marchandisation/réification de la culture (urbaine) initié à la fin du 20^e siècle:

La culture urbaine est devenue en elle-même une marchandise, une marchandise qui a de fait un aspect mythologique. La description par Walter Benjamin des arcades, du repos dans les cafés, de la déambulation, du flâneur, sont autant d'images culturelles qui sont familières à la population éduquée, et même pas si éduquée. [FAINSTEIN 2007, TdA]

Les lieux de la culture alternative sont ainsi en train de devenir partie intégrante de cette «culture urbaine» globalisée dont parle Fainstein, à travers un processus de mise en équivalence avec les autres objets urbains, notamment sous l'angle de l'expérience marchande du tourisme. Leur esthétique singulière devient de fait l'un des nouveaux cœurs de typification des formes urbaines, *i.e.* un élément typique et attendu par ceux qui se promènent dans les villes européennes et d'ailleurs. On

parlera à ce titre d'*alternativisation esthétique* car ce sont les paysages urbains eux-mêmes qui s'infléchissent, se recomposent en intégrant la dimension décorative de ces univers esthétiques alternatifs (2).

Crise et opportunités urbaines

Cette transformation du statut des espaces de culture «alternative» a été décrite ailleurs en Europe, dans des villes comme Berlin ou Barcelone, où le processus est plus avancé²⁹ (ESTEVENIS 2017; COLOMB 2012; ANDRES et GRÉSILLON 2011). Ces descriptions lient toutefois rarement les transformations matérielles des lieux mêmes à l'évolution des formes de valuation économiques et des pratiques de consommation touristique. De plus, le cas de Lisbonne est particulièrement intéressant car ce processus apparaît sous l'effet conjugué de la crise économique, d'une augmentation de la pression immobilière et des mesures d'austérité imposées par la Troïka³⁰. Ces derniers ont poussé à des changements dans la loi sur les loyers³¹, ce qui a affecté drastiquement le marché foncier de la capitale portugaise: suscitant de nouveaux grands investissements dans le centre – «historique» – lisboète, en grande partie orienté vers le tourisme et les nouvelles formes d'économie.

Ainsi, alors que tous les grands projets urbains immobiliers prévus étaient suspendus à Lisbonne, une agence immobilière a mis en place des stratégies de valorisation spatiale originales, profitant des vides et des interstices. Cette agence, Mainside, a investi en période de crise dans la réhabilitation d'immeubles et la revitalisation de certains quartiers de la ville, en s'appuyant sur une esthétique de la friche, nourrie au régime visuel des contre-cultures³². Cette stratégie d'investissement territorial a eu un impact bien plus large dans la ville de Lisbonne qu'on aurait pu l'imaginer, ayant pour cette raison attirée notre attention. Tout particulièrement, le *mode opératoire esthétique* retiendra nous intéressera ici, tant la dynamique de recyclage formel est tangible: en effet, Mainside ne se contente pas d'occuper les espaces laissés vacants, désindustrialisés³³, la compagnie immobilière reprend aussi les formes développées dans les espaces contre-culturels, pour les transformer en produit commercial et même financier.

Le cas de Lx Factory

Dans son ouvrage classique, *Loft Living*, Sharon Zukin décrit comment des artistes (et chercheuses) sans le sou occupent les lieux laissés vacants par la désindustrialisation du centre-ville de New York. Cette réaffectation d'anciens ateliers en loft, moyennant quelques adaptations juridiques et réglementaires, se diffusera bien au-delà des seuls artistes précaires et deviendra même un élément de distinction très prisé (ZUKIN 1982). Le phénomène de diffusion qui nous intéresse ici ressemble, sous bien des aspects, à cette dynamique new-yorkaise. La «décoration» de LxF – basée sur la réutilisation et l'exposition d'objets anciens recyclés (tel que des meubles ou des machines [voir les images p. 165]) – est associée à une «ré-architecture»³⁴ basée sur la réutilisation et la réhabilitation de bâtiments préexistants, renvoyant explicitement à l'histoire des lieux. Les murs dégradés – présentant de

multiplés couches d'encre qui se décollent ou couvertes de graffitis – un grand trou dans la façade, créé pour laisser passer de grandes machines, a été laissé ouvert tel qu'il était, dans un état brut, conférant un charme, une certaine *aura*³⁵ à ce bâtiment principal. L'esthétique du recyclage et de la nostalgie est ainsi présente dans les objets, dans les mémoires et dans l'architecture du bâtiment lui-même. Un locataire de LxF résume son ambiance comme «le mariage parfait entre le luxe et la décadence», en disant que c'est la raison qui l'a convaincu de venir travailler ici³⁶. Cette *recréation* peut donner lieu, pour sa part, à un environnement légèrement artificiel. Ce traitement cosmétique, ou encore ornemental, du recyclage vise essentiellement une stimulation visuelle qui joue avec les sensations et les émotions des utilisateurs de ces espaces, cherchant à les amuser et les divertir. Cette relative instrumentalisation de l'esthétique alternative émousse sa puissance politique – c'est-à-dire son rôle performatif³⁷ dans la constitution d'une forme alternative de commun –, au profit d'un «plaisir esthétique»³⁸ travaillé et utilisé pour servir les tendances de la mode, du tourisme et surtout du marché.

À partir des conditions de (re)production de l'esthétique de la contre-culture et des milieux artistiques, nous pouvons comprendre les processus de captation économique de l'activité artistique, concrétisés au moyen de loyers assez élevés, du haut prix des produits vendus et d'une demande nourrie par l'afflux touristique.

Il faudrait, cependant, tenir compte du contexte urbain et économique particulier dans lequel s'insère l'opération esthétique, visuelle et spatiale de l'espace LxF. Ce dernier a été formellement constitué en 2007 par la société financière Mainside³⁹, et est situé dans l'ancienne zone industrielle d'Alcântara⁴⁰. Cette zone, occupée par le secteur industriel au 18^e-19^e siècle, jouit d'une renommée reconnue, liée à de puissants représentants de syndicats anarchistes et un bastion républicain. Récemment, Alcântara a fait l'objet d'un vaste projet de revitalisation urbaine en 1999, baptisé «Alcântara XXI»⁴¹. Les règlements promulgués à la suite d'une controverse urbanistique⁴², ainsi que les effets provoqués par la crise économique mondiale de 2008, ont conduit à un phénomène curieux. Profitant du vide créé par ce contexte, la société Mainside s'est intéressée à une parcelle de terrain disponible et a tenté d'en tirer un profit. Contrairement aux autres investisseurs du projet Alcântara XXI, Mainside a décidé d'adopter une stratégie différente: ne pas démolir les bâtiments existants et en construire de nouveaux, mais plutôt réutiliser ces bâtiments et les réhabiliter, ainsi que l'espace extérieur environnant. Dès lors, Mainside sous-loue temporairement des espaces pour des magasins et des bureaux. En septembre 2017, LxF a été vendue à la société française immobilière commerciale Keys Asset Management⁴³ (KAM). D'après *Jornal de Negócios*, leur intérêt ne porte pas simplement sur l'aspect financier de l'opération, mais bel et bien sur la «rentabilité du concept qui y existe déjà».

La vente de Lx Factory au groupe Keys, dirigé par Pierre Mattei et Cyril Garreau, ne changera pas le concept de l'espace. La société a acheté l'entreprise pour la rentabilité du concept existant et non pas à cause du terrain. Donc, cela continuera à être utilisé comme un espace pour fixer les bureaux des entreprises, des services et des restaurants, et ne sera pas remplacé par une nouvelle entreprise immobilière.⁴⁴

Selon le propriétaire de Mainside, l'ingénieur José Carlos Carvalho⁴⁵, LxF impliquerait un «concept» qui s'articulerait autour d'un «style de vie» basé sur une «ambiance

créative et entrepreneuriale», dans le sens d'une fusion entre les loisirs et le travail. Carvalho défend l'idée selon laquelle, pour que cela se produise, il faut créer un «cluster» spatial capable de promouvoir une relation plus étroite entre les individus, les entreprises et les événements (CARVALHO 2009: 115, 179). Ainsi, sur son site internet, LxF se présente dans les termes suivants:

Un fragment urbain, caché depuis des années, est aujourd'hui restitué à la ville sous la forme de Lx Factory. Une île créative occupée par des entreprises et des professionnels de l'industrie, qui sert également de scène pour un ensemble diversifié d'événements liés à la mode, la publicité, la communication, les Beaux-Arts, l'architecture, la musique, etc., attirant de nombreux visiteurs à redécouvrir Alcântara à travers une dynamique engagée. Chez LxF, vous pouvez réellement respirer l'environnement industriel à chaque étape. Une usine d'expériences où l'intervention, la pensée, la production est rendue possible. Mettre en scène des idées et des produits dans un lieu appartenant à tout le monde, pour tout le monde.⁴⁶

Comme Joana Gomes, l'une des architectes qui travaille pour Mainside, l'a mentionné lors d'un entretien⁴⁷ à propos des projets de l'entreprise, LxF ne cherche pas un type particulier de public, mais plutôt un maximum de visiteurs. On est donc bien sur une épreuve quantitative qui détermine le «succès» ou non de l'opération. Les usagers de LxF se recrutent parmi ladite «classe créative» et constituent un mélange désormais standard de studios d'architecture et de design, de boutiques et de restaurants, de masseurs, d'ostéopathes, de professeurs de yoga et de danse, de tatoueurs, de photographes, ainsi que de marchés d'alimentation biologique, espaces de *coworking*, studios de mode, de publicité et d'entreprises de casting. *Last but not least*: un comptable et un avocat. Selon Joana Gomes, LxF serait ainsi «plus que simplement de la culture», dans la mesure où le projet articule activités culturelles, affaires et vie quotidienne⁴⁸, autrement dit la recette désormais très répandue du capitalisme créatif.

Le projet LxF, qui a ouvert ses portes au public en 2008 et qui, à l'origine, avait un caractère éphémère du fait des conditions contractuelles précisées ci-dessus, s'est installé progressivement. Aujourd'hui, le nouveau plan d'urbanisation d'Alcântara, publié en 2015⁴⁹, n'exprime plus l'intention de détruire les bâtiments déjà existants sur le site. De plus, LxF a reçu l'appui de la municipalité dans son document intitulé «Charte stratégique de Lisbonne»⁵⁰, la qualifiant d'«expérience culturelle» à préserver⁵¹, aux côtés des grandes institutions culturelles comme la Fundação Calouste Gulbenkian, le Centro Cultural de Belém ou encore Culturgest (COSTA 2009: 64, 86). On voit ainsi se poursuivre le processus de mise en équivalence, à la fois économique et institutionnelle, des objets culturels participant de l'alternativisation esthétique. Pour bien saisir ce qui se joue dans un tel processus, il faut s'attarder sur les formes inédites de valorisation économique qui le rendent possible.

La mise en valeur d'un modèle culturel urbain

La ville comme la culture sont des formes très spécifiques de *marchandise*. Dans leur dernier ouvrage, Luc Boltanski et Arnaud Esquerre cherchent à comprendre comment certains objets désuets peuvent être revalorisés (BOLTANSKI et ESQUERRE 2017). Selon eux, le capitalisme tardif se caractérise par une extension du domaine de la marchandise et donc de la valeur. Ils décrivent comment certains objets – dont

certains déchets – sont remis au goût du jour par des processus de requalification, en engendrant de la rareté à partir de n'importe quoi, voire en créant des manques qui réclament d'être comblés (KECK 2017). L'acquisition de LxF par l'agence immobilière KAM correspond à cette dynamique.

En tant que marchandise, LxF oscille entre les formes d'*actif* et de *tendance*⁵², c'est-à-dire à la fois une valorisation par un effet de mode [tendance] et une valorisation par la conviction que l'investissement présent produira des bénéfices à venir [actif]. Plus spécifiquement, le moment de vente à KAM opère un basculement de la forme *tendance* à la forme *actif*, dans un geste typique d'une «économie de l'enrichissement» qui n'a de cesse de réinsérer les objets dans des chaînes de traduction, leur conférant à chaque fois une nouvelle valeur⁵³. Autrement dit, KAM a parié sur la capacité de LxF à engendrer de l'argent à moyen ou long terme, en comptant sur la stabilisation de la tendance mise en place par Mainside et de la demande qu'elle a suscitée⁵⁴. Le concept-LxF, en tant que *modèle culturel urbain*, c'est-à-dire en tant que forme d'interventions (GOBATO 2003: 13-sq.), inclut sa forme architecturale, une ambiance et un mode de production. En complément de l'approche de Boltanski et Esquerre qui se limite à une approche discursive, cet exemple révèle le travail de transformation et d'apprêtement matériel nécessaire à ces revalorisations. En effet, la valeur de LxF ne découle pas seulement d'une nouvelle narration, mais aussi d'un travail de recréation esthétique et d'aménagement ajustés aux pratiques du capitalisme créatif – à l'instar de la stricte délimitation des espaces de *coworking*, permettant de les assigner et les louer (cf. *infra*). Le passage à la forme «actif» dépend ensuite de la vente – c'est-à-dire d'une mise en équivalence plus large – à un consortium étranger, consacrant le caractère de *produit* de cet objet et de sa rentabilité. Ainsi, ce passage dépend de la capacité de l'objet à répondre aux exigences de garantie des investissements financiers internationaux⁵⁵.

De fait, dans une logique de financiarisation (CHIAPELLO 2014), si KAM, l'acquéreur, déclare conserver le concept, il doit s'assurer néanmoins du rendement de son investissement, en particulier en l'intégrant plus pleinement dans le système de consommation urbaine et touristique [mobilité et événementialité]:

Bien que Lx Factory continue avec le même concept, il y aura tout de même quelques petits changements. The Keys a l'intention de réhabiliter certains bâtiments et d'augmenter l'offre d'espace. Il y aura de l'espace pour accueillir plus d'entreprises, en plus des 200 qui y sont déjà. À l'extérieur, il y aura également des travaux, en particulier, des rues, afin d'organiser mieux la circulation. De plus, Keys parie sur la localisation d'installations pour la réalisation d'événements.⁵⁶

L'aménagement urbain et sa gestion deviennent ainsi des éléments clés de la valorisation financière du projet, *i.e.* sa capacité à produire du rendement.

Au final, LxF est transformé en l'un des «actifs» de Key Asset, lui permettant notamment de développer son «portefeuille à l'échelle européenne»⁵⁷ comme il le présente sur son site internet:

Le Lx Factory est l'un des sites les plus emblématiques et prisés de Lisbonne. L'actif consiste en un ensemble immobilier mixte et innovant, lieu de destination aussi bien touristique que professionnelle ou culturelle pour les Lisboètes comme pour les visiteurs. L'actif présente par ailleurs un fort potentiel de développement.

Une double opération esthétique est au cœur de ce processus: le détachement de l'esthétique alternative de son projet politique (ornementation⁵⁸) et la banalisation de cette esthétique dans les objets de consommation urbaine (alternativisation esthétique).

Mise en ornement et banalisation des registres esthétiques alternatifs

Au vu de ce qui précède, il faut se demander si la «ré-architecture», telle qu'elle est pratiquée à LxF ou dans d'autres cas similaires, peut conserver encore une valeur émancipatrice, voire critique, en termes de pratiques d'intervention spatiale et de politiques urbaines ? Il existe, dans beaucoup de ces ECA qui utilisent ce type de pratiques de ré-architecture, des usages à visée critique, avec des préoccupations qui traduisent le désir de participer, d'intervenir et d'aider à changer la ville. À l'opposé, on constate dans le cas de LxF, une mobilisation des registres visuels contre-culturels vidés de leurs visées critiques, une sorte de diffusion dépolitisée des signes des contre-cultures et des luttes urbaines. On observe dans les métropoles européennes une telle dynamique d'appropriations esthétiques et sémiotiques. Dans ces cas, il y a une déviation par rapport au contenu original de ces symboles, de ces références visuelles et spatiales. Ces pratiques et formes récupérées contrastent avec l'«original», dans la mesure où l'esthétique est devenue un moyen de valorisation économique, là où auparavant elle constituait l'expression et les conditions de possibilité d'un mode de production et d'expérience alternatif de l'espace (CARMO 2014). Autrement dit, le registre esthétique de la culture alternative a cessé d'être un opérateur politique pour devenir un motif stylistique, qui contribue au récit et aux investissements de forme où se produit la nouvelle valeur d'échange des lieux, à la fois leur inscription dans une *tendance* et leur mise en *actif* (BOLTANSKI et ESQUERRE 2017). C'est précisément dans cette transformation de l'esthétique que peut émerger un mode marchand (et capitaliste), là où se tenait auparavant une logique de production politique, nourrie par des intentions participatives et transformatrices (CARMO 2017)⁵⁹. On aurait donc tort d'interpréter cette diffusion des formes de la contre-culture comme une simple manifestation superficielle: il s'agit, à l'inverse, d'un déplacement important selon lequel un signe⁶⁰ devient constitutif de la valeur et, plus largement, moyen de production. Cela donne à cette opération un caractère exemplaire des nouvelles formes de l'«économie de l'enrichissement» (BOLTANSKI et ESQUERRE 2017) et, plus largement, des processus de financiarisation qui viennent «coloniser» l'ensemble des domaines d'activité (y compris sociaux et culturels) (CHIAPELLO 2014).

Cela relève désormais du poncif de dire que la production urbaine est orientée principalement vers le profit. Il est néanmoins intéressant de se pencher sur la manière dont les environnements urbains, y compris les plus singuliers et *a priori* hors marché, peuvent être intégrés dans des marchés. C'est le cas de l'intégration des formes de «désordre» dans des projets rentables comme celui de LxF. Ce désordre se retrouve dans les volumes hétérogènes et dans la composition stylistique hybride des bâtiments de LxF; dans leur composition volumétrique et stylistique hétérogène;

dans ses murs passés et la finition négligée des matériaux de construction; dans la multitude des vieux objets, des machines et du mobilier à l'intérieur du bâtiment (aujourd'hui utilisés comme décoration), voire dans l'ambiance festive des journées «open days»⁶¹; dans le marché de rue et dans la diversité d'événements; dans la manière chaotique de stationner les voitures.

Ce désordre est néanmoins largement garanti et réglé⁶², visant en fin de compte la production d'une valeur d'échange. De fait, l'*ordre* est bien présent à LxF et est rappelé constamment lors de la visite. Tout d'abord, la présence du gardien à l'entrée du périmètre signale d'emblée l'inscription du lieu dans un régime de propriété privée. De surcroît, la distribution spatiale est verticale, conçue et gérée par les architectes de Mainside⁶³, et la gestion de la bonne fonctionnalité des espaces est finement calculée, malgré son aspect bricolé. La gestion des espaces «communs» est la responsabilité de Mainside (espaces extérieurs, installations techniques, conception et distribution des espaces intérieurs). Seulement l'intérieur de chaque espace loué par chaque entreprise, chaque collectif ou individuel, est organisé et décoré par ses utilisateurs. Selon Joana Gomes, l'un des grands avantages de la stratégie de Mainside est que chaque entreprise peut créer un espace «à son image». Cependant, les architectes de Mainside ont toujours des suggestions, des contraintes et un dernier mot à dire, encadrant les transformations spatiales de leurs clients et des entreprises, selon les mots de Joana Gomes⁶⁴.

La gestion de LxF a aussi impliqué la création d'un long couloir qui traverse l'intérieur du bâtiment A⁶⁵ en longueur, divisant les anciennes salles de travail *open space* des ouvriers (adaptées à tous les types de machines et d'activités) en plusieurs petits espaces. Cette logique de division/segmentation spatiale, qui contraste avec la logique du plan «libre», s'adapte ainsi à une structure classique de bureau qui permet d'accueillir autant d'entreprises que nécessaire et d'assurer le rendement locatif du bien. De plus, les architectes de Mainside ont conçu tous les étages du bâtiment afin d'avoir dans chacun une ambiance différente⁶⁶. Selon Joana Gomes, cette stratégie peut favoriser un rapprochement entre les occupants de chaque étage, en raison de leur potentielle identification collective à l'«identité visuelle» spécifique à leur étage⁶⁷. Il en résulte ainsi une double logique à la fois de division spatiale pour consolider le rendement économique et d'unification atmosphérique, visant à assurer une certaine cohésion sociale. Ce travail sur les ambiances s'inscrit plus largement dans une véritable stratégie de marketing du site. C'est l'ensemble de ces processus de régulation spatiale de l'activité qui participe de la neutralisation de l'esthétique alternative et de son détachement du projet politique.

Pour José Carvalho, LxF a «réussi à créer une unité de production, en ajoutant à cet espace (plein d'histoires de l'industrie portugaise) une nouvelle réalité industrielle, l'industrie créative du 21^e siècle. Un centre d'affaires qui fournit la transaction des produits culturels» (CARVALHO 2009: 109). José Carvalho explique que l'idée était de faire fonctionner cet espace comme un centre commercial afin d'attirer le plus grand nombre de personnes possibles, en s'assurant en particulier de la présence de marques spécifiques qui fonctionnent comme des entreprises phares⁶⁸. Carvalho explique que ces entreprises ont des conditions locatives privilégiées (localisation et visibilité, par exemple) parce qu'elles contribuent à



LA GESTION DES ESPACES « COMMUNS » EST LA RESPONSABILITÉ DE MAINSIDE (ESPACES EXTÉRIEURS, INSTALLATIONS TECHNIQUES, CONCEPTION ET DISTRIBUTION DES ESPACES INTÉRIEURS). SEULEMENT L'INTÉRIEUR DE CHAQUE ESPACE LOUÉ PAR CHAQUE ENTREPRISE, CHAQUE COLLECTIF OU INDIVIDUEL, EST ORGANISÉ ET DÉCORÉ PAR SES UTILISATEURS (@ PHOTOGRAPHIES DE LETICIA CARMO, 2016).

établir « l'image » de l'ensemble du projet, représentant leurs vitrines d'une grande importance. L'ingénieur se réfère au travail de Jeffrey Hardwick sur les centres commerciaux américains (HARDWICK 2010), en soulignant l'importance des détails architecturaux d'un magasin: l'éclairage, la signalisation, les matériaux, la décoration, le rangement et bien d'autres éléments peuvent transformer un magasin traditionnel et banal en une machine à vendre (CARVALHO 2009: 115-16). Carvalho poursuit son raisonnement en disant qu'il classerait LxF comme un « manipulateur de mode » car, comme tout autre établissement commercial, son succès « dépend de la création d'une image originale ».

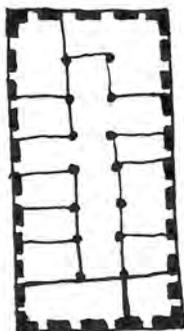
LA GESTION DE Lx FACTORY A IMPLIQUÉ LA CRÉATION D'UN LONG COULOIR QUI TRAVERSE L'INTÉRIEUR DU BÂTIMENT A EN LONGUEUR, DIVISANT LES ANCIENNES SALLES DE TRAVAIL OPEN SPACE DES OUVRIERS (ADAPTÉES À TOUS LES TYPES DE MACHINES ET D'ACTIVITÉS) EN PLUSIEURS PETITS ESPACES.

Dans ce processus, les pratiques spatiales de ré-architecture sont à la fois mises au cœur de la fabrication de LxF et perdent en même temps leur pouvoir émancipateur. On y trouve en effet de nombreuses pratiques spatiales qui s'apparentent formellement à la thématique politico-architecturale de la ré-architecture, telles que le fait de garder la mémoire des utilisations précédentes de ces immeubles par le rajout de nouveaux calques, en laissant visible les traces des anciennes; offrir de la possibilité aux utilisateurs de s'approprier son propre espace de travail; privilégier l'utilisation de matériaux de construction bon marché; permettre la cohabitation de l'architecture avec des interventions artistiques; occuper l'espace « commun » avec des terrasses, des installations éphémères et des événements

BEFORE



AFTER



occasionnels (arts performatifs, musique, marché de rue...). Cette logique de conception spatiale offre une certaine ressemblance avec la stratégie présente dans les œuvres d'habitation sociale dessinées par Alejandro Aravena (le vainqueur du prix Pritzker Chilien), en particulier celles où le cadre de base de l'immeuble est fourni (*i.e.* la structure en béton avec une cuisine, des toilettes et un toit), laissant les habitants compléter ce qui manque dans leur propre logement selon leurs envies, possibilités et besoins.

Néanmoins, ce caractère flexible, voire « organique » – de séparation *a posteriori* des espaces intérieurs



et d'ajout de nouveaux volumes – des projets de Aravena n'est en rien comparable à l'offre du remplissage purement décoratif (même si parfois encadré par une opération de design d'intérieurs) des petites «boîtes» enfilées que LxF offre à ses résidents. Une fois le cadre de base construit, les maisons dessinées par Aravena permettent une appropriation des espaces par les usagers eux-mêmes, laquelle n'est plus contrôlée par l'architecte (même si sûrement contrôlée par certaines lois municipales ou nationales), ouvrant à de vrais processus d'émancipation pour les habitants. Tandis qu'à LxF il existera toujours une relation de soumission et de dépendance (par rapport à chaque décision de transformation ou occupation spatiale désirée) face au propriétaire de l'immeuble. La mise en garantie de la rentabilité et, plus largement, la valeur marchande des lieux vient donc fortement limiter le pouvoir émancipateur recherché dans les pratiques spatiales de ré-architecture.

La condition urbaine d'une recette qui rapporte

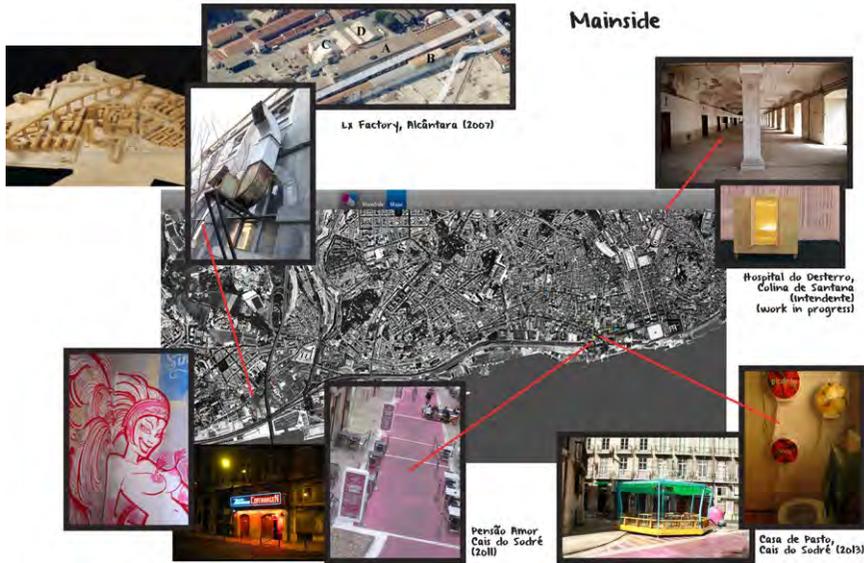
La valorisation capitaliste de LxF dépend, comme on l'a suggéré, non seulement d'un travail en quelque sorte interne de l'esthétique (ornementation), mais aussi des transformations plus larges des modes de consommation de l'esthétique. Pour Lipovetsky et Serroy (2013: 12), la dimension esthétique-émotionnelle est désormais au cœur du capitalisme contemporain. Il va sans dire que la stratégie esthétique de Mainside, quand elle applique ses références au *shopping mall*, s'inscrit pleinement dans ce capitalisme esthétisé. Toutefois, Mainside se spécialise et y ajoute une couche: elle se spécialise dans la récupération, réhabilitation et revitalisation de bâtiments anciens (dans le cas spécifique de LxF, industriels) pour son business immobilier, en utilisant le référentiel des industries culturelles et créatives et de la culture alternative, pour performer ses opérations de valorisation immobilière. La recette de LxF a eu un tel succès que Mainside l'a appliquée à d'autres espaces, en utilisant un «concept spatial» similaire dans chaque nouvelle opération, tout en assurant la singularité de chaque opération par une adaptation de la décoration au passé et à l'histoire spécifique de chaque bâtiment. Le résultat de cette stratégie donne à voir la *Pensão Amor* (A) et la *Casa de Pasto*, situés vers *Cais do Sodré*, ou l'Hôpital do Desterro, dans le quartier d'*Intendente*. C'est probablement dans cette

mise en série que le passage de la tendance à l'actif a pu s'opérer, non plus un phénomène de mode, mais un système de production, reproductible et commercialisable à une échelle internationale.

L'un des effets de cette expansion du modèle, qui inscrit à chaque fois une singularité locale dans un système de flux touristique et financier, est la banalisation en retour de ces singularités typifiées dans le tissu urbain. Par la banalisation des objets esthétiques, c'est le paysage même des villes qui subit une partielle alternatisation. Celle-ci produit en retour un effet sur l'organisation même de ce tissu⁶⁹. Comme le révèle le cas de KAM, pour étendre la rentabilité des objets alternatifs, il faut s'assurer d'un environnement urbain qui maximise l'accessibilité fonctionnelle des lieux.

Les lieux d'implantation des expériences de Mainside – Alcântara, Cais do Sodré ou Intendente – sont sans surprise des régions de la ville qui ont subi de grandes transformations au cours de la dernière décennie, notamment des processus accélérés de gentrification (2). Si, à Intendente, le projet de Mainside n'a pas réussi à ouvrir ses portes alors que le *Largo do Intendente* changeait de visage⁷⁰, au Cais do Sodré l'ouverture des portes de Pensão Amor a été le moteur des grandes transformations de cette partie de la ville. Bien avant ce processus récent, Cais do Sodré était connu pour sa vie nocturne bohème, aux atmosphères sombres et *underground*⁷¹. Cependant, tout cela a été soigneusement balayé, la Rua Nova do Carvalho se dotant d'un nouveau visage. Peinte en rose, cette rue s'est transformée en point névralgique de la vie nocturne Lisboète, accueillant la population bohème qui fréquentait autrefois le Bairro Alto, toute la nouvelle vague de touristes et une galerie d'art fait en MUPIS⁷² – illuminée et sponsorisée par une marque de vodka bien connue. Ce phénomène, en parallèle avec le nouveau statut piéton de la rue en question, a provoqué l'arrivée de multiples autres bars, lesquels ont occupé l'espace public avec des terrasses, y installant des lignes de séparation qui délimitent la «propriété privée» de chacun. Selon Joana Gomes, le fait d'avoir une rue pleine de monde et de cafés est une valeur ajoutée parce qu'elle permet aux gens de se rencontrer, de se sentir bien et en sécurité, en considérant que dans le passé celle-ci était une rue que l'on avait peur de traverser (GOMES 2013). Comme attendu, ce geste de «réhabilitation», au cœur duquel se tient la Pensão Amor, s'est accompagné d'un processus bien visible de privatisation, de sponsoring et de touristification qui a induit la gentrification accélérée de cette rue et des zones adjacentes⁷³.

Derrière ce processus, on retrouve à nouveau le geste exemplaire d'une revalorisation qui passe par un récit historique, opérant un rapprochement du bâti à certains corps et expériences (BOLTANSKI et ESQUERRE 2017). Le concept et le modèle d'affaires de Pensão Amor, comme dans le cas de LxF, sont en effet basés sur une histoire choisie à partir de l'expérience de vie passée du bâtiment en question, notamment la maison de prostitution. Ce bâtiment étant utilisé dans le passé pour héberger un type de service payé à l'heure, Mainside a considéré qu'il pouvait être amusant de garder le même modèle économique – offrir le choix de la location par heure, par jour ou par mois –, en l'adaptant néanmoins à des activités plus «convenables», comme des bureaux ou des magasins occupés par des créatifs. Comme l'explique Filipa Baptista (également architecte de Mainside), «nous avons pris ce concept et



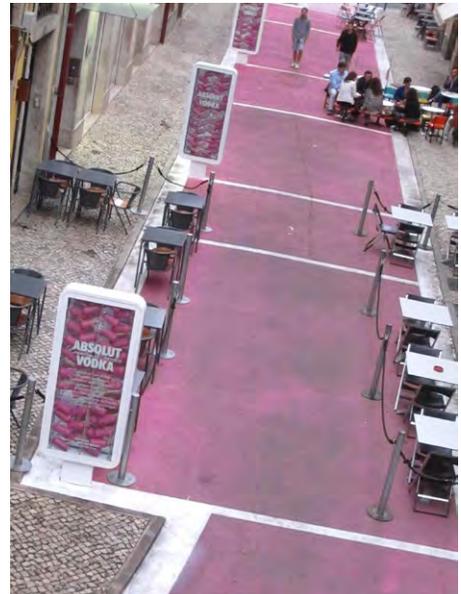
Mainside

MAINSIDE SE SPÉCIALISE DANS LA RÉCUPÉRATION, RÉHABILITATION ET REVITALISATION DE BÂTIMENTS ANCIENS POUR SON BUSINESS IMMOBILIER, EN UTILISANT LE RÉFÉRENTIEL DES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES ET DE LA CULTURE ALTERNATIVE, POUR PERFORMER SES OPÉRATIONS DE VALORISATION IMMOBILIÈRE: Lx FACTORY, PENSÃO AMOR, CASA DE PASTO, HÓSPITAL DO DESTERRO (@ PHOTOGRAPHIES DE LETICIA CARMO, 2018).

RUA NOVA DO CARVALHO À CAIS DO SODRÉ, RUE PIÉTONNE, PEINTE EN ROSE. POINT NÉVRALGIQUE DE LA VIE NOCTURNE LISBOËTE, ACCUEILLANT LA POPULATION BOHÈME ET LA NOUVELLE VAGUE DE TOURISTES. GALERIE D'ART FAIT EN MUPIS ILLUMINÉE ET SPONSORISÉE PAR UNE MARQUE DE VODKA CONNUE, ET DES MULTIPLES BARS QUI OCCUPENT L'ESPACE PUBLIC AVEC DES TERRASSES, Y INSTALLANT DES LIGNES DE SÉPARATION QUI DÉLIMITENT LA «PROPRIÉTÉ PRIVÉE» DE CHACUN (@ PHOTOGRAPHIE DE LETICIA CARMO, 2013).

transformé sa partie négative en quelque chose de positif» (BAPTISTA 2013). S'il est clair que la frontière entre ce qui est «positif» et «négatif» est largement morale, la proposition met bien en lumière la manière dont s'opère le détachement entre une esthétique et l'expérience qu'elle potentialise.

Pensão Amor avait, dès le début, défini une ambiance spécifique pour ce bâtiment de style *pombalino* à 6 étages⁷⁴. La thématique de sa décoration intérieure tourne autour de l'amour, des prostituées, des marins, du burlesque et du cabaret, où une ambiance *cosy*, *kitsch* et *underground* se reflète dans ses meubles et aménagements. Un bon élément qui illustre cette *création d'ambiance* est la toile en plastique collée au plafond d'une des pièces, avec une reproduction imprimée d'une peinture de filles nues. Sans aucune grande intervention architecturale, toute une nouvelle atmosphère spatiale a été recrée, ravivant l'imaginaire des «cabinets de curiosités» en utilisant des dégradés de rouge, rideaux et néons, rappelant la décoration des clubs souterrains voisins, ainsi que quelques motifs coloniaux africains et des textures velues, des photos érotiques, des bibelots et des canapés confortables (voir les images p. 165). Certains de ces éléments, déjà existants sur le site, ont été recyclés. Des petits travaux d'infrastructure ont eu lieu dans le bâtiment afin de permettre son habitabilité, comme pour assurer l'eau potable et l'électricité à chaque étage. Aussi, deux artistes⁷⁵ ont été invités à peindre les murs de la vieille cage d'escalier, en utilisant un style influencé par le *street art*, avec des *pinups* visant



LA « RÉHABILITATION »
DE LA PENSÃO AMOR,
S'EST ACCOMPAGNÉE D'UN
PROCESSUS DE PRIVATISATION,
DE SPONSORISATION ET DE
TOURISTIFICATION QUI A INDUIT
LA GENTRIFICATION ACCÉLÉRÉE
DE LA RUE ET DES ZONES
ADJACENTES (@ DESSIN
DE LETICIA CARMO).



à attirer l'attention du visiteur. L'environnement préexistant a été recréé (jusqu'à la *pole dance*), tout en faisant disparaître le commerce initial (de drogues et de services sexuels). Ce commerce est désormais devenu le motif ornemental nécessaire à la recréation d'une ambiance, un décor. Singulière: une sorte de scénographie urbaine, où se théâtralise un imaginaire de « bas-fonds ».

La même stratégie est appliquée au restaurant *Casa de Pasto*, ainsi qu'à « l'auberge de bien-être culturel » de l'*Hospital do Desterro*⁷⁶ et autant d'autres espaces dessinés, managés par, ou liés à Mainside (par exemple, le restaurant *Cantina*, le bar *Sol & Pesca*). Tous ces exemples puisent à la mémoire d'une vie passée du lieu qui a été réhabilité, à travers un concept de décoration appliqué à chaque espace et à son nom spécifique. La différence entre cette approche et la création d'ambiances d'un lunapark ou du *Rainforest café* est que l'approche de Mainside se concentre sur le recyclage des objets et la réutilisation des espaces, tandis que les autres exemples produisent un environnement neuf⁷⁷.

Subversion capitaliste des fonctions et des conceptions

Si on les considère maintenant symétriquement, ces différentes opérations nous renseignent sur un ensemble de gestes qui accompagnent la possibilité d'une capture capitaliste de ces environnements. En premier lieu, il s'agit à chaque fois de s'appuyer sur les usages passés tout en les réinterprétant de manière à les rendre compatibles avec les formes contemporaines de production et de consommation. Dans le cas de LxF, cela passe de l'*industrie* à l'*économie créative*; à Pensão Amor, du bordel au bar; à *Hospital do Desterro*, du *monastère/hôpital* au centre culturel et de bien-être; à *Casa de Pasto*, de la cuisine « familiale » à la « bistronomie ». Chacune de ces opérations met en scène une mémoire des lieux et révèle ainsi une dimension importante de l'économie contemporaine.

Le premier cas d'étude (LxF) révèle une première transformation du capitalisme, dans lequel la main-d'œuvre est devenue de moins en moins valorisée et remplacée au fur et à mesure par des machines. La *créativité* – qui ne peut pas être confiée



aux machines – devient le cœur inédit d'un capitalisme «cognitif» (MOULIER-BOUTANG 2007), ou encore d'une économie inédite de «l'enrichissement» (BOLTANSKI et ESQUERRE 2017). Les nouvelles *industries créatives*, et donc la culture qui s'y trouve embrigadée, s'intègrent ainsi dans des stratégies renouvelées de production et valorisation de l'environnement construit.

Le deuxième cas (Pensão Amor) donne à voir la part qu'occupent les *loisirs* dans le marché. Ce sont désormais les bars et les soirées, et non plus la prostitution, qui en l'occurrence produisent de la valeur (*via* des événements, le décor surprenant du lieu, distribué en de multiples espaces permettant un parcours labyrinthique).

Le troisième cas (Hospital do Desterro) est plus complexe, ayant déjà connu plusieurs changements de fonction de son bâtiment au cours du temps⁷⁸. C'est aussi le plus grandiloquent des bâtiments de Mainside, à la fois par sa grande taille⁷⁹ et sa situation à proximité du centre *historique*. Associant à son nom des fonctions religieuses puis médicales, la vie de cet immeuble continue d'être en changement, adaptant sa fonction aux nécessités de chaque époque. Dans un premier temps, le passage d'un *lieu de prière* (monastère) à un *hôpital* traduit une certaine perte du pouvoir de l'Église. Par la suite, la fermeture de cet hôpital est associée à sa capacité spatiale limitée pour répondre aux besoins de Lisbonne (augmentation de population) et l'impossibilité d'adaptation des lieux aux nouvelles technologies médicales. Les nouvelles fonctions attribuées à cet édifice peuvent s'interpréter comme étant l'effet de quatre facteurs:

- La culture occupe une place croissante dans l'économie urbaine;
- L'augmentation du tourisme (qui demande plus de lits d'utilisation temporaire)⁸⁰;
- L'intérêt croissant pour des thérapies médicales alternatives et soins de bien-être personnel⁸¹;
- la croissance du secteur de la production «immatérielle» – que certains désignent comme un «capitalisme cognitif» – se traduit par le projet urbanistique municipal prévu pour toute la Colina de Santana⁸², lequel souhaite remplacer la *santé* par la

connaissance, i.e. transformer les actuels hôpitaux existant dans cette zone⁸³ en des centres de recherche ou des archives historiques⁸⁴.

Enfin, le cas de la *Casa de Pasto* traduit un déplacement d'une cuisine «sans prétention» vers une prétention culinaire plus affirmée, de la cantine quotidienne ou encore du bistrot dit «populaire» vers sa réinvention à la sauce «créative». Nous retrouvons ici, une fois de plus, la *forme tendance*, indiquée par Boltanski et Esquerre (2017), soutenue par la création d'ambiances la plus délirante de tous les projets menés par Mainside.

Le succès de LxP a mené Mainside à étendre son *businessplan* à l'échelle de la ville. À tel point que le modèle ressemblerait presque à une opération de *franchising*. Les «succursales» de Mainside répètent certaines formules: réhabilitation urbaine, utilisation décorative de l'esthétique de la culture alternative, réinterprétation édulcorée de certaines formes historiques de la marge. Y sont lisibles tous les ingrédients du travail d'*artification* de l'espace urbain (QUINTYN 2017). La stratégie donne lieu au final à cette étonnante alternativisation-esthétique de l'espace urbain contemporain.

Ambiguïtés de la ville alternativisée

Ce processus de banalisation et de mise en collection des lieux «alternatifs» dans l'ordinaire des paysages urbains, reflète bien les ambiguïtés de la ville contemporaine. D'un côté, l'architecture et le design sont de plus en plus engoncés dans un système de normes qui appauvrissent le vocabulaire créatif et le caractère spontané des constructions spatiales, contribuant ainsi largement à un polissage/polissage de la ville (BREVIGLIERI 2013; 2019). De l'autre côté, tout se passe comme si le marché, et plus spécifiquement les logiques financières d'investissement, cherchait à combler ce manque en projetant un imaginaire urbain plus granuleux sur le concret du bâti. Cette tension aboutit à une ville ambiguë, prise entre une forme se référant à la liberté créatrice et ses univers subversifs et un contenu mis en garantie, libéré des frictions inhérentes à la ville. Ce paradoxe met en évidence plus fondamentalement les limites des tentatives, profondément libérales, de production d'une diversité par le standard (BREVIGLIERI 2013). En effet, ce qui caractérise les nouvelles formes de standardisation, ayant désormais intégrées les critiques de la fin du 20^e siècle, c'est leur tentative de garantir une diversité, tout en s'assurant des formes d'équivalence qui permettent tant les contrôles techniques que la marchandisation (THÉVENOT 1997). On assure ainsi la diversité des paysages urbains, en intégrant ici les motifs d'une esthétique alternative, tout en garantissant l'équivalence des métriques économiques (location des espaces au prix des marchés, prix standardisé des objets de consommation dans ces lieux «alternatifs») ou touristiques (inscription dans des systèmes de repérage – cartes, guide audio – les rendant accessibles aux touristes), etc.

L'importance de l'architecture dans ces stratégies de mise en équivalence des différences et d'expansion des logiques marchandes doit être soulignée, ainsi que la manière dont le design affecte «l'esthétique urbaine» et le territoire, comme le

démontrent les exemples créés par Mainside. Elle opère les nécessaires apprêtements pour permettre aux nouvelles narrations de véritablement performer⁸⁵.

En fin de compte, en accordant une attention particulière à la fois à la réhabilitation, à la reconstruction ou à la réutilisation urbaines et à l'esthétique industrielle, populaire, souterraine ou *kitsch* revisitée, Mainside favorise le développement des nouvelles industries créatives et du «cool tourism»⁸⁶. De surcroît, bien qu'il existe quelques signes ou références à une culture de *résistance* dans les expressions formelles, matérielles et spatiales des exemples que nous avons examinés ici, il existe un vide sur le plan du contenu⁸⁷. Un parallèle peut être tracé entre ces approches architecturales et la problématique récurrente du *street art*, qui devient de moins en moins éphémère, illégale et anonyme, étant aujourd'hui encadrée par des curateurs, des festivals dédiés à cette thématique et par des «signatures artistiques»⁸⁸.

Au final, les processus d'*ornementation* et d'*alternativisation* constituent aujourd'hui des opérations centrales de la «recreative city» (PECK 2012) – ou pour reprendre ce qu'en disait Jean-Louis Genard, la ville (ré)créative, «cool, fun, populaire et sexy»⁸⁹ –, qui travaillent de concert avec les politiques culturelles, territoriales et de loisirs. Ces dynamiques ne se confinent pas à Lisbonne: dans de nombreuses autres villes du monde nous pouvons observer des signes similaires... Désormais, palettes en bois, objets recyclés et meubles «vintage» disposés aléatoirement, machines industrielles, murs vétustes et *graffitis* ont trouvé une nouvelle fonction (ornementation) et un nouveau public (alternativisation). Ce qui subsiste des «espaces de liberté» liés à l'art et à la créativité, ainsi qu'aux luttes urbaines ou mouvements de résistance sont désormais au cœur du mode de production urbain, leur conférant de la valeur. Héritière de ces horizons, ces formes sont ainsi vidées de leurs sens politique et critique face au monde contemporain tant au niveau social, artistique, qu'urbanistique.

¹ «Mas a pureza da arte só existe na "sujidade" do mundo, sempre foi assim... a arte antes do Modernismo fazia parte do mundo, estava onde as pessoas estavam, nomeadamente nas grutas, nas florestas, nas igrejas e palácios» [consulté en ligne: <http://www.artecapital.net/entrevista-217-ru-chafes>].

² Le cinéma a en effet largement contribué à la stabilisation d'une image d'Épinal de la Lisbonne paresseuse. Voir par exemple, Alain Tanner, *Dans la ville blanche* (1982); Wim Wenders, *Lisbonne Story* (1994); ou plus récemment Miguel Gomes, *Tabou* (2012).

³ Les sites français sont particulièrement prolifiques. On note par exemple: <http://www.expats.com/fr/guide/europe/portugal/>;... ou encore le magazine *Portugal* édité à Clermont-Ferrand. Ainsi que les groupes Facebook «framboètes», «francoeste», «francesinhos»...

⁴ En ce qui concerne les permis d'établissement des ressortissants européens, mais aussi de leurs conditions fiscales.

⁵ Voir en ligne: <https://www.goldenvisas.com/portugal>

⁶ Depuis 2005, l'année où la compagnie Easy Jet commence à desservir Lisbonne, le nombre de touristes a fortement augmenté. De plus, certains ajoutent que le «Printemps Arabe» aurait eu un effet (à partir de fin 2010) sur les destinations de prédilection du tourisme – en particulier français –, déplaçant le point d'attraction des pays du sud de la Méditerranée vers le Portugal, devenu une destination de prédilection pour des milliers d'Européens, considéré comme un pays

tranquille, sans conflits à grande échelle et sans attaques terroristes (<https://www.20minutes.fr/societe/1876127-20160629-tourisme-pourquoi-portugal-cartonne-aupres-francais>). Plusieurs campagnes de sensibilisation à cet afflux massif de touristes ont vu le jour: voir, par exemple, le «mode d'emploi pour touristes» (<http://lisboa-does-not-love.com/>) dont le QR code était affiché dans les rues de Lisbonne massivement durant l'été 2015. Plusieurs articles critiques de gauche comme de droite ont alerté, dès 2015, l'afflux de touristes et d'expatriés. *E*, le supplément de l'hebdomadaire réactionnaire *Expresso* titrait en juin 2015 «Les nouvelles invasions françaises», avec en couverture Napoléon arborant une casquette «I love LX» vissée à l'envers sur la tête.

⁷ Voir la première partie de cet ouvrage.

⁸ Par analogie avec les amas de grains d'argent de la photographie argentique, nous parlons de grain pour évoquer un sentiment de friction, d'aspérité, de concaténation des phénomènes urbains, à l'inverse de l'impression de polissage (ou polissage) des centres urbains contemporains, très pressentis dans les villes Suisses.

⁹ Marc Breviglieri (2019) offre une lecture saisissante du processus de normalisation – de mise en garantie – qui s'est opéré à Lisbonne sous l'injonction d'une politique d'attractivité. Un processus qui est l'une des conditions de possibilité du devenir réifié de LxF au cœur de ce chapitre et, plus largement, de l'alternativisation esthétique.

¹⁰ Sur le concept d'encaissement, voir Joan STAVO-DEBAUGE 2012.

¹¹ Sur la question de l'encaissement de la culture alternative, voir le chapitre 1.

¹² Lors des journées de consultation sur l'aménagement de la zone industrielle de Châtelaine, organisées par le canton et la municipalité de Genève le 17 novembre 2017, le cas de LxF est mobilisé à de nombreuses reprises dans les groupes de travail en tant que bon exemple d'espace public innovant. Les membres de Voisins, espace de *coworking* prolifique comptant à son actif plusieurs lieux, considèrent notamment LXF comme un modèle à suivre pour Genève.

¹³ Selon le titre d'une série de guides touristiques publiés par Hachette, qui propose «Les grandes expos de l'année 2018. Des expériences uniques: découvrir le *street art* de Lisbonne, s'offrir une mini-croisière sur le Tage, goûter aux pastéis de nata tout juste sortis du four» (HACHETTE 2018).

¹⁴ Quartier central de Lisbonne, littéralement «rues basses» ou «downtown».

¹⁵ *The Factory* était le lieu de travail et de résidence d'Andy Warhol, tout en étant à la fois le point de rencontre de jeunes artistes, peintres, danseurs, acteurs, musiciens et poètes. Judy Garland, Mick Jagger, Muhammad Ali, Velvet Underground (Lou Reed) ou Jack Kerouac ne sont que quelques exemples des personnalités qui passaient par là.

¹⁶ *Ponte 25 de Abril* nommé ainsi en référence à la Révolution des Œillets d'avril 1974.

¹⁷ En référence, bien entendu, à Richard Florida dont les travaux ont forgé et popularisé l'idée de classe créative et son impact sur le développement urbain (FLORIDA 2012). En une décennie, il est devenu un véritable gourou de la ville créative.

¹⁸ Voir le chapitre 1.

¹⁹ Rua Rodrigues Faria. Une deuxième entrée piétonnière a été ouverte récemment au public, conduisant à la Rua 1^o de Maio, celle-ci d'une largeur considérable et où passent plusieurs transports publics.

²⁰ «Even in mass tourism, even when everybody is coming on a charter flight, they still may be in search of some cultural difference.»

²¹ Voir en ligne: <https://www.worldtravelawards.com/award-europes-leading-destination-2017> [consulté le 25 mars 2019].

²² On verra à ce propos SANLEZ 2017.

²³ On songe ici aux grandes opérations immobilières de 1998, qui ont marqué Lisbonne avec, en particulier, la construction du *Parque das Nações* pour l'Exposition Internationale.

²⁴ Sur les apprêtements matériels, et pas seulement narratifs, nécessaires pour qu'un contexte bâti se prête à une patrimonialisation, cf. STAVO-DEBAUGE et TROM 2004.

²⁵ Rassurer dans le sens où il s'agit toujours pour les touristes, de s'assurer que ce qu'ils vivent et voient en vaut la peine (FAINSTEIN 2004).

²⁶ Fainstein soulève aussi ces ambiguïtés dans les termes suivants: «If culture is in fact global, can a self-conscious localism ever be really authentic? When we talk about preserving the local – as soon as you use the word “preserve” you are implying that you must do a special thing. It is

no longer natural. Once you reflect on something, it is no longer spontaneous; you can't have a reflected-on tradition. Once you reflect on tradition, it is no longer tradition – it is something else» (FAINSTEIN 2004).

- ²⁷ «Lisbonne compte 8 000 touristes pour 1 000 habitants. Deux hôtels et 107 logements locaux par kilomètre carré. La flotte de bus a diminué de 23 % au cours de la décennie où le nombre d'hôtes a augmenté de 70 %», annonce l'article avec le titre «Lisbonne n'est pas encore Barcelone ? Pas si loin» (TdA). Dans cet article, il est possible de voir des chiffres et graphiques qui comparent les données relatives au tourisme dans les villes mentionnées *supra*; cf. RELVAS, MOREIRA, LEÃO 2018.
- ²⁸ Sur l'encaissement de la puissance subversive des contre-cultures, voir l'introduction et le chapitre 1 de cet ouvrage.
- ²⁹ «Plus avancé», cela ne signifie pas pour autant que Lisbonne soit irrémédiablement vouée au destin de Berlin ou de Barcelone.
- ³⁰ À ce propos, voir en ligne: <https://acervo.publico.pt/economia/memorando-da-troika-anotado>
- ³¹ La loi sur les loyers n'a presque pas changé depuis la moitié du 20^e jusqu'à l'année de 2012 (des petites modifications ont été faites à plusieurs moments, notamment pendant la période de la révolution, vers 1974), ce qui a provoqué, comme conséquence, presque aucun investissement dans des immeubles à louer après avril 1974 (il y avait, en 2015, environ 7 000 bâtiments en état précaire ou en ruine [ACCIAIROLI 2015: 649-653, 668]). Une loi récente, datée de 2012 et révisée en 2014, cherche à créer des règles pour la rénovation nécessaire à la ville (Loi n°31/12, *Diário da República*, I série, n°157, du 14 août 2012, révisée et mis à jour par la loi n°79/2014, *Diário da República*, série I, n°245, du 19 décembre 2014). Ces règles visent à permettre une augmentation des loyers, la considérant comme la solution à l'abandon qui s'est produit au cours des dernières décennies. Cela provoque néanmoins l'éviction du commerce traditionnel et des résidents, qui sont remplacés par des hôtels et appartements touristiques (loués à des prix beaucoup plus élevés).
- ³² À ce propos, voir le chapitre 5 de cet ouvrage.
- ³³ C'est-à-dire, dont les industriels ont été déplacés du nord vers le sud dans le cadre d'un «développement inégal» du Nord et du Sud (AMIN 1975; HARVEY 2011).
- ³⁴ Sur la notion de ré-architecture, voir le chapitre 5 de cet ouvrage.
- ³⁵ Sur la notion d'aura, empruntée à Walter Benjamin (2000), voir aussi la note 3 du chapitre 3 ainsi que COMETTI 2016.
- ³⁶ Entretien avec Ferreira en 2013.
- ³⁷ On se rapproche ici de l'idée développée par Jacques Rancière selon laquelle une «révolution esthétique» se confronte à une «raison instrumentale» (2017), et recompose la performance du politique à même la matière sensible du monde où se détermine l'attribution des places et des rôles de chacun (RANCIÈRE 1998).
- ³⁸ L'expression est de Gernot Böhme (1993: 125).
- ³⁹ Mainside Investments – SGPS S. A. est une société financière (*holding company*), composée de plusieurs sociétés affiliées. L'une d'entre elles – Catumbel, une société immobilière – a acquis le contrôle du terrain, alors que Lx F – une autre société immobilière affiliée à Catumbel – assure la gestion quotidienne de Lx F. Toutes les autres sociétés sont des agences immobilières principalement dédiées à la «gestion d'équipements» et aux «travaux de réhabilitation urbaine» (BAPTISTA 2013a). On peut voir, sur le site Internet de Mainside (<http://mainside.pt>), que les bâtiments concernés sont tous situés dans la zone centrale de Lisbonne: ils sont achetés dans un état délabré et – après les travaux de réhabilitation nécessaires – revendus comme logements, hôtels ou bureaux.
- ⁴⁰ Avant que Catumbel n'achète l'immense terrain (23 000 m²) où Lx F est aujourd'hui installé, ce complexe de bâtiments appartenait à Gráfica de Mirandela (cette entreprise imprimait de nombreux journaux portugais jusqu'à sa faillite en 2012), qui a maintenu son activité dans cette localité pendant un certain temps en parallèle avec le projet Lx F. Mais avant d'héberger une imprimerie, ces bâtiments abritaient de nombreuses autres compagnies: Companhia Industrial Portugal e Colónias (1888), Anuário Comercial de Portugal, Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense. Cette dernière a fait construire, entre 1846 et 1849, les grands bâtiments industriels à 5 étages existants sur ce terrain (DABRAIO DA SILVA 2013: 76).
- ⁴¹ Ce projet avait une surface d'intervention de 400 500 m² (HENRIQUES 2005). Il s'agissait d'un projet immobilier impressionnant, signé par des architectes de grande renommée comme Álvaro Siza

Vieira, Aires Mateus ou Jean Nouvel, l'idée étant d'effacer la plupart des vestiges de la vie industrielle de la fin du 19^e siècle, mais de conserver un ou deux éléments qui serviraient de symboles de ce passé.

- ⁴² À l'époque, le fait que le projet dérogeait aux règles du Plan Directeur Municipal (PDM) a suscité une controverse passionnée. Finalement, seule une petite partie du plan a été réalisée; en outre, une grande zone destinée à accueillir une partie du projet Alcântara XXI a été démolie et abandonnée.
- ⁴³ C'était en fait la société Catumbel qui a été vendue.
- ⁴⁴ Voir en ligne: <http://www.lisbonne-idee.com/p4917-factory-achete-par-les-francais-keys-group.html>
- ⁴⁵ Interviewé par son fils Gonçalo Carvalho, dans le cadre de son mémoire de Master en Architecture, qui est aussi l'un des architectes employés par Mainside (CARVALHO 2009).
- ⁴⁶ Voir en ligne: www.lxfactory.com/en/lxfactory [consulté le 8 août 2018].
- ⁴⁷ Entretien avec Gomes en 2013.
- ⁴⁸ Entretien avec Gomes en 2013.
- ⁴⁹ Le *Plano de Urbanização de Alcântara* (PUA), publié dans le *Diário da República* (2^e série – n°37 – 23 de Fevereiro 2015). Quant aux règlements applicables, ceux-ci sont consultables sur le site web de la municipalité de Lisbonne, voir en ligne: www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/planos-eficazes/plano-de-urbanizacao-de-alcantara [consulté le 8 août 2018].
- ⁵⁰ La municipalité de Lisbonne a commandé en 2008 un plan stratégique pour la culture à une équipe de recherche issue de plusieurs milieux professionnels. Dans le document qui en résulte, qui comprend les «Stratégies Culturelles pour Lisbonne» (DINÂMIA 2009), la relation entre «créativité» et «développement urbain» est soulignée. C'est un document qui reconnaît l'importance des activités culturelles et créatives dans le développement économique de la ville et où nous pouvons trouver plusieurs prescriptions relatives à la création des conditions nécessaires pour attirer une «classe créative» compétitive, inspirée par les approches de Florida et de Landry. Voir en ligne la Charte Stratégique de Lisbonne 2010-2024: www.cm-lisboa.pt/en/city-council/city-council/strategic-charter [consulté le 8 août 2018].
- ⁵¹ D'autres «expériences culturelles» existantes dans la ville de Lisbonne sont également mentionnées, par exemple Fábrica do Braço de Prata, Galeria Zé dos Bois, Associação Bacalhoeiro, Filho Único ou Associação Santiago Alquimista.
- ⁵² Boltanski et Esquerre, très structuralistes dans ce texte, reconstruisent en effet les structures élémentaires de la «marchandise» à travers quatre formes de mise en valeur: la *forme standard* de la marchandise industrielle, la *forme collection*; la *forme actif* et la *forme tendance*.
- ⁵³ De la même manière que l'habit neuf (forme *standard*) acquiert une nouvelle valeur des années après, lorsqu'il devient un habit «vintage» (*tendance*) ou encore une pièce de «collection» (*collection*).
- ⁵⁴ En même temps, les industries créatives s'intègrent dans la forme *tendance*, étant donné qu'elles sont des marchandises qui suscitent des désirs particuliers par les clients d'un marché structuré par des hiérarchies sociales (vieux/jeunes, pauvres/riches, ruraux/urbains, créatifs/non créatifs, cool/pas cool, etc.). Cela veut dire que le désir d'appartenir à un certain groupe social, par exemple, peut être satisfait par l'acquisition d'une marchandise – LxF, dans ce cas, ou les produits qu'elle engendre –, donnant l'impression d'une ascension sociale encadrée par «un marché apparemment égalitaire» (KECK 2017).
- ⁵⁵ Il faudrait poursuivre l'enquête afin de comprendre mieux les différents investissements de formes – *i.e.* les efforts comptables, de stabilisation de loyers et du public –, visant à rendre le risque financier acceptable pour Keys Asset Management. Sur les mises en garanties participant de la transformation des environnements locaux en produits financiers internationaux, voir les analyses de Marc Breviglieri sur la production de «marina» dans les villes arabes (BREVIGLIERI 2018).
- ⁵⁶ Voir en ligne: <http://www.lisbonne-idee.com/p4917-factory-achete-par-les-francais-keys-group.html>
- ⁵⁷ Selon le «mot» du cofondateur de Key Asset mis en exergue sur le site internet: <http://www.keys-am.com/actifs/lx-factory/>
- ⁵⁸ À ce propos, voir le chapitre 5 de cet ouvrage.
- ⁵⁹ À ce propos, voir aussi le chapitre 5 de cet ouvrage.
- ⁶⁰ Nous rejoignons sur ce point Kracauer, selon qui l'analyse des «manifestations discrètes» d'une époque en dit plus sur celle-ci que «les jugements» que celle-ci porte sur elle-même (KRACAUER

- 2008]. Mais ici, l'ornement n'est pas «sa propre fin», mais bien un moyen de produire de la valeur ! À ce titre, on ne peut pas dire comme Kracauer que l'ornement perd tout pouvoir symbolique [KRACAUER 2008: 69], mais que celui-ci est instrumentalisé dans une dynamique marchande.
- ⁶¹ Les journées portes ouvertes se déroulent deux fois par an, permettant aux visiteurs de connaître ce qui se passe à LxF, d'entrer en contact avec les entreprises et les personnes qui y travaillent, d'assister à des expositions et des concerts, des spectacles de musique et de théâtre, et d'autres activités liées à la mode ou à la peinture en train de se faire.
- ⁶² Si l'on suit Marc Breviglieri, cette mise en garantie du désordre serait un des gestes centraux des nouvelles formes de production de la ville capitaliste [BREVIGLIERI 2013; 2017; 2018].
- ⁶³ Et non pas spontanée et horizontale, développée au fil du temps par les usagers eux-mêmes, comme le visiteur aurait pu l'imaginer lors de sa première balade sur le site...
- ⁶⁴ Entretien avec Gomes en 2013.
- ⁶⁵ Le bâtiment industriel principal que le complexe héberge. Les quatre premiers étages du bâtiment A pouvaient être caractérisés, avant la reconversion du LXF, par leurs immenses espaces ouverts lumineux avec de nombreuses colonnes métalliques circulaires et de larges fenêtres orientées est-ouest, afin d'avoir la lumière du soleil presque toute la journée. Ce bâtiment est classé en tant que «bien culturel et historique de grande valeur» dans la Charte municipale du patrimoine de Lisbonne [*Diário da República*, 2015].
- ⁶⁶ Le premier étage devait être entièrement blanc, le deuxième avec des portes de style *pombaline* recyclées, le troisième présentant un long mur blanc avec des fenêtres rondes rappelant celles des bateaux, et le quatrième des murs peints en noir.
- ⁶⁷ Entretien avec Gomes en 2015.
- ⁶⁸ José Carvalho mentionne les entreprises suivantes: la librairie Ler Devagar et l'École Fórum de Dança. Celles-ci sont suivies par NCS, Lollipop, Cantina, ACT et Crowd (en 2009).
- ⁶⁹ Voir à ce propos les travaux de David Harvey (2018).
- ⁷⁰ Le projet de rénovation de l'Hôpital do Desterro, qui a débuté en 2013, a engendré une série d'imprévus qui ont retardé sa ouverture au public. Aujourd'hui, ses portes sont encore fermées, n'ayant toujours pas de date annoncée pour son inauguration. Relativement au Largo do Intendente, les travaux de rénovation ont commencé lorsque le Président de la Mairie de Lisbonne, António Costa, y a transféré son bureau (2011), avec l'intention précise de renouveler l'image dégradée de ce quartier (associé à la drogue et la prostitution). Pourtant, la régénération de la zone d'Intendente a été incluse dans un plan plus vaste appelé *Plano de Acção (PA) da Mouraria*, approuvé par le *Quadro de Referência Estratégico Nacional* (QREN, l'organisme qui encadre la mise en œuvre de la politique communautaire au Portugal de la cohésion économique et sociale [<http://www.qren.pt/np4/qren>]). En gros, PA QREN a prévu un investissement d'environ 8 millions d'euros, dont la moitié cofinancée par la municipalité. Encadré par PA, un plan plus spécifique a également été créé en 2010, appelé *Plano de Desenvolvimento Comunitário da Mouraria* (PDMC). Le PDMC a reçu un financement total de 1 million d'euros (www.aimouraria.cm-lisboa.pt/pdcm.html) et a agi avec des partenaires locaux (CML, les *Juntas de Freguesia* – les subdivisions de la ville –, l'Associação Renovar a Mouraria, entre autres associations locales), afin d'améliorer la qualité de vie de la communauté locale et réduire la pauvreté et l'exclusion sociale (www.aimouraria.cm-lisboa.pt/mensagem-do-presidente.html). Pour une analyse poussée des transformations du Largo Intendente, voir BREVIGLIERI 2019.
- ⁷¹ Pour avoir une idée de l'ambiance de Cais do Sodré dans les années 1980, voir le film documentaire *LE FADO* de Jean-Paul Mudry et Claude Schauli (1989). Comme nous rappelle Rainha et al. en décrivant le Texas Bar, par exemple, «les nuits sont tristes. [...] L'ambiance est lourde, tendue. [...] Les strippers sont en fin de carrière. Les prostituées aussi» [RAINHA 2000: 130, TdA].
- ⁷² MUPI: Mobilier Urbain Pour Information.
- ⁷³ Sur les liens largement documentés entre réhabilitation urbaine et gentrification, voir entre autres SMITH 2002.
- ⁷⁴ *Pombalino* est un style architectural portugais, en référence au *Marquês de Pombal*, architecte/ingénieur, célèbre notamment pour sa contribution à la reconstruction de Lisbonne en 1755 après le tremblement de terre (surtout de la Baixa), ayant introduit une conception antisismique et des méthodes de construction préfabriquées.
- ⁷⁵ Hugo «Makarov» Martins et Mario Belém.

- ⁷⁶ Projet aussi en charge par Estamo (société qui gère les actifs immobiliers de l'État).
- ⁷⁷ On ne manquera pas de faire ici encore le rapprochement avec ce que dit Fainstein en conclusion de son texte: «L'avantage des parcs à thème – les vrais parcs à thème comme Disney World et les Studio Universal – c'est qu'ils constituent une sorte d'aire de confinement des touristes qui les empêchent d'envahir des sites plus fragiles» (FAINSTEIN 2004, TdA).
- ⁷⁸ Cent cent années d'histoire: construit initialement pour accueillir le monastère de *Nossa Senhora do Desterro* en 1591 (Ordre des Cisterciens), le bâtiment a connu plusieurs usages au cours des siècles, accueillant par exemple des moines, un hospice de pèlerins, un orphelinat, des casernes militaires et un hôpital (qui a fermé ses portes en 2006).
- ⁷⁹ Plus de 10 000 m².
- ⁸⁰ Le projet de Mainside comprend un nouveau concept d'hébergement basé sur des «capsules habitables» inspirées des cellules monastiques.
- ⁸¹ Naturopathie, acupuncture, médecine ayurvédique, massages ou bien-être et ateliers d'«alimentation saine», par exemple.
- ⁸² La colline où est situé l'Hospital do Desterro.
- ⁸³ São José, Capuchos, Miguel Bombarda, Santa Marta et Desterro.
- ⁸⁴ Dans ce cadre, le nouveau projet du Desterro prévoit une «bibliothérapie» et de la «cinéthérapie», où les livres et les films contribueront à soigner; cf. Carla Tomás dans le journal *Expresso* du 21 septembre 2015.
- ⁸⁵ Sans nier l'importance du travail discursif de revalorisation, rappelons qu'un travail est nécessaire pour rendre le monde minimalement cohérent avec ces nouveaux récits.
- ⁸⁶ On trouve cette expression sous la plume de Fortunato Câmara, dans le quotidien *Público* du 9 août 2014 («A "pasta" que aqui se gasta – mas com gosto!»).
- ⁸⁷ Nous avons parlé à ce propos de «signifiant flottant» (CARMO 2014)
- ⁸⁸ Pour une analyse sémiotique des ambiguïtés des interventions lisboètes de street art (PIRAUD 2017a).
- ⁸⁹ Conférence MICM-ARC, Université Libre de Bruxelles, les 18 et 19 mai 2017.

AMBIGUËS RÉSTANCES

Partie 4

7 / POROSITÉ, MUTATIONS ET DÉPLACEMENTS

Des logiques de résistance spatiale

Leticia Carmo • Yves Pedrazzini

«C'est pour moi une vieille habitude de vouloir être séduit par des villes» (Walter Benjamin cité dans LACOSTE 2005)¹. À notre époque, la plupart des espaces à vocation culturelle s'inspirent des esthétiques de la résistance² pour personnaliser leurs architectures. Comme nous avons pu le montrer³, ces éléments esthétiques sont largement détachés de leur dimension politique, permettant en particulier leur digestion par le marché. Dans le même temps, les «résistants» eux-mêmes acceptent en grande partie d'être ainsi digérés et font des compromis discutables avec les stratèges du libéralisme créatif, pour lesquels la marchandisation de la créativité est la seule à même de garantir le profit du marché. Dans ce chapitre, nous voudrions néanmoins nuancer cette vision peut-être trop pessimiste, en explorant la relation critique que les résistants entretiennent encore avec la ville et les autres usagers qui y habitent. Cette critique se joue en particulier dans des formes de résistance spatiale, que l'on doit aborder à l'aide d'outils d'analyse permettant de venir au plus près de l'expérience offerte par ces espaces et leur rapport au milieu urbain.

La relation entre l'occupation spatiale des projets culturels «alternatifs» et les territoires environnants – voire la façon dont ils s'influencent mutuellement –, nous permet d'explorer la dimension territoriale de la résistance spatiale et les compromis qu'elle fait naître. Ces compromis ne sont pas seulement une réponse aux injonctions du marché, mais aussi le résultat de discussions et d'accords multipartites achevés en vue de parvenir à des situations satisfaisantes pour tous les différents acteurs urbains concernés par une situation (l'État, la municipalité, les habitants, les professionnels comme les artistes, les créateurs, etc.).

Les espaces culturels alternatifs – désignés sous le «label» de ECA⁴ – sont particulièrement intéressants comme cas d'étude car ils donnent à voir de manière exemplaire le jeu entre processus de résistance et compromis sociospatiales, qui est au cœur de la production de la ville contemporaine européenne. Nous allons voir en particulier comment l'hybridité de certains ECA, qui abordent à la fois des signes de résistance et de compromis, reflète plus largement encore – mais pour combien de temps ? – certaines des tensions contemporaines entre les aspects urbains, sociaux et culturels des zones centrales des trois principales villes auxquelles nous consacrons notre attention dans ce chapitre: Genève, Lisbonne et Ljubljana.

Le contexte économique et politique particulier de ces villes est déterminant. La rue, le quartier et toute la ville elle-même (y compris ses habitants) affectent les espaces culturels alternatifs. De même, les conditions spatiales spécifiques de chaque projet affectent nécessairement le territoire environnant en termes matériels et sociaux, ainsi que le type d'activités développées et/ou proposées.

Si la photographie contribue grandement à une compréhension pertinente des significations, du déchiffrement des symboles, des icônes, des traces et des codes⁵, il nous semble intéressant ici d'explorer d'autres méthodes d'analyse visuelle comme, par exemple, le croquis. Cet outil permet à la fois une plus grande abstraction formelle et une approche plus «personnalisée», car il intègre la marque de la plume du chercheur sur le papier – résultant en une image. Ce processus permet de proposer des observations plus orientées, fonctionnant comme un «carnet de notes», qui utilise la schématisation des idées, parfois complétée par des informations écrites, comme on pourra le voir. Il permet aussi d'intégrer les dimensions «temps» et «mouvement», à travers la représentation de chemins/parcours, révélant des changements ou des contrastes entre différentes ambiances, ce qui permet de mettre en évidence certains aspects de la construction architecturale ou des appropriations faites par les utilisateurs, et donc de questionner les usages, les interactions et leur pertinence générale.

Logiques d'occupation spatiale: porosité, mutations et déplacements

Les logiques d'occupation spatiale concernent nécessairement les différentes dimensions de l'espace occupé (son volume et la forme qu'il occupe dans le maillage urbain constituant des aspects particulièrement importants), la situation géographique et topographique où l'espace est situé (centre vs périphérie, paysage plat ou vallonné, rues primaires et mouvementées, ou alors secondaires et plus calmes), la visibilité de l'espace/du projet dans le milieu urbain environnant (caché/exposé) et l'accessibilité (facile/difficile, directe/sinueuse, etc.).

Les espaces *poreux* – terme emprunté à Walter Benjamin, maître bien connu de la flânerie urbaine moderne, et à l'actrice lettone Asja Lacis, «inventé» lors de leur visite de Naples dans les années 1920 (BENJAMIN et LACIS 1925) – représentent l'environnement bâti interstitiel des environnements urbains compacts et denses, où les couches anciennes et modernes de l'histoire s'entremêlent. Ces types d'espaces, qui existent le plus souvent dans des conditions spatiales très spécifiques, ne sont généralement pas exposés visuellement et leur accessibilité n'est pas non plus claire, ni facile. Néanmoins, la beauté des différentes strates de matériaux et d'histoires, et d'une architecture aussi labyrinthique (parfois chaotique), déclenche une promenade passionnante et aventureuse dans la ville, où l'ancien et le nouveau, le public et le privé se mêlent. La façon dont les éléments spatiaux des espaces poreux et la façon dont un million de fragments sont assemblés en un tout cohérent peuvent être très excitante pour quelqu'un qui découvre une nouvelle ville. Mais c'est aussi le cas pour ses habitants car un sentiment de découverte constamment renouvelé peut les surprendre, même dans les activités les plus ordinaires de leur quotidien. Un environnement «poreux» représente donc celui où la vie présente et le passé, l'espace privé et l'espace public s'imprègnent et se confondent, en réinventant le rapport sensible à la ville.

Benjamin et Lacis ont remarqué qu'à Naples l'environnement bâti résistait à toute fonctionnalité fixe ou désignée. En termes spatiaux et temporels, ils ont jugé que

cette ville italienne n'était pas un milieu homogène, mais plutôt «un processus continu de transformation discontinue [où] le "définitif est évité", ce qui donne naissance à la passion de l'improvisation». Là, «rien ne semble figé, de sorte qu'on ne peut dire si l'architecture est en cours de construction ou en décrépitude et en ruine» (MARE 2008: 204). À Lisbonne, il existe des conditions spatiales similaires⁶ et, en explorant sa vie culturelle, nous découvrons souvent des espaces «poreux» qui résistent à des processus de normalisation architecturale agressifs et globaux.

Cette porosité est étroitement liée, comme le suggèrent Benjamin et Lacis, au temps qui passe, sans effacer les traces. Il est ainsi intéressant de rapporter la porosité aux pratiques de ré-architecture⁷ qui sont à l'œuvre dans les esthétiques de résistance. Comme le suggère son préfixe «re» – pour réutilisation, revitalisation, réhabilitation, rénovation, etc. – la ré-architecture est une pratique du temps. Les multiples actions actuelles d'intervention et de transformation spatiale dépendent directement des conditions historiques qui sont les leurs, les cadrent et les limitent, mais surtout justifient ou non leur statut de reprise. La ré-architecture implique ainsi de «refaire quelque chose», de neuf si possible ou du moins d'original, en tenant compte des conditions spatiales existantes au moment où se fait cette ré-architecture, mais en pensant cette re-fabrication formelle comme résultant du passé. L'un des aspects qui changent habituellement le plus radicalement est la fonction, c'est-à-dire les activités et les programmes qui se déroulent à l'intérieur de l'espace réoccupé qui, dès cet instant, est caractérisé par ses capacités à s'adapter, pour ainsi dire «en direct», aux besoins de chaque occupant et occupation spécifiques. C'est d'ailleurs, autant que leurs coûts réduits, en raison de tels critères d'adaptabilité que ces occupations se font et que les espaces «postindustriels», désaffectés et devenus pures structures, sont désormais aussi prisés par les «ré-architectes». Les conditions climatiques, le vieillissement des matériaux et l'utilisation quotidienne de l'espace par ses utilisateurs affectent nécessairement les bâtiments. Un bâtiment ou une ville que l'on peut sans aucun doute dire qu'ils sont habités, sont ceux qui sont en constante mutation, tant formellement que du point de vue de la fonction. Ainsi, l'implantation à long terme d'un projet dans un espace donné implique nécessairement un certain processus d'institutionnalisation, non seulement visible sous la forme d'une normalisation esthétique et matérielle⁸, mais aussi en termes d'impact territorial (échanges sociaux et aménagement urbain du quartier – comme dans celui de Cais do Sodré ou la «Rue Rose» à Lisbonne⁹).

Temporalités de l'alternative: itinérances et mutations

L'analyse des temporalités contribue à la compréhension des dynamiques de mutation et du caractère itinérant, le déplacement dans la ville, de nos études de cas, enrichissant ainsi la discussion sur la résistance des expressions urbaines spatiales et culturelles.

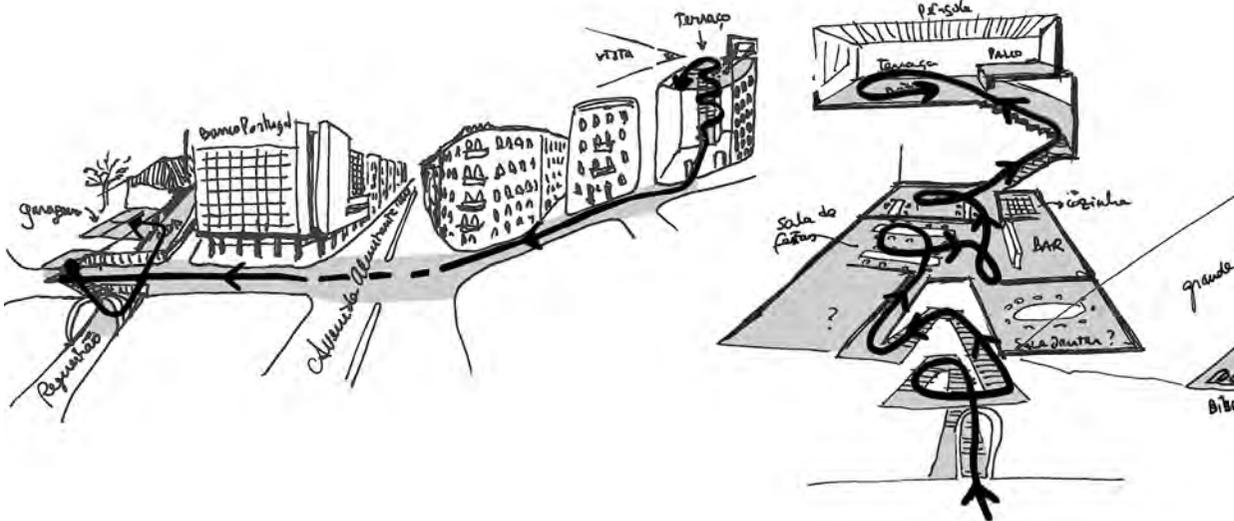
Les ECA – en tant qu'objets relationnels et non statiques – composent, sous la forme d'un archipel, la scène de nombreuses expériences de vie, de conflits et de

constructions symboliques, intrinsèquement liés à la variété des personnes qui les fréquentent, habituellement ou occasionnellement, accidentellement parfois. Les projets des ECA se déroulent souvent sur une période de temps déterminé, ils ont une existence limitée autant dans l'histoire sociale et culturelle que dans la ville et, à un moment donné, ces projets meurent ou se transforment dans un autre type de projet. Ce destin n'est pas triste et peut être même perçu comme une chance: celle de pouvoir échapper aux conséquences de l'établissement immobilier, de la normalisation et de l'institutionnalisation, ou simplement la chance compensatoire de toute expérience réduite à développer des stratégies de survie liées à la situation précaire de la plupart des ECA. Ces chances, toutes relatives, entraînent en effet souvent une mutation du projet – en termes d'espace, d'activités ou d'usages – et, souvent, un déplacement territorial (impliquant un mouvement spatial à travers la ville), menant leurs protagonistes à agir tels des «guérilleros», se déplaçant constamment, apparaissant, disparaissant... «Dispersez-vous, ralliez-vous!», comme invectivaient déjà Rimbaud et les corbeaux de ses poèmes (RIMBAUD 1871). Le type singulier de formes spatiales qui en résulte, et que nous dirons «de résistance», constitue l'argument principal de ce chapitre.

Les espaces culturels alternatifs en tant qu'espaces poreux dans la ville

[...] les usagers «bricolent» avec et dans l'économie culturelle dominante les innombrables et infinitésimales métamorphoses de sa loi en celle de leurs intérêts et de leurs règles propres. (DE CERTEAU 1990)

L'idée de *bricolage*, dans la citation ci-dessus, peut-être intrinsèquement reliée à cette autre idée fondamentale, celle de la construction d'une «ville poreuse», révélant une approche organique et dynamique d'une ville construite par ses citoyens. Elle révèle aussi la position difficile de ceux qui bricolent et qui se battent contre ceux qui veulent contrôler, dans une sorte de dimension parallèle marginale qui

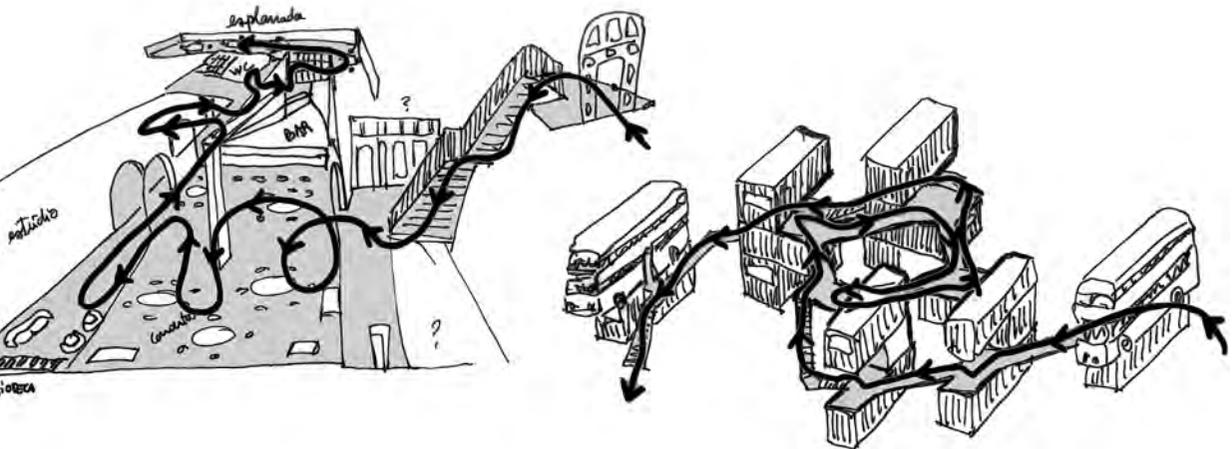


cherche, depuis sa position d'*outsider*, à préserver les chances d'une opportunité juste, plus poétique et sensible. Et le résultat – une occupation discrète de l'espace interstitiel de la ville se déroulant dans quelques sous-sols, garages, terrasses sur des toits, des palais décadents ou d'autres bâtiments abandonnés – révèle tout à la fois la position dominée des bricoleurs et leur incroyable résistance à la force des choses...

Les espaces « poreux » sont presque invisibles dans le tissu urbain. Ils ressemblent à n'importe quel autre bâtiment, ce n'est qu'une fois à l'intérieur que l'on se rend compte qu'ils s'assemblent bizarrement pour former en fait un labyrinthe sans fin de couloirs tortueux, suivis de nombreux sous-espaces imbriqués, suivis encore par de nouveaux couloirs. Ces espaces sont capables de surprendre et d'étonner le visiteur. Ils sont souvent traversables, réutilisables, intégrés dans leur quartier, faisant partie de la ville elle-même. Ils résultent généralement de l'engagement plus ou moins actif et militant de la communauté. Ils fonctionnent comme des veines, faisant partie d'un système sanguin plus vaste et complexe, connectées et liées à d'autres espaces et d'autres projets, passés, présents ou à venir. Ils changent et leurs projets se déplacent dans la ville. Les ECA « poreux », dont nous avons étudié les trajectoires dans nos recherches, sont souvent situés dans de petites rues cachées et sombres. Les caractéristiques que l'on vient de mentionner entraînent la création d'une atmosphère particulière, qui peut presque être assimilée à un scénario théâtral, renforcée par le caractère événementiel/performatif des projets et un usage, le plus souvent nocturne, des espaces (c'est à ce moment-là que la plupart d'entre eux sont vraiment actifs, offrant le plus d'activités, d'événements au public). Comme les espaces où se déroulent ces nouveaux projets culturels ont subi de nombreuses transformations au fil du temps – tout en essayant de s'adapter aux différentes fonctions accueillies –, leurs parcours intérieurs sont souvent irréguliers, accentuant leurs qualités labyrinthiques. Le caractère « agité » de nombreux projets culturels de ce type nous invite donc à en explorer non seulement les « énoncés théoriques » et



ESPACES POREUX. ERRANT DANS LES LABYRINTHES DE REGUEIRÃO DOS ANJOS, CASA DOS AMIGOS DO MINHO, SOU 2 ET VILLAGE UNDERGROUND LISBON (@DESSINS DE LETICIA CARMO, 2016).



les visées politiques, mais aussi à en découvrir les innovations spatiales, architecturales et parfois urbanistiques au regard de l'échelle territoriale à laquelle se placent ces projets, à nous promener à l'intérieur d'eux, et aussi à travers le tissu de la ville qui les entoure (2).

Pour mieux comprendre la place réelle ou imaginaire du *flâneur* dans la ville contemporaine et la capacité qui demeure la sienne, au 21^e siècle, d'agir en tant qu'acteur des cultures urbaines dans leurs expressions les plus actuelles, nous proposons une «visite guidée» de certains des espaces les plus significatifs de la Lisbonne alternative, ceux qui résistent encore (ou ont résisté jusqu'à il y a peu et que l'on perde les traces de leurs mouvements) à l'appel des sirènes de la «ville créative» globale (FLORIDA 2002; LANDRY 1995). La flânerie devient ainsi méthode d'enquête et de description propre à rendre compte des caractéristiques de l'objet étudié. Cet exercice résonne plus largement avec les caractéristiques même de Lisbonne. Cette dernière, en tant que ville de chemins labyrinthiques, est en effet un bon territoire pour l'exercice régulier de la *flânerie* et l'exploration des questions liées à la visibilité, l'accessibilité et la légalité (CARMO et PEDRAZZINI 2016).

Elle est de fait une sorte d'idéal-type pour ce qui est de représenter les «espaces poreux», en raison de ses caractéristiques topographiques particulières (un tissu urbain vallonné et sinueux, construit sur des collines), qui se reflètent dans les qualités spatiales de ses ECA. La visite que nous proposons – une véritable dérive fantasmagorique dans les rues de Lisbonne, d'un lieu à l'autre – prend donc la forme d'une flânerie écrite, ou parfois même d'une dérive rhétorique dans un style moins baudelairien que situationniste. Dans chaque cas, nous serons escortés par le fantôme du célèbre flâneur – ou «historien» de la flânerie – Walter Benjamin, auteur du *Projet Arcades* (1935-1939) notamment, qui à la fois évoque la hantise de la ville moderne par le spectre de l'auteur des *Fleurs du mal* et annonce la critique mélancolique de l'urbanisme portée plus tard par Guy Debord et ses disciples. Ces fantômes symboliseront, en parcourant quatre expériences particulières, les étapes de notre promenade labyrinthique (CARMO et PEDRAZZINI 2016). Chacune met en évidence un aspect spécifique de la nature «poreuse» que peut avoir un ECA, à savoir :

- Urbanisme et résistance *underground* (Regueirão dos Anjos) (2);
- Couches temporelles et imbrication public-privé (Casa dos Amigos do Minho) (2);
- Mouvement et mutation (SOU) (2);
- Design créatif et stratégies de marketing (Village Underground Lisbon) (2).

Regueirão dos Anjos – le fantôme de la barricade

Une terrasse sur le toit et un ancien garage: Prédio dos Anjos (2) et RDA69 (2) sont deux espaces qui partageaient autrefois une histoire commune. Ils ne pourraient pas être spatialement plus contrastés: l'une, là-haut, presque capable d'atteindre les étoiles et de saisir un panorama infini de tous les toits de la ville; l'autre, dans le monde souterrain, située dans l'une des rues qui fut longtemps l'une des plus sombres et oubliées, voire les plus nauséabondes de Lisbonne.

REGUEIRÃO DOS ANJOS

Prédio dos Anjos est un immeuble d'appartements en colocation. Artistes, musiciens et étudiants Erasmus y vivent et communiquent entre eux par l'escalier de «sécurité» métallique situé à l'extérieur, et qui relie leurs balcons aux différents étages. Ces balcons constituent une forme d'espace public, partagé par l'ensemble des gens qui habitent dans l'immeuble et qui y partagent des repas, des discussions ou de la musique lors de l'une des nombreuses *jam-sessions* qui s'y improvisent. C'est un espace social fort, qui se prolonge vers le bas jusqu'au patio situé au rez-de-chaussée, ou vers le haut, jusqu'à la terrasse installée sur le toit. Ce bâtiment n'a jamais été un espace public ouvert à tout le monde – il appartient à un propriétaire privé qui loue tout simplement des chambres à des personnes. Mais d'une manière ou d'une autre, ceux qui y vivent s'organisent et invitent leurs amis à les rejoindre. Et puis des amis d'amis viennent aussi. L'accès aux lieux où se déroulent ces «événements» se fait par une petite porte dérobée, où on peut trouver quelqu'un (qui habite dans ce bâtiment) pour vous guider à travers un couloir sombre et étroit avec une lampe de poche, et vous aider à traverser jusque de l'autre côté, où se trouve la cour intérieure, et à franchir une ou deux marches. Toutes ces personnes invitées rejoignent ensuite les diverses activités conviviales. Ainsi, par exemple, un événement très réussi a commencé un jour sur le toit-terrasse et s'est imposé depuis comme un *must* tous les mardis soirs: des séances de films en plein air, projetées sur un mur et accompagnées de repas végétariens bon marché. Une fois ces événements terminés, la «fête» se poursuit sur l'un des balcons inférieurs, ou même sur le patio du rez-de-chaussée, ou encore dans l'ancien bordel situé à ce même niveau. Il s'agit en fait d'un espace souterrain par rapport au niveau de la rue; cet appartement vide était, à un moment donné, occupé par les habitants des niveaux supérieurs. Ainsi, Prédio dos Anjos propose, dans le cadre de la vie culturelle alternative de Lisbonne, des activités ou des *happenings* assez spontanés, mais aussi des activités plus régulières telles que du yoga ou des classes de danse. La nécessité d'une alternative plus officielle est quant à elle spatialisée dans RDA69, qui fonctionne depuis



SUR LE TOIT DE PRÉDIO DOS ANJOS [© PHOTOGRAPHIE DE LETICIA CARMO, 2011].

plusieurs années comme un point de rencontre ouvert à tous ceux qui souhaitent discuter et partager des idées, prendre un repas ou un verre dans une ambiance conviviale.

RDA69 a été fondée en 2009. C'est un espace communautaire politiquement et socialement engagé et une association à but non lucratif, qui n'a pas de véritable «président». La position politique habituelle des utilisateurs fréquents de cet endroit tend à se situer parmi les idéaux de gauche et les anarchistes. L'espace se compose d'une pièce principale, l'ancien garage proprement dit, destinée aux activités polyvalentes, et de deux autres pièces intérieures plus petites disponibles pour des activités telles qu'une biblio-thèque ou, à un moment donné, un atelier de réparation de bicyclettes.

Vers 2015, RDA69 a accueilli des collectifs très différents qui animaient l'espace: Cicloficina, un atelier de réparation de bicyclettes; la cantine coopérative, qui s'occupe du four communautaire et des repas végétariens; l'Associação Terapêutica do Ruído (ATR), qui encourage les soirées musicales en invitant les artistes à participer à des «concerts, des spectacles sonores et des expériences auditives»¹⁰; Bookblock, qui promeut des débats sur différents sujets (mouvements sociaux, art et politique, la ville, le travail, la culture, l'éducation ou les questions féministes et *queer*, par exemple) et basés sur un texte préalablement choisi et partagé; 100010101,



REGUEIRÃO DOS ANJOS, RDA69
 [© PHOTOGRAPHIE
 DE LETÍCIA CARMO, 2014].

dont le but est de partager les connaissances en informatique et les compétences informatiques et d'informer sur les options du logiciel libre. À part les activités de ces collectifs, RDA69 propose également de s'initier à la boxe et au tennis de table, mais aussi de voir des films, des débats et des soirées. Le nom RDA n'est certainement pas naïf : un jeu de mots entre le nom de la rue où ils se trouvent – Regueirão dos Anjos – mais aussi une marque de sympa-

tie idéologique à l'ex-République Démocratique Allemande [en portugais, República Democrática da Alemanha].

Il fut un temps où les deux espaces partageaient d'intéressants programmes de séances de cinéma : sur le toit-terrasse du Prédio dos Anjos, s'il faisait beau temps, ou dans le garage du RDA69, s'il pleuvait ou faisait trop froid. De plus, certains des ateliers pouvaient avoir lieu à un endroit ou à un autre.

Cependant, les deux endroits ont bien des projets et des acteurs sociaux communs. Reliés par une sorte de ruisseau imaginaire qui coule du toit du Prédio dos Anjos, en descendant par la colline (Rua de Angola) jusqu'à la rue (presque souterraine) du Regueirão dos Anjos, ce ruisseau est, à un certain point, violemment interrompu par la large et longue Avenida Almirante Reis.

LE CROISEMENT ENTRE
 AVENIDA ALMIRANTE REIS ET
 RUA DE ANGOLA / FEBO MONIZ
 [© PHOTOGRAPHIE
 DE DAVID LOPES, 2016].



Cette avenue, fruit d'un geste autoritaire typique de l'urbanisme du début du 20^e siècle, est venue remplacer l'ancienne rue étroite et sinueuse qui suivait autrefois un ruisseau réel («Regueirão dos Anjos» signifie littéralement «le grand ruisseau des anges»). Par ailleurs, au croisement de l'avenue Almirante Reis et de la Rua de Angola, se trouve la puissante Banque du Portugal (constamment patrouillée par des policiers). Un fait fascinant de cette histoire est qu'en fait, le chemin correspondant au «ruisseau» entre Prédio dos Anjos et RDA69 mène à certains des ECA les plus radicaux de Lisbonne (comme les multiples associations socioculturelles qui existent ou existaient dans cette zone) (CARMO et PEDRAZZINI 2016).

Beaucoup de projets de ce type, qui se déroulent dans les espaces interstitiels de la ville de Lisbonne, sont nés dans la période d'aggravation de l'application des mesures d'austérité au Portugal, conséquence de la crise économique mondiale de la dernière décennie. Résonne alors la voix du grand Walter Benjamin :

Engels s'occupa des problèmes de tactique dans les combats de barricades. Haussmann cherche à les prévenir de deux façons. La largeur des rues en rendra la construction impossible et de nouvelles voies relieront en ligne droite les casernes aux quartiers ouvriers. Les contemporains ont baptisé son entreprise: «l'embellissement stratégique».¹¹

Outre le geste de rupture et d'arrogance que l'Avenida Almirante Reis joue contre la fluidité et le caractère irrégulier du chemin que nous décrivons ici – tout comme le rôle que la construction des larges avenues haussmanniennes a joué autrefois contre toute future barricade, le passé de l'urbanisme se prémunissant envers toute contestation possible de son autorité comme science –, nous pourrions aussi voir «l'austérité» comme une force oppressive contemporaine ou la nouvelle «offensive» envers les travailleurs les plus pauvres (peut-être même ici les sans-emploi). À l'ombre de l'avenue de l'austérité, les fantômes communards des barricades émergent pourtant.

Casa dos Amigos do Minho ou le fantôme de la porosité

L'immeuble de Casa dos Amigos do Minho¹² (CAM) était situé à Rua do Benfoso, l'une des rues les plus anciennes, les plus animées et pourtant les plus marginalisées de Lisbonne, fréquentée par de nombreux migrants (venant principalement d'Inde, de Chine, d'Afrique, du Pakistan ou d'Europe de l'est) et autrefois par des dealers et prostituées. Dans cette rue, on trouve de nombreux petits magasins curieux, des bars avec des néons, des restaurants illégaux et de nombreux bâtiments dégradés. La CAM était une ancienne association récréative fondée en 1950 par des personnes originaires du Minho, une région du nord du Portugal. Cependant, le bâtiment est beaucoup plus ancien. Il a fermé ses portes en 2017, incapable de résister à la pression toujours plus forte mise par le nouvel essor du marché immobilier à Lisbonne ces dernières années.

Bien que se méfiant toujours du monde marginal qui a hanté la zone voisine du Largo do Intendente depuis si longtemps¹³, les membres du CAM ont commencé, entre 2014 et 2017, à ouvrir plus fréquemment la porte d'accès à la rue au public¹⁴. Une fois que nous sommes entrés et avons commencé à monter ces vieux escaliers, nous découvrons un espace intérieur labyrinthique étonnant, où alternent salles,



CASA DOS AMIGOS DO MINHO:
SUCCESION DES ESPACES
À TRAVERS UN PARCOURS
LABYRINTHIQUE ET INDICATION
DES MULTIPLES ACTIVITÉS QUI Y
AVAIENT LIEU (@ PHOTOGRAPHIES
DE LETICIA CARMO, FERNANDO
ARANDA ET ÉLÉONORE PIGALLE,
2016).

salons et couloirs, d'autres escaliers, des cours et des terrasses, permettant, à la fin du parcours, de profiter d'une vue panoramique surprenante sur les vieux toits de Lisbonne. Le terrain en pente inattendu que cache la façade droite du CAM (invisible depuis la rue) fait de cette visite un parcours riche, intéressant et ludique. Tout en cheminant à l'intérieur du bâtiment, nous découvrons progressivement des ambiances contrastées (intérieur/extérieur, obscurité/lumière, étroit/grand, haut/bas) qui excitent notre curiosité, nous attirent en nous donnant envie de continuer à explorer tous les coins secrets de la maison (CARMO et PEDRAZZINI 2016). Là encore, ce sont les propos de Walter Benjamin et Asja Lacis à propos de Naples qui nous viennent à l'esprit:

Dans ce genre de recoin on a du mal à reconnaître où la construction se poursuit et où la décrépitude a déjà commencé son œuvre. Car rien n'est mené à terme. La porosité est due non seulement à l'indolence de l'artisan du Midi, mais surtout à la passion de l'improvisation. Les édifices sont utilisés comme un théâtre populaire. Tous se subdivisent en une multitude d'aires de jeu simultanément animées. Balcon, parvis, fenêtres, porte cochère, escalier, toit sont scène et

loge à la fois. [...] Le jour de fête pénètre chaque jour ouvrable. Porosité est la loi de cette vie qu'on redécouvre inlassablement. (BENJAMIN et LACIS 1925:13, 15)

En attendant le jour, certainement prochain, de sa transformation en hôtel ou en centre commercial, en se promenant dans cet espace qui se résiste à mourir, le contraste avec le reste de la ville que l'on ressent n'est pas seulement provoqué par les caractéristiques spatiales uniques de cet espace, mais aussi par la découverte qu'y cohabitent, sur des modes divers, les activités habituelles et l'offre sociale que prodiguent les anciens membres de la CAM¹⁵ et les activités proposées par les utilisateurs les plus récents¹⁶ (étudiants, activistes, hipsters, politiciens, etc.) du lieu, une cohabitation *a priori* surprenante, créant ainsi des ambiances très contrastées (et mixtes), dialoguant pourtant harmonieusement ensemble dans un même environnement. Enfin, «le festival pénètre chaque jour ouvrable» (BENJAMIN 1925: 168) : les nouveaux acteurs et les événements inédits pénètrent le quotidien – les pratiques de la vie ordinaire (DE CERTEAU 1980) – de la CAM.

Les anciennes activités qui n'ont cessé d'être développées par les membres de l'association récréative (où plusieurs générations se sont croisées) ont ensuite été «colonisées» par des projets contemporains venus d'ailleurs, des projets et activités expérimentaux, sociaux et politiques, organisés par des jeunes issus d'autres sphères culturelles, avec de nouvelles envies. Comme nous pouvons le voir, ce qui a subsisté durablement de cette rencontre est l'expérience spatiale qui, aujourd'hui encore, reste sinueuse et labyrinthique, comme depuis ses origines. Et bien qu'il semble se diviser en sous-séquences spatiales, elles n'empêchent pas qu'il s'agisse à l'évidence d'un seul espace maintenant son unité – comme il y parvient depuis longtemps, malgré les transformations formelles de surface – et ce sont les acteurs qui changent en «divisant» les lieux de leurs activités. L'espace est ainsi plus pérenne que les expériences culturelles éphémères envahissantes qu'il contient à intervalles irréguliers (CARMO et PEDRAZZINI 2016).

SOU ou le fantôme de la foule

SOU, *Sou – movimento e arte* si l'on donne son nom complet (qui signifie «Je suis – mouvement et art» en portugais) est un projet fondé en 2004, né dans le milieu des arts du spectacle, une association culturelle qui mène des activités centrées sur la création et la pratique artistiques, ainsi que la formation pédagogique. En une quinzaine d'années, SOU aura traversé toute la ville en mode résistance/agitation, montrant, en même temps, une impressionnante capacité d'adaptation et de mutation. Ce fait historique est clairement rappelé par son logo, un caméléon. En suivant le parcours de ce projet dans l'histoire culturelle locale, nous avons pu observer qu'il s'inscrit, en quelque sorte, «partout» (autour des régions d'Anjos et d'Intendente) dans la ville. Ayant eu, jusqu'à aujourd'hui, trois sièges officiels et quelques «extensions», le SOU semble avoir la capacité de s'infiltrer dans le territoire d'une manière douce, accueillant en son enceinte les populations locales, les invitant à participer à ses projets. C'est que SOU vise d'abord à créer des réseaux locaux, pas forcément à s'enraciner quelque part, tout en cherchant à renforcer par leur arrivée

les liens existants dans le quartier, ce qui se traduit par un impact significatif sur le territoire et la dynamique de la ville. Partie d'un magasin situé au rez-de-chaussée, pour arriver jusqu'à un immeuble donnant directement sur une place principale, résidant entre-temps dans une cave située au sous-sol, SOU a vécu des expériences spatiales multiples et variées, comme s'il dansait dans l'espace urbain, improvisant une chorégraphie improbable (aux yeux des promoteurs immobiliers, en particulier)¹⁷. Ce genre de «performance spatiale» va plus loin que tout ce qui avait été tenté jusque-là: en utilisant les rues et la place, ainsi que les salons de quelques associations voisines comme scènes, salles de cours, de présentations et d'événements publics, SOU élargit de manière conséquente son territoire d'intervention, agissant en quelque sorte en urbaniste. Mais en même temps, il se rétrécit constamment en termes de mètres carrés (CARMO et PEDRAZZINI 2016).

SOU

SOU/1. À sa première adresse, la relation entre SOU, la rue et le quartier était très étroite. Il s'agissait d'un espace au rez-de-chaussée avec une vitrine permettant un contact visuel direct avec la rue (s'intégrant presque dans la rue elle-même). Cependant, l'espace était très petit, ce qui a obligé SOU à déménager dans un endroit proche.

SOU/2. Le nouvel emplacement d'environ 400 m² était un sous-sol accessible uniquement par une grande porte rouge donnant sur la rue. Mais l'important était que, tout à coup, SOU disposait d'un espace pour des studios, un bar et un espace multifonctionnel, ainsi que d'une petite terrasse qui accompagnait le bar. C'est ainsi que SOU a commencé à accueillir diverses activités et manifestations culturelles offertes au grand public: films, concerts, représentations théâtrales, contes et poésie, marché artisanal ou danse sociale. Ce programme se distribuait entre différentes salles (avec des formes assez irrégulières), liées entre elles par un parcours labyrinthique. De la rue au sous-sol, ce déplacement a nécessairement affecté la relation de SOU avec le quartier, la visibilité immédiate et l'accès ayant été indéniablement modifiés, l'invisibilisant en partie.

En franchissant la porte rouge, un tout nouveau monde souterrain s'ouvrait à nous: en descendant le hall d'entrée par un escalier, on trouvait quelques portes, généralement fermées; en tournant à gauche et en traversant une arche, on avait accès à une pièce assez spacieuse, à la forme irrégulière, qui servait de bar et de salle

multifonctionnelle. Puis, en traversant cet espace en ligne droite, une autre arche conduisait le visiteur jusqu'à une sorte de couloir transversal, large, où étaient exposées quelques œuvres d'art, ainsi que des livres et des canapés. En tournant à droite, on pouvait alors suivre ce couloir qui débouchait sur un autre stand du même bar que nous avions déjà traversé (dans la salle multifonctionnelle, que l'on pouvait maintenant voir depuis notre nouvel emplacement), puis une porte d'accès à un grand studio, des toilettes et une cour extérieure. Ce patio, en forme de L entourant le bâtiment, était étroit au point de constituer plutôt un nouveau couloir et offrait au visiteur la possibilité d'occuper quelques tables et des chaises placées en rang.

Le SOU a également proposé un important programme éducatif, monté notamment grâce à des protocoles formels avec les jardins d'enfance et les écoles du quartier, ainsi que les services de la municipalité. Arrivé à cet endroit en 2008, SOU n'a pourtant formalisé son statut juridique en tant qu'association qu'en 2009 (ce qui signifie qu'il a eu, jusque-là, une existence informelle). Mais, entre-temps, la crise économique a eu lieu et SOU en a été très affecté: il était en effet devenu plus difficile pour les étudiants de payer les cours proposés, et le public en général a dès lors préféré assister aux seuls événements culturels et conviviaux qui étaient habituellement gratuits. Finalement, le projet n'était plus soutenable, c'est la raison pour laquelle l'équipe a de nouveau déménagé en 2011 (information basée



"SOU is a lot of things and lives in constant mutation"
(André Marques Vidal)

"O SOU é muitas coisas e vive em constante mutação"

(André Marques Vidal)



SOU, 2 - R. Forno do Tijolo
(2008-2012)



Taberna das Almas



(photo: Inês de Almeida)

SOU 1 - R. Maria Andrade
(2004-2008)



SOU 3, Largo Residências,
Largo do Intendente (2011 - ...)



(photo: Carla Mendes)
Casa Independente



(photo: Eleonora Figueira)

Sport Clube do Intendente (SCI)



Largo do Intendente

(photo: Miguel Matos in forum Público)



(photo: Eleonora Figueira)

Casa dos Amigos do Minho

sur un entretien avec Marta Silva, la directrice du SOU, en janvier 2015).

SOU/3. L'occasion de trouver un nouveau lieu pour s'établir s'est présentée lors d'une promenade dans le quartier: le maire avait récemment déménagé son bureau à Largo do Intendente, de sorte que les membres du SOU ont appris que l'immeuble voisin était disponible. Pour rendre possible ce nouveau projet, SOU a sollicité l'appui du programme de financement municipal socio-urbanistique nommé Bip/Zip, créé pour soutenir des projets à vocation locale et sociale dans des «zones d'intervention prioritaires». Les membres de SOU y ont vu une belle opportunité de redynamiser leurs activités, au moment où Intendente était le centre d'une vaste opération de régénération urbaine. SOU a ainsi voulu y contribuer, ainsi qu'à changer la mauvaise réputation que cette place avait acquise ces dernières années, mais, comme si c'était prévu depuis le début, en aidant les habitants du quartier à «contrôler le processus de gentrification» en marche. Cette volonté politique a consisté à redessiner le pavage de la place – y compris en utilisant de nouveaux matériaux –, mettre en place du nouveau mobilier urbain, planter d'autres arbres «urbains», réhabiliter des bâtiments délabrés (hélas! parfois seulement leurs façades), favoriser l'art urbain (une sculpture de la célèbre artiste Joana Vasconcelos, des graffitis de Tâmara Alves, par exemple), enfin, l'arrivée de nouveaux bars et associations et finalement un module de la police de Lisbonne.

Afin de résoudre une fois pour toutes son problème de durabilité et d'enracinement grâce à l'obtention de ce nouveau bâtiment de quatre étages, SOU, en tant qu'association, a décidé de lancer un nouveau projet appelé «Largo Residências». Il s'est agi de créer une coopérative¹⁸ qui comprend aujourd'hui une auberge pour touristes, une maison d'hôtes pour des artistes en résidence venus afin de développer un travail artistique avec la communauté locale, un café-studio où des expositions, des événements et des performances peuvent être accueillis, un studio où les artistes résidents peuvent développer leur travail, un magasin où l'on peut trouver des produits fabriqués par les artistes, un magasin de vélo appelé BIKE

POP (projet de la coopérative POST). Malgré cela, il manque toujours à SOU un espace adapté à la pratique de la danse et de performances (2015).

SOU/Extensions. Afin de résoudre ce problème de limitation de l'espace événementiel, les membres de SOU ont décidé d'utiliser la Place de Largo do Intendente comme scène principale, mêlant ainsi leur travail à la vie de tous les jours de la rue, «tout en contribuant à transformer le caractère négatif d'Intendente par l'engagement social de l'association». En outre, les salles de fêtes des anciennes associations sociales et culturelles des alentours ont commencé à être utilisées, avec leur accord. Dans la perspective de SOU, ils s'agissait d'une situation «win-win», car elle apportait une bouffée d'air frais à ces anciennes maisons dont certaines en très mauvais état, physiquement et socialement, grâce à la présence de jeunes intéressants et curieux. Mais, d'un autre côté, des conflits idéologiques entre certains membres de SOU ont entraîné une scission de ces espaces et donc une «duplication» du projet initial. Ce fut par exemple le cas de l'association *Casa Independente*, comme il est apparu lors d'un entretien avec Marta Silva, en janvier 2015.

SOU/Festivals. Comme nous l'avons vu, au fil des années, SOU est devenu un projet très complexe. Actuellement, il constitue beaucoup plus qu'un simple espace lié à un projet culturel ou artistique en particulier, comme le sont les autres cas rencontrés lors des *dérives* proposées dans ce chapitre. C'est un projet qui erre dans la ville elle-même, indéfinissable au moment où l'on tenterait d'en personnifier l'essence. C'est bien qu'il s'agit d'un projet flânant. Et cette flânerie atteint des extrêmes quand on sait combien d'événements SOU organise et auxquels il participe. C'est vrai, que comme la figure baudelairienne citée plus haut, SOU est attiré par la foule... Le meilleur exemple est sa participation à quelques festivals promus par la Municipalité de Lisbonne et créés dans le cadre du plan de régénération de la région – comme le Festival Todos. Ce plan, via l'organisation d'événements, visait à créer un «dialogue entre les cultures, les religions et les peuples des origines et générations les plus diverses»¹⁹.

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau est celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif, dans l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. [BAUDELAIRE 1863: 9]

La position à multiples facettes de SOU est évidente à travers les aspects suivants:

- Emplacement: interstices vs place principale;
- Collaborations: communauté locale vs municipalité / institutions;
- Mouvement: agité, sautant d'un endroit à l'autre;
- Mutation: le projet change à chaque fois qu'il bouge, comme un caméléon;
- Expansion: il «parasite» les autres espaces, aussi bien institutionnels qu'alternatifs;
- Visibilité: la solitude vs la foule.

SOU est donc bien, comme chez Baudelaire ou Benjamin, un flâneur, un flux de mouvement, dans le fugitif et l'infini... En même temps, SOU prend aussi pleinement pied dans le 21^e siècle en devenant plus sédentaire (coopérative) et pleinement réticulaire; un double mouvement de fuite et de sédentarisation qui permet, en quelque sorte, de recoloniser la ville gentrifiée.

Village Underground – le fantôme des grands magasins

L'accès au site du Village Underground Lisbon²⁰ (VU), situé dans une ancienne zone industrielle de la ville aujourd'hui largement en friches²¹, n'est pas évident. En effet, une fois arrivé devant ce qui semble en être le portail, il faut encore passer sous le regard suspicieux d'un gardien, puis, littéralement, traverser des murs. Le gardien travaille pour l'entreprise de transports urbains qui utilise une partie du site comme dépôt de trams. Néanmoins, le gardien qui occupe une guérite placée près de la porte d'entrée contrôle tous les visiteurs parvenus à ce stade de leur cheminement et qui auraient décidé de pénétrer sur le site²². Ensuite, pour atteindre l'espace réservé au VU, le visiteur doit traverser l'ensemble du complexe. En arrivant enfin à destination, nous sommes confrontés à une structure audacieuse faite de containers et de bus suspendus, mélangeant les éléments colorés de manière apparemment chaotique, un concept architectural qui aurait résulté d'un mixte hasardeux de jeux de construction et de mikado. Ce concept architectural, cette disposition de conteneurs empilés et d'autobus reliés par des passages métalliques et des escaliers, s'avère vite ne rien devoir à des gestes aléatoires. Visiblement, il a été conçu pour encourager l'interaction, au moyen notamment de sa cour centrale, par laquelle passe le flux entier des personnes qui y travaillent et s'y rendent. Il oblige également quiconque y veut entrer à passer devant la porte du bureau et la terrasse de chacun des voisins. Le sentier labyrinthique ressemble un peu à un terrain de jeu que l'on peut explorer comme si l'on était des enfants. Le labyrinthe faisant appel à un comportement ludique par la création d'un parcours ludique, il propose une dérive trop fléchée cependant pour être situationniste. En effet, bien que la structure ait été pensée pour qu'on y



VILLAGE UNDERGROUND LISBON
 (© PHOTOGRAPHIES
 DE LETICIA CARMO, 2014).

joue avec l'espace (mais qu'on y travaille aussi !), son intention initiale aventureuse est automatiquement encadrée et le parcours qu'il impose, s'il suggère bien le pur divertissement du déplacement, le plaisir de l'imprévisible spontanéité provoquée par les multiples sens et stimuli de l'urbanité est très vite perdu.

Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie. Cette fantasmagorie, où elle apparaît tantôt comme un paysage, tantôt comme une chambre, semble avoir inspiré par la suite le décor des grands magasins, qui mettent ainsi la flânerie même au service de leur chiffre d'affaires. Quoi qu'il en soit, les grands magasins sont les derniers parages de la flânerie. (BENJAMIN 1939: 14)

Ce «design alternatif total»²³ est le résultat d'un processus de gestion inspiré de l'idéologie des villes créatives, inventée par Richard Florida (FLORIDA 2002; LANDRY 1995). Dans ce contexte, VU fonctionne presque comme une sorte d'exposition universelle en miniature, dédiée au monde «alternatif» et «créatif», une sorte de galerie ou de «passage» – au sens évidemment de Benjamin –, où les gens viennent flâner, que ce soit pour voir des œuvres d'art, ou plutôt l'art à l'œuvre, ou pour être vu (au milieu de la foule, pendant les événements sponsorisés par des marques renommées). C'est «le dernier voyage du flâneur» (BENJAMIN 1935: 16), sa mort non pas réelle mais symbolique, le moment où – perdant son côté subversif –, il devient un consommateur de plus dans la ville créative privée de toute magie, de toute mélancolie²⁴. Au final donc, le spectre ne vient plus rien hanter et on atteint là le point de rupture des capacités de résistance spatiale, le moment de sortie de la critique.

Conclusion: le fantôme de la dérive

Les temps changent, la géographie aussi. À travers ces expériences de flânerie dans Lisbonne, nous avons vu une ville qui évolue, en haut et au bas de ses collines, en termes d'architecture et de planification urbaine. Il est curieux d'observer la liaison existante entre les pratiques, les choix opérés par les flâneurs et l'esthétique visuelle et spatiale des ECA. Nous avons parcouru quatre expériences, dans lesquelles nous pouvons trouver une promenade labyrinthique. Néanmoins, chacune aborde une

expérience flâneuse particulière; avec l'horizon limite d'une flânerie sans imaginaire critique (VU), celle que l'on retrouve dans les univers artificiels des centres commerciaux contemporains, mais aussi dans les formes designées et commerciales de la post-contreculture²⁵:

| LA PROMENADE | LE SPECTRE DE WALTER BENJAMIN | L'EXPÉRIENCE DE FLÂNERIE |
|--------------------------|-------------------------------|---|
| RDA69 / Prédio dos Anjos | Barricades | Continuité interstitielle (interrompue) |
| Casa dos Amigos do Minho | Ville poreuse | Ambiances contrastées |
| SOU | La foule | Mouvement / Métamorphose agitée |
| Village Underground | Arcades / Grands magasins | Création artificielle: la flânerie «entre au service du marchand» ²⁶ |

Après avoir atteint la fin de notre promenade menée au gré de la porosité lisboète mais en compagnie de Baudelaire et de Benjamin, nous voici de retour au début du 21^e siècle. De nos jours, la relation entre l'homme et le territoire trouve des équivalents avec ce que décrit Benjamin dans les notes qu'il a pris sur les réalités urbaines de son époque, comme nous avons pu le voir dans les exemples que nous avons déjà explorés. Mais Benjamin a également soulevé la question fondamentale de la permanence ou du renouvellement de la résistance dans une société où les atmosphères urbaines – expérience sensible et régimes esthétiques – deviennent une partie constitutive du développement d'un ordre urbain consumériste, fut-il «cultivé», comme celui des bourgeois parisiens fréquentant les galeries marchandes des années 1920. C'est qu'il semble aujourd'hui, un siècle plus tard, difficile de préserver l'expérience de la *flânerie* de la violence de l'urbanisation, qui est progressivement venue remplacer son ancienne urbanité, certes plus exclusive que populaire. C'est ce que montre l'étude des processus sociaux et spatiaux ayant abouti à la réalisation – l'assemblage – du VU ou des «interstices culturelles» des avenues Almirante Reis vs Regueirão dos Anjos. Dans les années 1960, la dérive urbaine était déjà une version à la fois précipitée et mélancolique de la *flânerie*. Mais c'est aussi une critique de la violence de l'urbanisme moderne que les plus fameux penseurs de nos villes, de Haussmann à Le Corbusier, ont au final fabriqué.

Cependant, dans ces interstices et sur les avenues d'une modernité inachevée, on peut encore entendre le fantôme du flâneur. On l'aperçoit même dans l'ombre des murs de RDA69, de la CAM ou de SOU, attiré par leurs approches matérielles et territoriales. Bien qu'effrayés par le manque de poésie de nos villes capitalistes et le deuil de la ville du passé, les inventeurs de ces espaces autres réagissent aux pressions du marché par la mutation (leur propre changement) et le déplacement (une tactique de survie, de guérilla), avant que la ville ne devienne qu'Ordre et Discipline.

Ainsi, à la possibilité de résistance qui subsisterait à travers une esthétique radicale²⁷, celle des contre-cultures, des avant-gardes artistiques ou des environnements marginaux, vient s'ajouter la possibilité d'une résistance, probablement plus forte, à travers les logiques d'occupation spatiale. Cette logique comprend nécessairement la part visuelle de l'esthétique, mais vient y ajouter une expérience *in corpore* plus large, intrinsèquement liée à l'expérience vivante des ECA et les possibilités d'appropriation qu'ils ouvrent. Les stratégies de mutation ou de déplacement utilisées font partie de cette action de résistance – contre la standardisation, l'appropriation, le formatage, les règles autoritaires et la politique. Ainsi, même si les esthétiques de résistance se banalisent, certains lieux résistent encore à leur réduction à un pur produit de consommation et un rôle de serveurs zélés du capitalisme. Ils résistent en particulier à la marchandisation de la ville grâce à leur nature agitée alors que d'autres ont achevé leur mue, réduisant le flâneur à la figure du consommateur mobile.

¹ Extrait d'une lettre de Walter Benjamin à Adorno datée du 27 mars 1938, cité dans LACOSTE 2005.

² Sur les esthétiques de la résistance, voir le chapitre 5 de cet ouvrage.

³ À ce propos, voir les chapitres 5 et 6 de cet ouvrage ou encore CARMO 2014.

⁴ Voir l'encadré sur les espaces culturels alternatifs, p. 155 de cet ouvrage.

⁵ Concernant une analyse des ECA fondée en particulier sur la photographie, voir le chapitre 5 de cet ouvrage, ainsi que CARMO 2015.

⁶ Même si le processus de ruine est en train de disparaître rapidement depuis le boom immobilier de ces dernières années et depuis la modification de certaines lois sur le logement qui ont été modifiées, après les mesures d'austérité imposées par la Troïka lors de la crise économique mondiale autour de 2010.

⁷ Voir la définition que nous en donnons au chapitre 5.

⁸ Comme nous l'avons vu dans le cas particulier de l'Auberge de Jeunesse Celica, située à Metelkova Mesto (☺) à Ljubljana. Voir à ce sujet le chapitre 5 de cet ouvrage.

⁹ À ce propos, voir le chapitre 6 de cet ouvrage.

¹⁰ Voir en ligne: www.terapiadoruido.pt.vu [mis en ligne le 14 /09/2015].

¹¹ Citation tirée de Benjamin [1939], «Hausmann ou les barricades», dans «Exposé» de 1939 – écrit directement en français par Walter Benjamin.

¹² Le nom complet de l'association est «Grupo Excursionista e Recreativo Os Amigos do Minho», mais pour simplifier la lecture, nous faisons référence à l'expression plus courante «Casa dos Amigos do Minho», que nous abrégons encore en CAM.

¹³ Dans les années 1990-2000, Largo do Intendente et les environs étaient fréquentés par les trafiquants de drogue. Ceux-ci ont été progressivement éloignés de cette zone depuis qu'un processus de revitalisation a commencé sur le site, à partir de 2008, et en particulier en 2011, lorsque le maire y a symboliquement déménagé son bureau.

¹⁴ Casa dos Amigos do Minho a fermé ses portes en décembre 2017, après 67 ans d'existence, incapable de résister à la pression des effets touristiques et de la pression immobilière. Une fois transformé, cet espace rejoindra la liste interminable des nouveaux hôtels typiques mais globalisés de Lisbonne. Pour un compte rendu des transformations subséquentes, voir BREVIGLIERI 2019.

¹⁵ Les activités proposées par les membres du CAM sont liées au bar et au restaurant, à la réunion des membres, à des fêtes d'anniversaire, à la salle de télévision, aux jeux de cartes et aux bals sociaux de l'après-midi pour les personnes âgées.

¹⁶ Cette renaissance de l'espace de la CAM s'est accompagnée des événements culturels et politiques les plus alternatifs, tels que:

- des réunions de partis de gauche, comme Livre/Tempo de Avançar, Ag!r, ou encore du parti espagnol Podemos;
- les foires du livre, comme celle du «livre anarchiste» ou celle des «éditions subversives»;
- des concerts et des festivals de musique organisés par l'association SOU et ATR (Associação Terapêutica do Ruído);
- des soirées au bénéfice de «la souveraineté alimentaire et des semences libres» ou en solidarité avec les personnes qui manquent de nourriture pour couvrir leurs besoins de base (organisées par le Centro de Cultura Libertária et la Biblioteca Boesg);
- des séminaires Unipop «Critical Contemporary Thought». «Unipop est un collectif lisboète créé en 2007, pour diffuser la théorie critique et la pratique militante au-delà des limites étroites du circuit académique et pour ouvrir des espaces où le capitalisme contemporain peut être soumis à analyse et à l'intervention politique», comme le précise le site (www.unipop.info/unipop.html).
- des réunions préparatoires pour le festival ImigrArte (festival pour l'activisme, l'interculturalisme, l'art, la culture et la cuisine du monde)...

¹⁷ Il est curieux de rappeler que le point de départ du projet SOU est la danse.

¹⁸ Il est intéressant de voir le retour à la forme coopérative comme nouvelle modalité de résistance «post interstitielle». À ce sujet, voir l'introduction et le chapitre 4 de cet ouvrage.

¹⁹ Voir en ligne: <http://festivaltodos.com/intro/home>

²⁰ VU est décrit comme un «centre culturel» qui offre des espaces de travail pour les artistes, les professionnels de l'industrie créative et les jeunes entreprises. Cette «communauté créative» propose également des événements (comme des soirées dj set, par exemple) et un bar (voir en ligne: <http://vulisboa.com>). VU a ouvert ses portes à Lisbonne en 2014, mais le projet initial a été créé à Londres en 2007, et des projets ont été élaborés pour étendre le projet à Berlin et New York (voir en ligne: <http://madame-management.com/o-village-underground-esta-a-chegar-a-lisboa/>, visité le 2013.03.04). De plus, VU est un «membre fier» du réseau européen des centres culturels Trans Europe Halles (voir en ligne: www.villageunderground.co.uk/international et <http://teh.net>). Pour une analyse de l'esthétique de VU, voir le chapitre 5.

²¹ Le quartier d'Alcântara.

²² En tout cas, c'est ce qui se passait en 2015-2016.

²³ À propos de «design alternatif total», voir le chapitre 5 de cet ouvrage.

²⁴ Cet exemple pourrait également être illustré par LxF (voir le chapitre 8), mais comme cette étude de cas a déjà été largement décrite, nous avons choisi de l'illustrer avec le VU.

²⁵ Sur ce point, voir l'exemple en particulier de LxF ou Pensao Amor, chapitre 8.

²⁶ En référence à la phrase de Benjamin: «L'art entre au service du commerçant» (BENJAMIN 1939: 6).

²⁷ Sur la résistance esthétique (visuelle), voir le chapitre 5 de cet ouvrage.

8 / LE TEMPORAIRE ET L'ÉPHÉMÈRE

La contre-culture dans la fabrique urbaine, du *happening* aux politiques événementielles

Thierry Maeder

La critique artiste et la ville créative

À bas le sommaire, vive l'éphémère ! Ce slogan de mai 1968 posait d'emblée le décor : la révolution devait être un acte de saturation, de célébration et surtout, de dérangement du quotidien. Lorsqu'au début des années 1960, Henri Lefebvre et les situationnistes¹ dépeignaient la Commune de Paris comme une fête, «la plus grande du siècle et des temps modernes» (LEFEBVRE 1965: 389), ils établissaient un parallèle – celui que le surgissement et l'inattendu pouvaient être des moyens de l'insurrection – qui nourrira la critique sociale et sa mise en acte pour quelques décennies. Ils voyaient en effet dans l'événement spontané une force politique de préfiguration :

La spontanéité rend possible ce qui n'était pas possible auparavant et ensuite, quand ces possibles se réalisent [...] on s'aperçoit que ces possibles se réalisent parce qu'il y a eu, auparavant, l'événement. (LEFEBVRE 1972: 367)

Le débordement des cadres quotidiens permet d'alimenter une critique de l'aliénation de la vie moderne et de la monotonie qui en découle. De fait, l'événement – l'organisation d'actions temporaires (21) ou de fêtes – a été utilisé par de nombreux mouvements contestataires comme une critique des institutions et comme dénonciation des oppressions rigides qu'elles engendrent. Pourtant, malgré cette filiation subversive, l'événement semble s'être aujourd'hui normalisé. *A fortiori*, la tendance tend à s'inverser, puisque depuis les années 1980, le recours à la fête et à l'événement comme instrument de politique urbaine est devenu un phénomène largement constaté dans les villes occidentales.

Ce tournant événementiel est concomitant à un changement plus général dans la gouvernance urbaine, initié à la toute fin du 20^e siècle par la transformation des cadres du capitalisme – désormais moins tourné vers la production industrielle –, au profit des secteurs du savoir et du divertissement. Les pouvoirs publics urbains ont dès lors endossé un rôle plus proactif dans la captation des flux économiques, en tâchant de rendre les villes attractives (HARVEY 1989). Dans la plupart des villes d'Europe, la politique culturelle est ainsi passée d'un service public à un outil de promotion économique². Suivant la même veine, le secteur du divertissement a été intégré comme levier d'action du développement urbain (FAINSTEIN et STOKES 1998). Le lien entre aménagement urbain et politique événementielle a d'ailleurs largement été étudié par la littérature scientifique; qu'il s'agisse de grands événements de portée internationale (EVANS 2003; GRAVARI-BARBAS et JACQUOT 2007; MOREL 2010; RICHARDS et PALMER 2010) et de l'implication spatiale de ce tournant événementiel sur la construction d'équipements urbains (EISINGER 2000) ou, comme l'a récemment

montré Doreen Jakob par ce qu'elle nomme une *eventification* – traduit en français par «événementialisation» –, l'infiltration à l'échelle très fine de la gestion urbaine quotidienne d'une action publique qui s'appuie sur des coalitions de circonstance entre artistes et urbanistes, pour capitaliser sur l'expérience de l'événement (JAKOB 2013).

D'autre part, l'évolution de l'urbanisme des dernières décennies et l'irruption de la notion de «projet urbain» (TOMAS 1998), ont ouvert les pratiques professionnelles de l'aménagement à de nouveaux acteurs, non traditionnels (HEALEY 1998), et ont bouleversé les rythmes de production de la ville. Il ne s'agit plus de planifier à l'avance, mais d'ouvrir les processus de l'aménagement aux aléas de la conception. Les politiques d'aménagement et de gestion de l'espace public adoptent ainsi un mode itératif, fait d'ajustements, en temps réel, au contexte social et politique et appelant à la flexibilité de l'action (IMRIE et RACO 1999; MATTHEY 2014b). Ce tournant événementiel, à l'aune d'un urbanisme de projet, se caractérise alors par une accélération des temps urbains, conduisant à la mise en place de politiques court-termistes visant à agir rapidement pour répondre à des objectifs politiques précis et mesurables – amélioration de l'image d'un quartier, sensibilisation/médiation, action sociale, etc. – dans un «*gouvernement par l'objectif*» (THÉVENOT 2011; 2015). L'une des dimensions majeures de ce tournant, semble-t-il, est précisément le recours par différents types de politiques publiques (économiques, sociales, touristiques, mais essentiellement d'aménagement et de gestion de l'espace public) à des formes d'actions événementielles puisées dans, ou directement issues, de pratiques artistiques temporaires. Les formes sont aussi variées que les possibilités; de l'appel à projets lancé à des artistes, à la commande directe; de l'installation temporaire dans l'espace public, à la réalisation de performances, en passant par l'encadrement de processus créatifs participatifs; les objectifs sont généralement la communication, l'animation ou l'expérimentation en vue de pérenniser une situation. Cet appel à la créativité, et plus généralement à une action tendant vers l'esthétisation de l'espace, participe de la mise en récit de la ville et des politiques urbaines (MATTHEY 2014a), où la juxtaposition des événements culturels insuffle un rythme et permet, au mieux de scénariser l'action publique, au pire de dissimuler son inefficacité (SHARP, POLLOCK et PADDISON 2005). Or, l'engouement de la part des administrations urbaines pour une planification basée sur la créativité et les temporalités courtes – qui s'illustre également par l'utilisation de formes diverses de *tactical urbanism*³ – puise en réalité dans un mode de production artistique introduit par les milieux de la contre-culture des années 1960-1970, repris par la suite par les mouvements squat et d'appropriation urbaine, qui ont développé, autour de ce paramètre temporaire, un discours social radical.

Trois séries d'indices amènent à penser à une reprise des éléments d'une critique de la ville dans les politiques urbaines elles-mêmes. Tout d'abord, au sein des mondes de l'art, le thème de la dilution de la subversion artistique dans un système qui institutionnalise la critique a déjà été bien documenté, notamment par Rainer Rochlitz (1994) et Hal Foster (1996), ou encore par Claire Bishop qui voit dans l'esthétique relationnelle des années 1990, une fixation consensuelle des pionniers de l'art performatif. Par la suite, en comparant la structuration des discours critiques des

années 1960-1970 et les évolutions récentes du capitalisme, Boltanski et Chiapello (1999) ont ouvert de nouvelles perspectives dans l'étude des «boucles de récupération» de la critique dans les stratégies de gestion – en particulier en ce qui concerne les ressorts d'une critique par les moyens de l'art (DE MUNCK 2015). Enfin, le thème de la transformation des cadres de production de la ville au regard des critiques adressées à l'urbanisme tend, depuis quelques années, à émerger dans le domaine des études urbaines. Ce que certains ont justement appelé «nouvel esprit de l'urbanisme» (DEVISME 2005), ou «nouvel esprit de la ville» (PATTARONI 2011), serait une nouvelle façon de faire la ville, née des critiques de l'urbanisme d'après-guerre, mais également horizon d'effondrement de ces critiques, puisqu'en adaptant les revendications au cadre existant il les empêche d'agir comme catalyseur d'un changement plus profond. Marc Breviglieri (2013), lui, parle de «mise en garantie» de la ville, processus par lesquels les politiques urbaines cherchent à assurer des qualités urbaines normalisées – diversité architecturale, fluidité des déplacements, qualification des espaces – par la réduction des incertitudes, mais au prix de qualités sensibles non quantifiables.

Toutefois, le champ d'études reste encore très émergent, les paramètres de la relation entre de nouveaux modes de production, gestion de l'espace public – en particulier ceux basés sur la temporalité et les interventions expérimentales – et formes artistiques critiques de production sur lesquelles ils s'appuient, sont encore peu étudiés; et la tâche d'historicisation de ces nouvelles méthodes basées sur les pratiques artistiques n'est pas encore terminée – exception faite, sans doute, des travaux de David Pinder (2005; 2008; 2011 entre autres), qui retracent un lien de parentalité entre les actions situationnistes et des interventions artistiques contemporaines dans leur manière de défier la ville et son organisation. C'est pourquoi il faut évoquer ici la transposition d'un *modus operandi* subversif dans le modèle contemporain de gouvernance urbaine. Nous établirons d'abord un cadre théorique, en étudiant l'émergence d'un mode temporaire dans l'histoire de l'art comme un moment charnière, en opposition à la matérialité de l'art orienté vers le marché, et plus généralement, lié à une critique des institutions. Ce mode d'action temporaire, comme nous montrerons, est apparu *de facto* comme une pratique subversive. Et cette force subversive dépend des perturbations qu'elle cause: elle découle en partie de son mode d'action insaisissable, imprévisible et souvent illégal, et en partie de son caractère performatif par le détournement des usages et les temporalités des espaces urbains. Nous analyserons les trois horizons – spatial, matériel et expérientiel – qui nourrissent ces pratiques critiques, en examinant les théories produites par certains des pionniers des mouvements d'art temporaire – c'est-à-dire *Fluxus*, *Happening* et les situationnistes.

Dans un deuxième temps, nous montrerons comment ces pratiques sont devenues partie intégrante des politiques contemporaines de gestion urbaine, à l'aide de deux exemples genevois des 15 dernières années. Ces études de cas illustrent l'inversion du sens politique donné au temporaire et offrent des perspectives contrastées sur l'évolution des pratiques artistiques temporaires dans le contexte contemporain. Le premier, *Les Yeux de la Ville*, dont l'iconographie et le discours s'inspirent des contre-cultures et des luttes urbaines, soutient directement une

politique d'aménagement public. Le second, *Walk on the Public Site*, plus enraciné dans la scène artistique *mainstream*, visait à critiquer le cloisonnement de l'espace public et ses usages⁴.

L'incertitude à l'origine des pratiques artistiques temporaires

Comme nous l'avons évoqué, l'apparition d'un mode temporaire dans les arts visuels est critique par sa nature même. Elle s'est faite par opposition à un art tourné vers le marché, et essentiellement basé sur la production d'objets matériels, et donc patrimonialisables. Une posture qui a été théorisée particulièrement avec l'arrivée de l'art-performance autour des mouvements du *Happening*, de *Fluxus* et, dans une moindre mesure, du *Land Art* ou des situationnistes. Si l'on réfère généralement au terme «temporaire» pour évoquer ces pratiques, il est important de distinguer en amont de la question du temporaire, celle du temporel et de l'incertitude. En effet, il s'agit avant tout, dans ces déplacements, d'un travail sur l'assise temporelle et matérielle⁵ du travail artistique. Derrière la question du temporaire, il faut entendre alors non pas celle d'une délimitation claire dans le temps, mais plus spécifiquement, à la fois la non-durabilité assumée des formes et des gestes produits, et la difficulté à définir les bornes temporelles de ce qui fait œuvre ou non. Comme le constatent Lippard et Chandler, «comme les marchands ne peuvent pas vendre l'art-comme-idée, le

À GAUCHE, EN 1960, À VENISE JEAN-JACQUES LEBEL PRÉSENTE SA PERFORMANCE L'ENTERREMENT DE LA CHOSE, SOUS LA FORME D'UNE CÉRÉMONIE FUNÉRAIRE À L'ISSUE DE LAQUELLE UNE SCULPTURE DE JEAN TINGUELY (LA CHOSE) SERA IMMERGÉE DANS LA LAGUNE, SIGNIFIANT LA MORT DE L'ART-OBJET. JEAN-JACQUES LEBEL, L'ENTERREMENT DE LA CHOSE, 1960; À DROITE, MILAN KNÍŽÁK, AN INDIVIDUAL DEMONSTRATION, 1964 (PRAGUE).



matérialisme économique est nié en même temps que le matérialisme physique»⁶ (LIPPARD et CHANDLER 1968: 34, TdA). La temporalité de l'œuvre et l'incertitude quant à son surgissement, heurtent ainsi de plein fouet le travail de collection qui est au cœur, à la fois de sa possible valorisation marchande, mais aussi culturelle et patrimoniale (BOLTANSKI et ESQUERRE 2014). Il est intéressant alors de garder la notion de temporaire pour pointer vers la mise en politique de cette intrication entre le temporel et l'éphémère, qu'elle soit du côté de la critique radicale (à l'instar des fameuses «zones autonomes temporaires» de Hakim Bey) ou, comme on le voit, des politiques publiques et leurs actions éphémères. Ainsi, si ce que l'on désigne ci-après comme temporaire joue tantôt sur ces deux tableaux, là où les politiques de l'éphémère n'en conservent que la délimitation temporelle, tout en essayant, comme nous le verrons plus tard, de borner distinctement ces temporalités courtes.

Le pouvoir critique de ces mouvements repose sur le caractère disruptif de leurs interventions et opère sur deux plans. Tout d'abord en se basant sur un *mode de production* lui-même subversif, une partie des actions n'étant pas légales. Jean-Jacques Lebel (1968), un des pionniers du *Happening*, plaide d'ailleurs pour une implication personnelle et corporelle de l'artiste, devant aller jusqu'à se mettre en danger dans son implication politique, et de citer la destruction de la Colonne Vendôme durant la Commune de Paris comme un acte fondateur du *Happening*⁷. Deuxièmement, en performant la critique, c'est-à-dire en modifiant les dispositifs qui règlent notre rapport au monde et les lignes qui le fragmentent (ALLIEZ 2012;



DÉMOLITION DE LA COLONNE VENDÔME DURANT LA COMMUNE DE PARIS EN 1871, TELLE QUE PROPOSÉE PAR GUSTAVE COURBET (PHOTOGRAPHIE DE FRANCK DE VILLECHOLLE).

MAEDER, PIRAUD et PATTARONI 2017; PIRAUD et PATTARONI 2018), plutôt que par la construction d'un discours critique. Nous détaillerons ici cette critique propre à ces formes d'art temporaires en trois volets – spatial, matériel et expérientiel –, où se jouent les modalités fondamentales de production – à la fois dans la formalisation, la diffusion et la réception.

En théorisant l'émergence du mouvement *Happening* au milieu des années 1960, Allan Kaprow constatait une inadéquation entre les nouvelles formes d'art, abolissant l'académisme et ses codes, et leurs contenants architecturaux traditionnels que constituent les galeries et les musées, considérés comme trop contraignants et surtout entravant le «floutage entre l'art et la vie» qu'il appelait de ses vœux (KAPROW 1966). Pour résoudre cette aporie, il invitait les artistes à un déplacement littéralement spatial: sortir des murs (en attendant que l'architecture opère elle aussi sa révolution) et investir les espaces de manière fluide et changeante. Ce rapport modifié à l'espace se retrouve également chez les situationnistes⁸, pour qui la dérive et le détournement posent les conditions d'une rencontre fortuite et renouvelée avec l'environnement urbain. Ces «comportements déroutants», qu'ils prônaient, participent d'un manifeste pour un urbanisme nouveau basé sur un rapport plus sensible à la ville, qui contraste avec les désirs de standardisation du modernisme architectural. Mais, pour ces artistes, l'investissement d'un nouveau champ est aussi l'occasion d'une réinvention du rapport à l'espace et d'une dénonciation des rapports de pouvoir qui s'y jouent. Si l'art est présent dans l'espace public depuis au moins l'Antiquité, son existence a essentiellement été marquée par des rapports de domination, afin d'affirmer et de faire la démonstration d'un pouvoir s'exerçant sur lesdits espaces (ZASK 2013: 20) – comme l'expression la plus littérale du visible et du dicible de Rancière – par un geste impérieux, s'imposant à son site sans en prendre en compte les spécificités. Or, pour Rosalyn Deutsche, un glissement s'opère dès la fin des années 1960, où «l'intérieur» de l'œuvre – son sens inhérent – cesse d'être la focale principale, au profit de son contexte, en l'occurrence l'espace public et politique dans lequel il prend place:

[...] le contexte a été étendu pour englober le sens symbolique, social et politique du site individuel aussi bien que les circonstances discursives et historiques à l'intérieur desquelles l'œuvre d'art, le spectateur et le site sont situés. (DEUTSCHE 1988: 14, TdA)⁹

Elle décrira dans un article postérieur l'influence de la théorie urbaine critique sur l'ouverture des artistes au contexte spatial. Le développement d'une création artistique véritablement *site-specific* répondait alors à la volonté de dénoncer par l'action – performativement – les conflits qui se jouent dans l'espace urbain, la plupart du temps de manière dissimulée (DEUTSCHE 1992).

Plus encore que le nouveau champ spatial qu'ils investissent, ces mouvements se distinguent par la dimension matérielle de leurs interventions, qui constitue le cœur du passage à un art basé sur la temporalité et l'action. Les artistes du *Happening* cherchent à s'émanciper d'un système de marché qui tient le monde de l'art et les artistes par un système d'attribution d'une valeur marchande aux œuvres – selon des critères prédéfinissant le bon/mal –, conduisant *in fine* à un «polissage» culturel et à l'exploitation des artistes (LEBEL 1968). Ceux-ci vont dès lors abandonner l'idée de créer des objets pérennes et commercialisables, pour adopter un mode de

production basé sur l'éphémère. Là où les œuvres classiques étaient produites pour durer – et donc pour s'extraire, d'une certaine manière, d'une temporalité terrestre –, les *happenings* entendent replacer l'art dans un rythme réel et expérientiel, en le rattachant à la temporalité du quotidien (KAPROW 1966). Ceci postule non seulement que l'art peut surgir n'importe quand, mais aussi que son début et sa fin ne peuvent pas être définis. Ainsi, les performances d'Allan Kaprow intègrent toujours une grande part d'incertitude, aussi bien quant au lieu de leur surgissement, qu'à leur étendue temporelle: «La majorité des événements impliquaient de faire quelque chose et de l'abandonner» (SCHECHNER et KAPROW 1968: 153, TdA)¹⁰. En 1967, il organisait *Self-Service*, un *happening* en divers lieux (non spécifiés) des États-Unis, dont une des interventions consistait en l'installation d'une table de banquet sur le bord d'une route rurale du New Jersey. Une fois montée, la table a été abandonnée sur place, laissant les passants et les éléments emporter vivres et couverts, impossible alors de déterminer la fin de l'événement, ni même d'en définir clairement son cadre spatial, au gré des déplacements imprévisibles des éléments qui le composent. Ce floutage temporel se retrouve également dans les dérives situationnistes, dont la durée et la survenance sont difficilement circonscrites (DEBORD 1958). La portée subversive se situe au niveau d'une non-conformation à un cadre temporel, qui vient brouiller les repères rythmiques réglant le quotidien, l'organisation du temps étant précisément l'une des conquêtes du capitalisme moderne (THOMPSON 1967).

Enfin, le troisième et dernier volet de cette critique performative est à trouver dans la recherche d'une expérience renouvelée à l'œuvre et au monde qu'elle produit. Cette «intensification du ressenti» (LEBEL 1968), appelée de ses vœux par cette avant-garde, vise notamment à un décentrement du regard sur la ville et sur ce qui la compose. Si les dérives proposées par les situationnistes peuvent déjà presque être vues comme les instruments d'un urbanisme nouveau, d'autres artistes, à l'instar de Wolf Vostell du groupe *Fluxus*, proposent une démarche similaire en faisant un pas de plus dans l'abstraction et le surréalisme. En 1962, Vostell invite le public à emprunter la ligne de bus de la Petite Ceinture à Paris et à «faire attention aux circonstances acoustiques et optiques simultanées, bruit-cris-voix-murs d'affiches-décombres-ruines»¹¹. L'œuvre n'est pas ici à chercher dans un objet ou une action, mais elle se situe dans le décentrement du regard de l'individu sur son milieu et dans le nouveau rapport au monde qui en est induit. C'est le rapport à la notion d'œuvre elle-même qui s'en trouve modifiée et avec elle la relation entre le public et l'artiste, au point qu'il devient parfois difficile de les distinguer, tant le public est essentiel dans la coconstruction du sens de l'œuvre (SCHECHNER 1965). Ce sont ces différentes avant-gardes qui les premières introduisent, sans la nommer, l'idée de *participation*, en abolissant l'idée de public comme une entité à distance et passive. Tout un chacun est invité à prendre part, à avoir prise sur l'œuvre, par la manipulation des éléments matériels, par sa présence et son regard comme nous l'avons vu, ou encore par sa subjectivité qu'il appose sur l'œuvre et sa sémiotique (BUTT 2001). Derrière l'abolition du couple public-artiste, se trouve en fait la volonté d'une répartition plus générale des places et des rôles attribués à chacun et, peu à peu, l'œuvre d'art s'effacera totalement pour ne devenir plus qu'expérientielle, pour se contenter de laisser place à la possibilité de la rencontre collective.

Cette remise à plat des rôles assignés – qui tendent à naturaliser et maintenir un ordre hégémonique, comme nous l'avons vu –, avant de devenir un des horizons subversifs de l'art, fut portée par la théorie critique. Claire Bishop rappelle l'influence qu'auront, à partir des années 1980, travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari, et de Jacques Rancière, pour un grand nombre d'artistes embrassant dans leur travail une forme plus ou moins affirmée d'action politique (BISHOP 2006). Tout comme ceux de Lefebvre et son «droit à la ville» (LEFEBVRE 2009), continuent de marquer une large frange de ces interventions, à la croisée de l'art et de l'urbanisme (COURAGE 2013), dont celles abordées dans les sections suivantes. Or, pour Mark Purcell, la notion de droit à la ville doit avant tout être comprise comme un appel à renouveler *le* politique de la ville et un changement d'échelle qui place l'habitant et son droit d'action sur la ville au cœur de la gouvernance urbaine, ce qu'il nomme un «urban politics of the inhabitant» (PURCELL 2002) – une interprétation proche de celle d'Harvey, pour qui le droit à la ville doit avant tout être un droit d'agir, plutôt qu'un droit de posséder (HARVEY 2003). Ainsi, ces pratiques issues des mouvements artistiques contestataires – si elles en sont parfois plus ou moins éloignées, à l'instar des situationnistes ou du *tactical urbanism* – sont de *nature* critique, pas par ce qu'elles disent, mais par ce qu'elles performant et par la manière dont elles s'insèrent dans le quotidien. Ce qui les relie, c'est un désir de devenir insaisissable en créant de l'incertitude. Ne pas être perçu et capté comme de l'art – ce refus de la délimitation entre l'art et la vie exprimé par Karpow – ou, dans un sens plus littéral, afin de poursuivre un but insurrectionnel et d'éviter la répression¹². Comme le remarquent Oli Mould (2014) ou Lauren Andres (2013), il existe une évidente parentalité, tout le moins rhétorique, entre les pratiques de l'espace public basées sur la temporalité et la fluidité, et le concept de *tactique* tel que l'a défini de Certeau. Or, ce qui pour de Certeau différencie précisément la tactique de la stratégie, est l'impossibilité pour la première d'être capturée et d'en capitaliser les effets:

Au contraire, du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y «saisir au vol» des possibilités de profits. Ce qu'elle gagne, elle ne le garde pas. (DE CERTEAU 1990: XLVI)

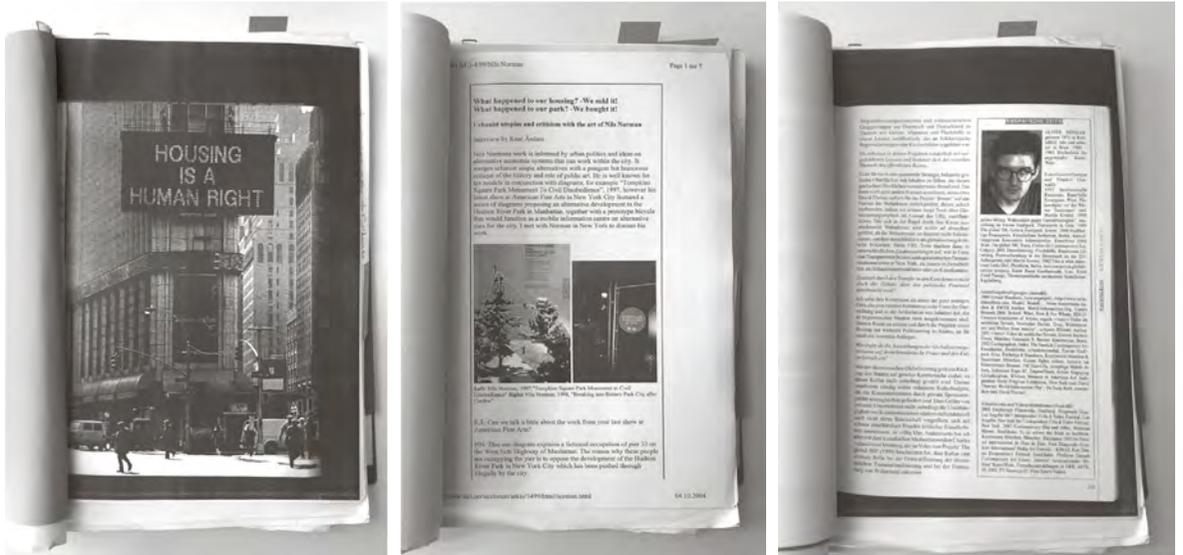
Nous abordons, dans les prochaines sections, deux cas d'interventions artistiques temporaires dans l'espace public genevois, à l'aune de cette critique performative.

Les *Yeux de la Ville*, le temporaire et sa fixation normée

Les *Yeux de la Ville* furent une série d'événements estivaux organisés par le Service d'aménagement urbain et de la mobilité (SAM) de la Ville de Genève entre 2003 et 2006, autour d'une idée simple: fermer, pour quelques mois, certaines rues de la ville afin de les rendre aux habitants. L'idée est née en 2001 lorsque, pendant la journée «En ville sans ma voiture», une place récemment piétonnisée a accueilli quelques aménagements afin d'en améliorer la convivialité – plantes, graviers, éléments métaphoriques tels des «faux passages [...] dont des morceaux se décollaient du sol»¹³. Après avoir réitéré l'expérience sous une forme similaire l'année suivante, le SAM engage une responsable afin de développer l'idée de ce qui deviendra les *Yeux de la Ville*. Celle-ci, qui se présente à la fois comme architecte et artiste, arrive à

l'administration avec un concept déjà bien défini: fermer certaines rues le temps d'un été, confier à des artistes ou architectes la réalisation d'œuvres-installations spécifiques aux lieux et à la durée de la manifestation, et les mettre à disposition des associations locales d'habitants.

Il semble important, avant d'aller plus loin, de prendre acte d'un changement majeur dans le paysage politique genevois dans les années précédentes, qui a notamment influencé les politiques d'aménagement et de gestion de la circulation automobile. Aux élections municipales de 1995, la gauche gagne en effet la majorité des sièges au Conseil administratif (exécutif), après plusieurs décennies de gouvernement de l'Entente¹⁴. En 1999, avec l'élection de Christian Ferrazino, l'extrême gauche obtient même deux sièges sur cinq à l'exécutif communal. C'est précisément Christian Ferrazino qui, après une campagne axée sur la réduction du trafic au centre-ville et la protection des locataires, prend la tête du Département des constructions et de l'aménagement, dont dépend le SAM. À son lancement en 2003, la manifestation est symptomatique d'un changement de paradigme dans la manière d'aborder les politiques d'occupation et d'animation de l'espace public. Elle s'inscrit dans un faisceau d'initiatives événementielles à portée culturelle, et plus ou moins institutionnelles, qui ont éclos dans ces années-là¹⁵. Événements qui ont, entre autres, la particularité de ne pas être portés ou soutenus par les acteurs traditionnels de la commande artistique dans l'espace public que sont les Fonds municipaux et cantonaux d'art contemporain. Ainsi, on peut admettre que l'organisation, par le SAM, des *Yeux de la Ville*, marque un tournant expérientiel dans les politiques de la ville, qui suit les revendications citoyennes de reconquête de l'espace public apparue à la toute fin du 20^e siècle, autour de mouvements comme *Reclaim the Street*, ou plus localement, les fêtes squat des années 1990. Ce changement d'approche est d'ailleurs reconnu par le magistrat pour qui la démarche, bien qu'ancrée concrètement dans une politique d'aménagement, était avant tout une expérience, un moyen de parler et de communiquer sur l'urbanisme qui ne «s'adresserait pas forcément qu'à la raison [mais] aussi aux sens»¹⁶. C'est d'ailleurs cet angle que la droite municipale utilisera pour s'opposer au projet, reprochant au magistrat responsable de l'aménagement de déborder de ses missions originelles en organisant des «projets socioculturels»; les partisans mettent en avant l'évolution des politiques de la ville, vers une diversification des usages de la rue qui ne doit plus être le seul lieu de la circulation automobile, et le fait que l'administration doit en encourager l'exploration de nouveaux usages¹⁷. Ainsi, au fil des quatre éditions, un petit nombre de sites étaient choisis chaque année pour accueillir des installations temporaires. Le choix des sites, fait en interne de l'administration, tâchait de prendre en compte les demandes exprimées par les habitants ou associations de quartiers. Le plus souvent, néanmoins, la décision reposait sur les objectifs d'aménagement de la Ville – projet de piétonnisation d'une rue, requalification d'une place, valorisation des parcours de mobilité douce –, l'événement servant alors à tester de manière temporaire une nouvelle configuration de trafic ou, plus simplement, à animer et faire connaître le lieu aux riverains et habitants de la ville¹⁸. De cette manière, la dimension temporaire de la manifestation est mise au service d'une stratégie plus globale de gestion de l'espace urbain, dans une tentative de captation de cette insaisissabilité décrite plus haut: en s'appuyant sur la



MARTHA ROSLER, NILS NORMAN,
OLIVER RESSLER COMME
RÉFÉRENCES (@ARCHIVES
DU DÉPARTEMENT DES
CONSTRUCTIONS ET
DE L'AMÉNAGEMENT).

flexibilité et la réversibilité qu'offrent ce type d'actions, la ville est capable de mieux définir ses objectifs et priorités d'aménagement, de recueillir un *feedback* avant d'amorcer une longue et coûteuse démarche de réaménagement classique, et enfin de communiquer sur sa politique de piétonnisation de manière bien plus immédiate. Dans la communication qui est faite autour des événements, l'accent est clairement mis sur ce qui est présenté comme une nécessaire redéfinition du statut de la rue :

L'espace public est trop souvent appréhendé comme un simple lieu de passage. Y compris nos rues de quartier, espace de transition vers nos habitations. Peu de place dévolue à l'individu, davantage considéré comme un passant anonyme que comme un habitant du quartier.¹⁹

L'usage, dans le discours, d'un lexique s'appuyant sur les notions d'habitabilité et d'appropriation de l'espace public – proche de celui des mouvements des luttes urbaines – démontre les influences critiques de ce genre d'événements. La parenté est par ailleurs attestée par une certaine porosité – particulièrement avec l'arrivée de la gauche au pouvoir – entre l'administration et les milieux militants²⁰. La responsable des *Yeux de la Ville*, qui a elle-même été active dans le milieu squat, ne s'en cache pas et revendique par ailleurs la similarité formelle entre l'événement institutionnel et les fêtes squat des années 1990 :

Déjà quand j'ai commencé mes études d'architecture, on fermait la rue, et puis tout à coup elle était différente. [...] Il y avait déjà cette idée d'amener de la beauté, cette occupation de l'espace public. [...] Et puis on faisait des repas collectifs sauvages. On amenait des tables – on ne demandait rien du tout – *de facto* la rue était fermée et on faisait des bouffes sauvages.²¹

On perçoit une volonté de bouleversement d'un ordre urbain dont on considère qu'il restreint l'usage de l'espace public et marginalise la parole des plus faibles, d'où l'intention d'associer les communautés locales – et notamment les associations de migrants – aux projets. La référence affirmée aux repas collectifs organisés par les squats et la volonté de visibilisation de certaines catégories sociales traduisent

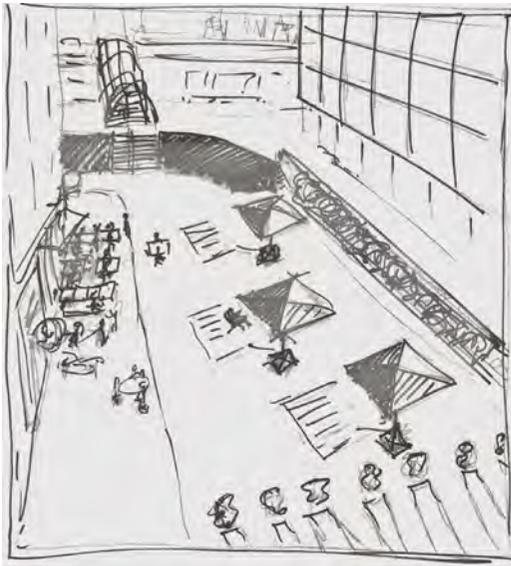
l'humeur de subversion qui pouvait animer les esprits au sein de l'administration dans ces années-là. La consultation des archives de la manifestation tend à confirmer l'influence des pratiques plus ou moins radicales – où se côtoient des photocopies de la biographie d'Oliver Ressler, une interview de Nils Norman ou des images d'œuvres de Martha Rosler dénonçant la gentrification. Le milieu squat – ou ce qu'il en reste²² – a par ailleurs été mobilisé directement par la responsable pour réaliser certains projets, profitant de réseaux personnels établis pour faciliter la mise en place des aménagements auprès d'une population déjà acquise à la cause; comme les habitants de la rue Lissignol en 2003, et l'association de l'Îlot 13 (A) à la rue des Gares en 2004. De fait, comme on l'a suggéré, les parallèles sont nombreux avec les actions de la scène artistique contestataire. Plus particulièrement, on retrouve un même espoir de dérangement de l'ordre et des rythmes urbains, une volonté d'introduire des brisures à la fois spatiales et temporelles. Malgré la radicalité des références et des images produites, le discours construit pour le grand public reste dans le registre très consensuel. S'il y a certes l'usage d'un narratif sur l'habitabilité et la reconquête de l'espace public, on ne retrouve pas de véritable remise en cause de la manière dont la ville est produite et qui, précisément, conduit à la situation dénoncée – la prépondérance de la place des voitures, la régulation des usages, la marginalisation d'une partie de la population dans l'espace public. Une sorte de lissage qui se reflète également dans l'opérationnalisation de la manifestation. La mise en politique du temporaire (A) l'inscrit en même temps dans un cadrage rigide, celui de la planification et de sa collection dans un ordre solidement établi par un ensemble stabilisé de normes. La manifestation, malgré son caractère disruptif affirmé, reste tributaire d'un corpus législatif qui régit précisément l'utilisation de l'espace public urbain. Cette situation induit des évaluations qui quittent le registre poétique et l'accueil du trouble comme ouverture, pour toucher à la quête inquiète de la mise en garantie des qualités urbaines. Il est alors question de sécurité, de bruit ou encore de fluidité du trafic. L'inquiétude sécuritaire – et plus encore celle de la responsabilité en cas d'accident – est omniprésente, si bien que la mise en conformité des projets aux diverses normes régissant l'espace public est devenue l'une des focales principales du processus de projetation, aussi bien de la part des artistes et architectes mandatés, que de l'administration²³.

LES YEUX DE LA VILLE SONT AUSSI INTERVENUS DIRECTEMENT DANS LES LIEUX DE LA CONTRE-CULTURE, COMME ICI À ARTAMIS EN 2004, AVEC L'INSTALLATION LES JARDINS DE LA PAIX DE L'ARTISTE JUAN CARLOS GOMEZ MONDINO [© PHOTOGRAPHIES D'ALAIN GRANDCHAMPS, VILLE DE GENÈVE].



Malgré un narratif consensuel qui tend plutôt à neutraliser le fonds subversif à l'origine de l'événement, celui-ci ne s'est pas déroulé sans polémique. Nous ne reviendrons pas sur les nombreuses controverses médiatiques que la manifestation a provoquées – attisées par les milieux automobiles et immobiliers, furieux que celui qu'ils considéraient comme un ennemi de la mobilité motorisée et des propriétaires fonciers entre à l'exécutif –, mais plutôt sur une affaire discrète qui opposa les administrations de la ville et du canton à l'association des habitants de l'îlot 13, eux-mêmes rappelons-le, anciens squatters. Durant l'édition 2004, la rue des Gares est choisie pour accueillir un des aménagements temporaires, et la réalisation en est confiée à l'association des habitants de l'îlot 13 qui demandait depuis plusieurs années la piétonnisation de ce tronçon. En plus de la fermeture de la rue, l'aménagement lui-même est constitué d'une butte engazonnée, de banc en bois et de tables et parasols en métal réalisés pour l'occasion; durant l'été, la rue devient la scène de projections en plein air, de pièces de théâtre, de bals populaires. Cependant, à l'issue de la manifestation, l'association d'habitants ne démonte pas les aménagements, laissant *de facto* la rue fermée au trafic motorisé et adresse une pétition au magistrat pour en demander le maintien. Or, les aménagements des *Yeux de la Ville* bénéficient d'un régime d'autorisations d'occupation du domaine public particulier²⁴, délivrées par les autorités cantonales et pour une durée strictement limitée à 60 jours. Dans la foulée du dépôt de la pétition, la ville demande à l'association le démontage des aménagements, mais adresse malgré tout à l'office cantonal des transports et de la circulation une requête pour que la butte engazonnée puisse rester une année de plus. Celle-ci est catégoriquement rejetée par le canton et les autorités municipales – bien que favorables à la demande des habitants – craignent que cette insubordination ne mette en péril l'édition suivante de la manifestation. Le bras de fer dure deux mois durant lesquels le département municipal se retrouve pris en étau entre

CROQUIS POUR L'INSTALLATION
DES YEUX DE LA VILLE
À LA RUE DES GARES, AUTEUR
INCONNU, 2004 (@ARCHIVES
DU DÉPARTEMENT DES
CONSTRUCTIONS ET
DE L'AMÉNAGEMENT).





INSTALLATION DE LA RUE
DES GARES, ASSOCIATION
ÎLOT 13, 2004 (@ PHOTOGRAPHIE
D'ALEXANDRE BARRYMORE,
VILLE DE GENÈVE).

l'association d'habitants, qui ne fait que poursuivre les buts qui sont à la base même de la manifestation, et le service cantonal des transports intransigeant, arguant qu'aucune base légale ne permet le maintien des aménagements. Si le mobilier et la butte sont finalement démontés (après plus de deux mois d'occupation illégale du domaine public), l'association, en prenant la ville et ses représentants au mot dans leur volonté de rendre l'espace public aux habitants, l'a mise face aux contradictions d'une action qui se veut subversive en revendiquant un changement de paradigme dans la gestion de l'espace urbain, mais qui n'en reste pas moins tributaire de normes extrêmement strictes qu'elle ne peut se permettre de transgresser. Par ce retournement, les habitants ont réussi à peser sur le rapport de force et à imposer leur revendication à l'agenda politique municipal. Suite au dépôt conjoint d'une pétition au Conseil municipal demandant la pérennisation des aménagements, l'exécutif prend publiquement la défense du refus des habitants et explique ne les avoir démontés que «pour respecter les règles du jeu que nous avons fixées avec le canton»²⁵.

Walk on the Public Site, vers l'ironie comme horizon critique

Le second cas d'étude, le festival de performances *perf* – organisé par deux curatrices indépendantes –, existe depuis 2012. En 2016, la forme du festival change, le programme intitulé *Walk on the Public Site* se déroule ponctuellement sur cinq mois, sans lieux définis et uniquement dans l'espace public. Ce changement d'approche répond à une volonté des organisatrices d'aborder plus directement des questions qui animaient le débat politique local. Les années précédentes sont en effet marquées par plusieurs décisions politiques, tant municipales que cantonales²⁶,



MANIFESTATION DE LA FONCTION
PUBLIQUE ET DES MILIEUX
ARTISTIQUES, DÉCEMBRE 2015
[© PHOTOGRAPHIE
DE THIERRY MAEDER].

qui contribuent à durcir le débat entre milieux culturels et autorités publiques. En 2015, la décision du Conseil municipal d'opérer d'importantes coupes dans le budget culturel de la ville²⁷, ainsi qu'un projet de budget cantonal 2016 «d'austérité», vont achever de durcir le dialogue. L'année se solde par plusieurs manifestations de grandes ampleurs réunissant fonctionnaires, syndicats et milieux culturels, et culmine même, fin décembre, par une «manifestation sauvage» dénonçant les attaques faites à la scène alternative genevoise²⁸. C'est au contact direct avec le milieu et dans une volonté de répondre aux préoccupations politiques du moment que se sont construits les choix curatoriaux:

2015, c'était l'année où il y eut les discussions autour des coupes à la culture, et le mouvement La Culture Lutte. [...] Mais c'est surtout la notion de parade, de défilé, qui nous intéressait. Autour des questions de manifestations, des formes de contestations, les revisiter artistiquement.²⁹

Ce qui pourrait paraître paradoxal vis-à-vis du thème choisi, du contexte dans lequel il s'insère, et des artistes invités – dont plusieurs sont eux-mêmes issus de la scène squat et des milieux alternatifs – le festival n'entend pas en lui-même commettre des actions subversives sur le plan de leur mode de production. Tout comme dans les cas des *Yeux de la Ville*, les événements proposés par *Walk on the Public Site* étaient soumis aux règles strictes régissant l'utilisation du domaine public, qu'il n'était pas question de transgresser. Dès lors, quand bien même certaines interventions adoptaient des registres formels faisant référence à une iconographie radicale, celles-ci n'en étaient pas moins mises en conformité avec les exigences exprimées par les services municipaux et cantonaux. *Le bûcher des endettés* par exemple, un des événements programmés, prit la forme d'une parade festive. Le

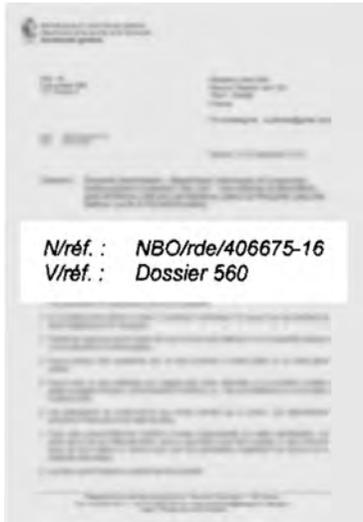
cortège démarrait au quartier des banques – devant le siège de *Crédit Suisse* –, avant de traverser la vieille ville jusqu'à la plaine de Plainpalais, où il se terminait par un bûcher dans lequel les participants étaient invités à jeter leurs documents de dette – factures, amendes, commandements de payer, etc. – ou des copies de ces documents comme le suggérait l'artiste. Malgré un positionnement radical – des références tant aux politiques d'austérité et à la crise financière, qu'aux exécutions médiévales qui se tenaient justement à Plainpalais –, le déroulement de l'événement a été strictement contrôlé et approuvé par les autorités. Les règles relatives à l'ordre public et aux risques pour la sécurité exigeaient que les organisateurs soumettent l'ensemble du protocole de la performance pour approbation préalable. Ainsi, l'autorisation de police n'a été délivrée que sous réserve que soient communiqués le tracé du défilé, son horaire, mais aussi le nombre et le type de torches utilisées (ainsi que les couvertures anti-incendie que les organisateurs devaient garder à portée le long du cortège). Le bûcher, point d'orgue de la parade, a lui-même été modifié en concertation avec les sapeurs-pompiers, et a été soumis au respect des règles sur les émissions polluantes – pas plus d'une feuille par personne à jeter dans le feu –, la région étant en alerte au smog en décembre 2016.

Si l'exemple précédent illustre le formalisme paradoxal d'une iconographie subversive, d'autres propositions ont, au contraire, cherché à interroger la possibilité de la contestation dans l'espace public, en reprenant à leur compte les normes administratives qui régissent l'utilisation de l'espace urbain. Ces normes mêmes qui participent de la mise en garantie de la ville, et dénoncées depuis plusieurs années par les milieux artistiques pour leur rigueur et la lourdeur qu'elles représentent³⁰. L'artiste franco-suisse Julie Sas a déposé auprès du Département cantonal de la sécurité six demandes d'autorisation de manifester en six lieux distincts pour six manifestants isolés portant des pancartes marquées de l'inscription «*Non, rien*». Et cela, sans faire mention du caractère artistique du projet. Les règles – et la négociation avec le service administratif – sont devenues le protocole de l'œuvre. Certaines autorisations ont été refusées, certains horaires modifiés, des adaptations ont été proposées.

Au départ, par exemple, elle avait demandé le Pont du Mont-Blanc, ça n'a pas été accepté. D'autres choses ont dû être un peu revues. [Le service administratif] a proposé d'autres lieux,

JULIE SAS, DOSSIER 560, 2016
[© PHOTOGRAPHIE DU FESTIVAL
PERF].





DEMANDE DE PERMIS, 2016
 (@ARCHIVES
 DU FESTIVAL_PERF).

il y a eu un processus d'impulsion-réaction. Donc [l'artiste] partait de cette idée, d'un message, et la question des autorisations y était directement intégrée.³¹

La performance ne s'est ensuite déroulée que dans les lieux et sur les plages horaires pour lesquelles une autorisation fut obtenue. La performance n'est que le résultat du processus administratif, qui constitue l'œuvre elle-même, comme en atteste son titre, *Dossier 560*, qui se trouve être le numéro de la demande d'autorisation. Jouant sur le même registre – mais sans qu'il ne constitue l'idée de départ –, la proposition *Play*, du collectif d'artistes *Cactus*, intègre également les normes et prescriptions d'occupation de l'espace public dans son protocole. La performance, basée sur un dispositif similaire à celui d'un spectacle de rue classique, a une sémiotique critique forte, convoquant «l'espace de la rue, celui de l'histoire des femmes et la possibilité d'articuler des dialectiques autres au sein de la création contemporaine»³², invitant les passants à interagir avec les artistes. Or, l'autorisation délivrée

pour les spectacles de rue exige que celui-ci se déplace en un autre lieu toutes les 20 minutes, pour éviter la monopolisation d'un espace par un spectacle. Si le script de la performance ne le prévoyait pas à l'origine, les artistes ont décidé – afin d'éviter toute interruption par la police – d'inclure cette norme dans leur narratif qui, composés de modules, se stoppait trois fois par heure pour se déplacer en un autre lieu.

Bien que construit en marge de la commande publique – le festival est porté par des curatrices indépendantes, mais soutenu par la ville, l'État et d'autres fonds publics –, *Walk on the Public Site*, qui reste ancré dans une histoire affirmée de l'art-performance, répond aussi à l'injonction politique de fixer le temporaire en normes visant à minimiser l'incertitude. Alors que certaines interventions sont basées sur une iconographie de protestation, de nombreux artistes ont au contraire déplacé le terrain critique vers la satire. Au maintien de l'ordre des pratiques, les artistes répondent ici avec dérision, en intériorisant les règles, les rythmes qu'elles imposent et les espaces qu'elles allouent, ils se libèrent ainsi d'elles, tout en préservant leur liberté de subversion.

CACTUS, PLAY, 2016
 (@PHOTOGRAPHIE
 DU FESTIVAL_PERF).



Les nouveaux chemins d'une critique artiste de la ville ?

Reste-t-il une place pour la critique dans l'intervention artistique dans l'espace public ? Si un mode temporaire est né tout d'abord pour s'émanciper d'un système qui réifie et commercialise, l'évolution récente de la gouvernance urbaine – plus événementielle, mais également bien plus normative – neutralise-t-elle toute possibilité pour ce type de pratiques artistiques de rester subversives ? Doit-on voir, dans ce double mouvement d'intégration et de régulation des pratiques critiques, la marque d'un *nouvel esprit de l'urbanisme*, comme l'on appela le désarmement de la critique par la modification des modes de management un «*nouvel esprit du capitalisme*» [CHIAPELLO et BOLTANSKI 2001] ? Ainsi, si l'on admet, comme Jonathan Roberge (2011) que les réseaux composites qui s'établissent entre producteur et récepteur d'une œuvre forment une arène pour le dialogue et le débat, on peut se demander si les précautions inhérentes aux modalités contemporaines d'interventions dans l'espace public – prudence extrême quant au contenu, respect strict des temporalités et des espaces assignés, crainte permanente exprimée quant au risque sécuritaire, construction d'un narratif tendant à gommer les éléments potentiellement controversés et, plus généralement, cette mise en garantie déjà évoquée – ne sont pas des tentatives pour éviter que justement ne s'établisse une arène permettant la mise en dialogue de projets politiques opposés.

Si les *Yeux de la Ville* entendaient préfigurer une autre façon de produire, de gérer et d'allouer l'espace urbain, la manifestation est généralement restée dans le domaine de l'événementiel, dans un narratif consensuel axé autour du lien social et du développement durable (ce qui n'a certes pas empêché des attaques violentes contre la manifestation dans la sphère médiatique). L'incertitude et le trouble, qui font le propre des pratiques artistiques temporelles, deviennent alors réversibilité, dans une logique d'évitement de la controverse et d'ajustement à l'opinion. Dans ce cas, l'événement, le recours à un registre artistique subversif, repose avant tout sur un logiciel de la communication. Le mode temporaire intervient comme un moyen pour l'action publique de contourner les règles strictes qu'elle s'est elle-même fixées et qui alourdissent son action, mais avec toujours, *in fine* un retour dans les clous et sans remise en cause fondamentale desdits cadres de production de la ville. Si ce type d'interventions jouent sur le registre de la culture alternative, il échoue à en déployer le même type de critique performative de l'ordre établi. C'est, comme on l'a vu avec le cas de la rue des Gares, au moment où l'action dépasse du cadre strict, qu'elle devient gênante et problématique pour les autorités. Dès lors, le temporaire redevient un outil de lutte plutôt qu'un instrument de politiques d'aménagement. Paradoxalement, c'est lorsqu'elle perd sa stricte délimitation temporelle que l'installation temporaire récupère son potentiel dérangeant. Parce qu'alors le prolongement vient véritablement déranger les rythmes urbains en introduisant de l'incertitude, de l'incapacité à planifier, qui remettent en cause la mise en garantie. Si l'on considère que les armes avaient été retournées une première fois lorsque les politiques d'aménagement se sont emparées du mode temporaire de l'art, voici un nouveau retournement lorsque leurs propres initiatives sont utilisées contre elles.

À l'inverse, certaines interventions présentées lors de *Walk on the Public Site* ne cherchent pas à s'appuyer sur les formes particulières de la contestation, elles les adoptent sur le mode de la réinterprétation en y intégrant les contraintes auxquelles elles sont inévitablement soumises dans le régime de la ville contemporaine. Si d'une certaine manière elle aseptise les codes de la contestation, en se conformant aux cadres de régulation, c'est aussi pour mettre en avant leur absurdité. Le jeu de ping-pong, les allers-retours entre artistes et autorités font des pouvoirs administrant des co-curateurs, modelant de leurs exigences les caractéristiques formelles, spatiales et temporelles des œuvres. L'adoption d'un registre de l'ironie ou de la satire joue ici un rôle clé qui permet, sinon d'attaquer frontalement, au moins de révéler un ordre dominant que l'on souhaite dénoncer. Dans ce cas, la critique par les moyens de l'art se détourne de la protestation directe pour des dénonciations plus sinueuses de la domestication de l'art par le marché ou les politiques publiques. C'est ainsi que la satire peut jeter les germes de la dissidence (GOTHAM 2005), en ce sens qu'elle rend visibles des pratiques normalisées.

Comme le souligne Ali Madanipour, le capitalisme contemporain s'appuie sur le changement perpétuel pour rester compétitif, mais cette forme de temporalité exige un cadre strict qui garantit son bon fonctionnement :

[...] sa flexibilité s'exerce à l'intérieur d'un système clairement défini de règles et de régulations, protégeant des formes particulières de contrôle de la propriété et de comportement. (MADANIPOUR 2017 : 146, TdA)³³

Ainsi, les conditions qui, comme nous l'avons vu, ont fondé l'art temporaire – incertitude et trouble – sont éclipsées par un ordre urbain qui inclut et exige la flexibilité comme mode de gouvernance de la ville, mais pour autant la restreint dans un ensemble de règles, définit ses objectifs dans des exigences contractuelles ou délimite des périmètres stricts d'interventions et des normes de sécurité. Comme Boltanski et Chiapello l'ont montré dans le *Nouvel esprit du capitalisme*, la domestication de la critique artiste a servi de base au renouveau du capitalisme dans les années 1980. Par cette analyse, on remarque une double tendance similaire en ce qui concerne la ville. D'une part, les politiques de production et de gestion de l'espace urbain ont intégré ces critiques dans leur *modus operandi*, notamment par une plus grande flexibilité, créativité et ouverture à de nouveaux acteurs, dont les habitants. D'autre part, cette intégration tend souvent à atténuer la critique en soumettant des pratiques artistiques originellement marginales au fonctionnement strict d'un ordre établi. Néanmoins, la fixation normative n'empêche pas les artistes d'agir sur le sensible, et de remettre la subversion dans un système qui cherche à stabiliser l'action temporaire; dans le cas des *Yeux de la Ville*, en modifiant l'équilibre du pouvoir et en forçant l'administration municipale à s'opposer à une politique d'État en leur nom, ou, dans le cas de *Walk on the Public Site*, en orientant la critique vers la satire et en incluant les normes administratives comme acteur involontaire de la création artistique. Ainsi, si la ville contemporaine utilise le temporaire et la flexibilité comme outil de gestion, il n'y a aucun doute que la subversion se déplacera pour d'autres raisons dans le but de dénoncer cette instrumentalisation.

- ¹ La paternité de l'idée est d'ailleurs l'objet d'un litige qui conduira à un éloignement mutuel de Lefebvre et des situationnistes [SIMAY 2008: 203].
- ² À ce propos, voir aussi le chapitre 3 de cet ouvrage.
- ³ Parfois appelé «insurgent», «Do-It-Yourself», «guérilla», «everyday», «participatory» ou «grassroots», Iveson [2013: 941] retrace la lexicologie pour désigner ces formes d'action et le large spectre des formes qu'elles peuvent prendre.
- ⁴ Les cas ont été étudiés à travers l'analyse des archives de ces deux événements, ainsi que des archives politiques cantonales et municipales. Les archives consultées contenaient des documents administratifs et techniques, des demandes de permis, des contrats avec des artistes et des architectes mandatés, des documents de relations publiques [manifestes, discours, dépliants, communiqués de presse], des procès-verbaux de réunions, ainsi qu'une partie de la correspondance interne et externe relative aux événements. Le travail d'archivage a été complété par une série d'entretiens menés entre 2016 et 2018 avec des curateurs et organisateurs d'événements, des artistes, des agents de relations publiques, des employés des services de la culture et de l'urbanisme, ainsi que des responsables politiques; ce qui a permis d'affiner l'étude des représentations et des stratégies des acteurs impliqués.
- ⁵ Ce que nous définissons par ce passage au temporel, ne signifie pas nécessairement une abolition totale de la matérialité de l'œuvre. Le *Land Art*, par exemple, intègre la question de l'éphémérité et de la décomposition des matériaux [TIBERGHEN 1993: 14].
- ⁶ «Since dealers cannot sell art-as-idea, economic materialism is denied along with physical materiality.»
- ⁷ Lebel fait référence à Gustave Courbet, s'il n'a pas lui-même participé à la destruction de la Colonne Vendôme, il en était considéré comme l'incitateur en raison d'une pétition adressée au gouvernement en 1870, demandant son déboulonnage. Après la Commune, Gustave Courbet fut condamné à la prison, à une amende, et à payer les frais de reconstruction de la Colonne.
- ⁸ Si le situationnisme ne peut pas à proprement être considéré comme un mouvement artistique, il en est directement issu. Comme le rappelle Stephen Shukaitis, c'est précisément la dissonance sur le sens artistique ou non à accorder à leur pratique qui donna lieu à la rupture entre lettristes et situationnistes [SHUKAITIS 2016: 33], Guy Debord lui-même rejetant l'horizon trop parnassien de «l'art pour l'art» [BRUN 2014: 148].
- ⁹ «Context was extended to encompass the individual site's symbolic, social, and political meanings as well as the discursive and historical circumstances within which artwork, spectator, and site are situated.»
- ¹⁰ «The majority of events involved doing something and leaving it.»
- ¹¹ Texte du carton d'invitation à la performance *P.C. Petite Ceinture*, Wolf Vostell, 1962.
- ¹² Dans *TAZ – court ouvrage qui inspira notamment beaucoup le milieu squat* [PIRAUD 2017] –, Hakim Bey résume simplement la méthode: «La TAZ est un campement d'ontologistes de la guérilla: frappez et fuyez» [BEY 1997].
- ¹³ Extrait de l'étude «De l'éphémère au durable, ou les aménagements éphémères étudiés sous l'angle de la durabilité, le cas de l'opération les "yeux de la ville" à Genève», réalisé par Marina Trayser, collaboratrice du SAM lors des *Yeux de la Ville*, p. 35.
- ¹⁴ Coalition de partis de centre-droit: Parti libéral, Parti radical-démocratique et Parti démocrate-chrétien.
- ¹⁵ *La Ville est à Vous*, les *Yeux de la Nuit*, le Festival Arbres et Lumière, la *Terrasse du Troc*, pour n'en citer qu'une partie.
- ¹⁶ Christian Ferrazino, entretien, 10 octobre 2018.
- ¹⁷ Mémorial du Conseil municipal 2004-2005, 4 décembre 2004, pp. 3633-3638
- ¹⁸ D'après l'étude «De l'éphémère au durable, ou les aménagements éphémères étudiés sous l'angle de la durabilité, le cas de l'opération les «Yeux de la Ville» à Genève», citée précédemment.
- ¹⁹ Christian Ferrazino, extrait de la publication *Les yeux de la ville* [2003], Ville de Genève, p. 5.

- ²⁰ Le magistrat lui-même et son directeur de département sont issus d'associations de défense des locataires et ont, dans leur pratique d'avocats, défendu des squatters face aux milieux immobiliers.
- ²¹ Responsable de l'organisation des *Yeux de la Ville*, entretien, 8 décembre 2016.
- ²² Dans le courant des années 2000, la plupart des squats de la ville ont été évacués, certains dont les terrains étaient aux mains de la municipalité, comme l'îlot 13 ou la rue Lissignol, ont conclu avec la Ville des accords de régularisation de leur statut. Voir à ce sujet PATTARONI et TOGNI 2009.
- ²³ Architecte-mandataire des *Yeux de la Ville*, entretien, 1^{er} mars 2017; responsable de l'organisation des *Yeux de la Ville*, entretien, 8 décembre 2016.
- ²⁴ Il s'agit d'une disposition de la loi sur la circulation routière (LCR) qui permet de modifier, pour une durée maximale de trois mois, le régime de circulation d'une rue. Au-delà de trois mois, la procédure est différente et permet aux riverains de formuler des oppositions.
- ²⁵ Mémorial du Conseil municipal 2004-2005, 4 décembre 2004, p. 3645.
- ²⁶ Non seulement des coupes budgétaires, mais également ce qui fût considéré comme un durcissement et un alourdissement des procédures administratives concernant, notamment, la tenue de buvettes dans les lieux culturels, l'affiche sauvage ou la demande d'autorisation de manifester.
- ²⁷ Après les élections de mars 2015, le Parlement communal regagne la majorité de droite, qu'il avait perdue dans les années 1990.
- ²⁸ Appel à manifester, voir en ligne : <https://reverse.co/Geneve-19-12-15-Sauvage-433> [consulté le 01.06.2017].
- ²⁹ Curatrice de *perf*, entretien, 15 janvier 2017.
- ³⁰ Le mécontentement est monté crescendo, depuis le tournant du siècle, autour de plusieurs durcissements législatifs sur la salubrité urbaine et touchant de près ou de loin les acteurs culturels. Parmi lesquels, l'opération «Genève ville propre» initiée par les autorités municipales en 2000 pour lutter contre les tags et l'affichage sauvage; la modification, en 2007, de la loi cantonale sur les procédés de réclame qui punit encore plus durement l'affichage sauvage; en 2012, la nouvelle loi cantonale sur les manifestations qui restreint considérablement le droit de réunion sur le domaine public; puis, en 2015, la loi cantonale sur la restauration, le débit de boissons, l'hébergement et le divertissement qui a menacé de fermeture un certain nombre de bars associatifs; à cela s'ajoute une application plus stricte de normes des sécurités et contre le bruit qui impact directement l'activité des lieux culturels et festifs de la ville.
- ³¹ Curatrice de *perf*, entretien, 15 janvier 2017.
- ³² Dossier de presse de la performance, voir en ligne : http://www.waopa.ch/archives/perf2016_WOTPS/cactus.html [consulté le 01.06.2017].
- ³³ «Its flexibility is exercised within a clearly defined system of rules and regulations, protecting particular forms of controlling property and performing behavior.»

PETITE HISTOIRE DE LA MISE EN GARANTIE DE LA SUBVERSION

Conclusion

Les quatre parties qui composent cet ouvrage cherchent, en multipliant les focales et les lieux d'enquête, à raconter une histoire. Cette histoire est celle d'un renversement en profondeur, au fil de ces quarante dernières années, du sens de la créativité. En effet, durant ces décennies, elle est passée de force subversive à force reproductive. L'économie, la ville et même les classes sont devenues créatives, faisant de la créativité un synonyme de profit et d'attractivité et, au mieux, de qualité de vie pour ceux qui ne sont pas exclus de son sillage.

Pour suivre ce retournement, nous avons fait le pari de cheminer aux côtés des contre-cultures, explorant leur émergence dans la matière des villes et l'absorption petit à petit de ce qui faisait leur puissance de subversion. Ce choix était motivé par l'idée que *la* contre-culture donnait à voir un moment historique où le pouvoir disruptif des processus de création révélait toute sa portée politique, comme remise en question en profondeur de l'ordre établi. Rapidement, il s'est avéré qu'il fallait creuser derrière l'idée trop générique de créativité pour questionner plus finement les différentes manières par lesquelles l'ordre établi s'est trouvé ébranlé dans le surgissement de la contre-culture.

En effet, comme le montre en particulier la première partie de l'ouvrage, la force disruptive des contre-cultures ne tient pas simplement au fait qu'elles font entrer de l'art – ou du créatif – dans le politique, mais réside plus spécifiquement dans un certain nombre de déplacements, à la fois artistiques et politiques qui participent de leur institution. Par institution, il faut entendre ici le moment constitutif où un phénomène prend forme, se dote d'une expression dans le temps et l'espace et, par-là, est capable de déployer ses effets dans le monde, d'offrir une résistance¹.

C'est dans cette institution première – ce moment instituant (LOURAU 1973) –, que l'on peut identifier les points d'ébranlements et de critique des nouvelles formes qui adviennent. Ces vecteurs² d'ébranlement sont ce que l'on propose de nommer les puissances de subversion par lesquelles les contre-cultures prennent leur forme oppositionnelle. Ces points sont multiples et rencontrent de manières diverses les institutions qui gouvernent l'ordre établi de la culture et de la ville. Ils jouent tantôt contre les institutions culturelles et tantôt contre les institutions plus larges de reproduction de la société (famille, propriété privée, production de l'espace, etc.), offrant ainsi à la contre-culture une puissance oppositionnelle qui dépasse le seul champ culturel.

Ainsi, au fil des chapitres, l'ouvrage révèle que l'histoire de l'émergence et de l'encaissement du pouvoir subversif, de la contre-culture est plurielle et qu'elle s'est jouée sur au moins quatre plans. Chacun de ces plans permet de détailler une modalité

spécifique d'ébranlement – une puissance de subversion – et de suivre en détail la manière dont elle a été «encaissée» (STAVO-DEBAUGE 2017).

On peut désormais, en guise de conclusion, reparcourir de manière synthétique cette histoire de la domestication de la contre-culture en suivant chacun de ces plans. L'enjeu, au final, est d'offrir une pensée nuancée et enrichie de ce que l'on nomme «institutionnalisation», et de manière plus courante et souvent trop réductrice, la récupération de la critique.

Les puissances subversives de la contre-culture

Quatre grands déplacements hantent cet ouvrage, qui sont à la fois les vecteurs de la puissance d'ébranlement des contre-cultures et, en même temps, les grands plans où se joue le nécessaire travail d'encaissement qui accompagne leur institutionnalisation. Ils forment ainsi l'arrière-plan et le cadre de notre histoire synthétique de la domestication :

– *Puissance de l'unitaire* (vecteur existentiel) : un des premiers vecteurs de subversion des contre-cultures, qui se déploie en particulier dans leur articulation avec les luttes urbaines et le mouvement squat, réside dans leur dimension *unitaire*³. Comme suggéré dans les chapitres 1 et 4, ce concept d'unitaire peut être emprunté aux situationnistes qui l'utilisent pour qualifier les efforts, notamment urbanistiques, pour lutter contre l'extrême spécialisation de la société moderne en unifiant la vie quotidienne. Il s'agit d'établir, en liant arts et techniques, des «bases pour une vie expérimentale: réunion de créateurs de leur propre vie sur des terrains équipés à leurs fins» (*Internationale situationniste*, n°3, 1959). Ces milieux expérimentaux où chacun peut être le «créateur» de sa propre vie doivent s'affranchir de tous les systèmes de séparation propres à l'urbanisme moderne, tel que le zonage et, en particulier, la division entre le travail, l'habitat et les loisirs. Les squats, mais aussi les centres culturels alternatifs les plus engagés, ont longtemps multiplié les situations unitaires, participant ainsi de la constitution de contre-espaces⁴ où s'éprouvait et se donnait à voir les possibles *autres* des contre-cultures.

– *Puissance de l'esthétique* (vecteur formel) : un deuxième puissant vecteur de subversion des contre-cultures réside, comme le suggèrent en particulier les chapitres 2, 5 et 7, dans le fait qu'elles déploient leur projet à même la matière du quotidien. Le travail de mise en forme qui accompagne entre autres la transformation des lieux occupés pour y inscrire les prises de l'action militante et le projet de vie collective (destruction des murs, dispositifs du quotidien bricolés, œuvres d'art improvisées pour marquer la différence), fait opérer l'esthétique au niveau du «partage du sensible» (RANCIÈRE 2000) où se joue la détermination de ce qui compte. La mise en forme du monde et son expérience sensible sont ainsi indissociables du projet politique.

– *Puissance de l'éphémère* (vecteur temporel) : un troisième vecteur de subversion est celui du temporaire. Comme développé dans le chapitre 8, en jouant avec les durées des œuvres, à travers les performances par exemple, les avant-gardes artistiques des années 1950 et 1960 viennent ébranler en profondeur les institutions

culturelles et leur système de capitalisation sur l'œuvre matérielle. Rapidement, les stratégies de l'éphémère vont dépasser les milieux culturels pour devenir un des principes centraux des «tactiques» militantes des dernières décennies, valorisé à la fois par l'idéal de guérilla mis en avant par Deleuze et Guattari (1980), ou encore les fameuses zones autonomes temporaires de Bey (1991). L'enjeu est de subvertir l'ordre établi en l'effondrant temporairement et, plus largement, en défaisant sa linéarité temporelle.

– *Puissance de l'œuvre* (vecteur évaluatif) : dans un sens proche de Hannah Arendt, Henri Lefebvre place la notion d'œuvre au cœur de ce qui fait l'urbanité des villes, à savoir ce qui, en elle, est créé par l'usage et l'appropriation, dans une dépense qui n'attend pas un profit (LEFEBVRE 1968). La ville devient ainsi lieu de «rencontre et de jouissance», plutôt que de «lucre et de profit». Les contre-cultures, dans leurs entrelacs avec les luttes spatiales des années 1970 et 1980, ont œuvré ainsi à produire des espaces non marchands, à sortir l'espace et la relation des formes instrumentales qui ont caractérisé l'expansion d'un capitalisme urbanisé⁵. Elles font disruption par la mise en valeur singulière et démonétisée des espaces et des situations qu'elles produisent⁶.

Telles qu'elles sont schématisées ici, ces quatre puissances de subversion des contre-cultures correspondent à des idéaux-types – dessinant en quelque sorte une *grammaire de la subversion* – qui ont accompagné et guidé l'institution des formes contre-culturelles. S'ils ont constitué indéniablement une véritable puissance d'ébranlement, en particulier dans les années 1960 et 1970, tout l'ouvrage est basé sur l'idée que, pour que la contre-culture puisse trouver un fond de légitimité et prendre physiquement place dans l'ordre de la ville, ces vecteurs ont été peu à peu neutralisés, voire retournés. Ce processus a été plus largement la condition pour qu'émerge alors le régime de post contre-culture qui sous-tend les formes contemporaines du capitalisme urbain.

L'émoussement des vecteurs de subversion

Ainsi, la démonstration qui sous-tend la succession des chapitres montre que les nouvelles politiques urbaines de la culture, celles rassemblées sous l'idée générique de «ville créative», ne surgissent pas par un simple changement de référentiel. Au contraire, elles impliquent un long travail d'encaissement des pouvoirs subversifs de la contre-culture, débouchant sur une véritable mise en garantie de la subversion. Les travaux de Marc Breviglieri (2013; 2018; 2019) sur la ville garantie sont essentiels pour comprendre que ce qui est en jeu ici va bien au-delà de ce que l'on décrit usuellement comme le pouvoir des politiques néolibérales⁷. L'émoussement de la charge subversive des contre-cultures se joue en effet plus largement dans la pénétration de la grammaire de subversion de la contre-culture dans les politiques urbaines, par des modifications légales obtenues à force de luttes, mais aussi par la cooptation des militants dans les sphères de pouvoir, administratives et politiques. L'encaissement se produit alors dans le travail de mise en garantie des différents vecteurs de subversion (unification de l'expérience, pluralisation

esthétique, intensification éphémère, valorisation du singulier); un travail de mise en garantie pensé comme une manière de produire des environnements urbains de qualité, à la fois performant socialement, écologiquement et économiquement (BREVIGLIERI 2013). Dans cette perspective, il n'y a pas de négation directe de l'altérité mais, de manière plus difficile à critiquer, une réduction anthropologique aux formes libérales du cosmopolitisme (BREVIGLIERI 2018; 2019), pas de refus de l'écologie ou de la culture, mais leur réduction à des formes financiarisées (CHIAPELLO 2017) où il faut s'assurer du bien-fondé des investissements et de leur rendement.

La ville créative apparaît ainsi comme un avatar exemplaire d'une mise en garantie de la culture⁸, soucieuse entre autres d'assurer une diversité des expériences culturelles, mais opérant par un «gouvernement par l'objectif» (THÉVENOT 2012) aux effets délétères sur les marges nécessaires aux expérimentations disruptives et aux processus d'autodétermination.

Dans ce processus d'encaissement et de mise en garantie de l'héritage de la contre-culture (et de son avatar institué de la culture alternative), on voit alors se dissoudre les différentes puissances de subversion. Ainsi:

– La puissance unitaire a été défaite par les dynamiques disjonctives qui ont accompagné l'encaissement avancé des contre-cultures dans l'ordre de la ville garantie des années 2010 (chapitre 4). Ce processus de fragmentation de l'unitaire débute néanmoins bien plus tôt et s'initie dès le processus de reconnaissance politique et spatiale des contre-cultures dans les années 1980. Comme le montre le chapitre 2, petit à petit, chaque contre-culture – que ce soit celle du jazz, du rock, de l'art contemporain ou encore du théâtre expérimental – trouve son nom, ses budgets, ses lieux dédiés et ses publics. Cette sectorialisation politique, administrative et spatiale s'accélère toutefois dans les années 2010, déployant ses effets délétères à travers le durcissement des conditions réglementaires et comptables (chapitre 3 et 4).

– La puissance de l'esthétique a été réduite par un double processus de banalisation des esthétiques de la résistance. D'une part, les formes esthétiques de la contre-culture sont réduites à des motifs – des ornements –, détachés de leur puissance performative dans l'invention politique et expérientielle des modèles alternatifs de vie ensemble (chapitre 5). D'autre part, ces environnements à l'esthétique alternative deviennent des éléments attendus dans les paysages ordinaires de la ville touristique contemporaine (chapitre 6). Désormais, les touristes s'attendent à voir – et aller visiter – autant des monuments historiques du 18^e siècle que des centres culturels alternatifs⁹.

– La puissance de l'éphémère a été elle *renversée*, pourrait-on dire, par l'utilisation systématique du temporaire dans les politiques urbaines comme outil, à la fois de contrôle et de marketing (chapitre 8). En effet, le temporaire est devenu, d'un côté, le modèle courant de gestion de la vacance, permettant de remplir les vides sans remettre en question le système de production. D'un autre, il est devenu en même temps l'outil privilégié des politiques événementielles qui accueillent l'exceptionnel, tout en s'assurant qu'il ne déborde pas (VIOT 2010; KARAKOSTAKI 2018).

– La puissance de l'œuvre connaît elle aussi un renversement fondamental. Alors qu'elle était source d'incompatibilité avec les logiques marchandes, la ligne de fuite

de l'art face aux principes capitalistes. Elle se retrouve désormais au cœur des nouveaux systèmes de production de la valeur économique¹⁰ et un des lieux de l'activation d'un monde d'investissements et de projets (chapitre 6). En d'autres termes, les singularités et les appropriations produites dans les contre-cultures sont désormais le *locus* de sources de profits inédits, ce qui rend de plus en plus dur le maintien d'espaces de gratuité.

C'est au travers de ces différents processus d'encaissement que se réalise la domestication de la contre-culture, c'est-à-dire tout à la fois ce qui lui ôte son étrangeté et permet de la mettre au service de politiques de développement urbain ou encore de profit financier.

Mise en place vs récupération

L'idée d'une contre-culture *domestiquée* suppose ainsi un double processus de légitimation, en partie de banalisation, de ses principes et ses expressions (formes esthétiques, modes d'organisation et du rapport à l'autre, etc.), et de stabilisation matérielle de sa présence dans l'ordre de la ville (on lui fait place). On découvre ainsi comment cette domestication est non seulement nécessaire à la mise sur pied d'une politique culturelle, mais surtout à son inscription dans les modes contemporains de production et de régulation de la ville. Dans cette perspective, cet ouvrage n'apparaît pas au final comme une énième synthèse¹¹ des enjeux de la ville créative. Au contraire, nous avons fait le pari qu'en dessinant le processus complexe d'institutionnalisation de la contre-culture, on parvient à saisir, dans la matière historique et empirique du monde, ce qui est généralement appelé le pouvoir de récupération du capitalisme, mais qui est en grande partie aussi le pouvoir d'absorption ou d'encaissement des formes contemporaines de gouvernement étatique.

Plus spécifiquement, l'approche qui se déploie au fil des chapitres cherche à dépasser les lectures souvent trop dématérialisées de la «récupération» de la critique. À cet égard, malgré leur intérêt indéniable, les travaux de Luc Boltanski menés avec Ève Chiapello (1999) et plus récemment Arnaud Esquerre (2017), s'attardent avant tout sur des processus cognitifs. C'est le cas, par exemple, de l'attention portée à l'évolution de l'«esprit du capitalisme», saisie avant tout à travers les discours des élites économiques. Mais c'est aussi le cas de l'importance accordé aux «récits» en jeu dans les nouvelles formes de qualification de la marchandise et de sa valeur. Ainsi, quand Luc Boltanski et Arnaud Esquerre se penchent sur les nouvelles formes de valorisation issues des mécanismes de jugement artistique, ils ne s'attardent guère, voire pas du tout, sur les éventuelles transformations matérielles – les formatages – nécessaires pour que les objets, par exemple patrimoniaux, puissent entrer dans une chaîne d'équivalences. Comme le montre le chapitre 6 de cet ouvrage, ces derniers sont pourtant absolument essentiels pour s'assurer de la mise en cohérence d'un système de valuation et des entités qu'il saisit.

Il faut penser dès lors la domestication comme un travail de mise en place de la contre-culture, qui donne à voir la part matérielle des processus d'institutionnalisation où viennent se rencontrer les questions idéologiques, formelles et

expérientielles. La domestication se joue non pas dans l'éther des idées, mais bel et bien dans les espaces sous pression foncière et réglementaire de la ville contemporaine. Cette histoire spatiale et sociale de la domestication permet ainsi de comprendre au final l'articulation entre les enjeux culturels et urbains que l'on observe de nos jours dans les villes d'Europe et d'ailleurs.

De la culture alternative à la culture émergente

Dans une perspective plus historique, on voit se dessiner dans l'ouvrage deux temps dans ce processus d'encaissement de la contre-culture, qui accompagne l'invention des nouvelles politiques urbaines de la culture. Tout d'abord, au fur et à mesure que les premières expériences contre-culturelles s'affirment, en se faufilant ou en luttant, dans l'ordre de la ville, elles gagnent en reconnaissance politique et, parfois, spatiale sous la forme de ce qui a été nommé la «culture alternative» [chapitre 2]. Celle-ci doit ainsi être pensée comme une invention qui ouvre à un premier régime d'atténuation du pouvoir subversif des contre-cultures, lui offrant la place nécessaire pour développer une alternative, en tension, dans l'ordre de la ville. Ce premier régime d'institutionnalisation et d'encaissement, marqué par la montée en puissance de ce que l'on a pu appeler, notamment à Genève, le mouvement squat et la mise sur pied en retour d'une politique de relative tolérance, mais aussi, en parallèle, la reconnaissance institutionnelle de l'art contemporain, va être profondément ébranlé au début des années 2000. Dès ce moment et en moins de dix ans, alors que les thèmes de la ville créative deviennent de plus en plus prégnants à Genève, la scène squat va en être évacuée. Forte de sa reconnaissance symbolique et spatiale, la «culture alternative» devient alors une scène à préserver, à la fois thème des débats politiques, objet de dispositifs administratifs *ad hoc* et source de législation¹². On voit émerger tout un ensemble de dispositifs de mise en garantie que l'on peut rapprocher des politiques (néo)libérales, fondées en particulier sur la contractualisation autour d'objectifs déterminés, la mise en place d'indicateurs statistiques, le montage de partenariats privé-public et, plus largement, l'extension des modèles entrepreneuriaux dans la gestion des lieux culturels et la carrière des artistes [chapitre 3, 4 et 6]. Ces différents dispositifs parachèvent, dans une large mesure, l'encaissement du caractère subversif des contre-cultures dans un régime que l'on propose de nommer «post contre-culturel», où la culture alternative devient «culture émergente» ou encore, du côté des acteurs, «culture indépendante» [chapitre 4].

En guise d'ouverture

L'histoire de la domestication de la contre-culture n'est toutefois pas linéaire et, surtout, définitive. De fait, au fil des chapitres, on voit émerger les signes de la résistance, de la relance de la critique. La dernière partie notamment donne à voir des institutionnalisations qui conservent une force d'ébranlement. C'est le cas des espaces sinueux, qui échappent pour partie à la mise en garantie de certains ECA de Lisbonne, offrant alors le possible d'une dérive où s'ouvrent d'autres possibles

(chapitre 7). C'est le cas aussi des tentatives des artistes pour retrouver des marges de manœuvre et des aiguillons critiques dans les espaces garantis des événements culturels temporaires (chapitre 8).

L'analyse se tient ainsi, tout au long de l'ouvrage, sur le fil du basculement des formes émancipatrices vers les formes reproductrices, de la créativité comme émancipation vers la créativité comme vecteur de consolidation d'une société marchande. Cette ligne de partage ne recoupe pas la distinction entre l'instituant et l'institué ou encore entre le *in* et le *off*, elle travaille de l'intérieur l'ensemble des processus et des lieux culturels enquêtés au fil des chapitres. L'enjeu est alors de suivre attentivement les mécanismes de « mise en garantie » (BREVIGLIERI 2013) où se joue l'articulation des lieux culturels et du développement urbain afin de voir la manière dont certaines lignes de fuite se ferment et d'autres s'ouvrent. Tout cela sur fond, comme le démontre le chapitre 3, d'une lente asphyxie urbaine qui a mis à nu les contradictions des idéologies de la ville créative et qui demande un travail politique, et inséparablement spatial, de réinvention des marges de manœuvre¹³.

Mais c'est dans l'épilogue, qui vient ouvrir plutôt que clore ce livre, que l'on entrevoit le possible d'un monde qui résiste durablement à la mise en garantie. Yves Pedrazzini donne à ce possible le nom de *punkspace*, déclinant sous une forme spatiale le cri vital du punk. Il y a en effet quelque chose dans la pensée et l'expérience punk qui échappe en profondeur à l'institution, cela même s'il a été largement commercialisé et transformé en temps réel en produit. De fait, il est possible de comprendre le « moment punk » comme l'expression pure d'une puissance de subversion. En quelque sorte, le temps suspendu qui précède le contrecoup, c'est-à-dire l'encaissement. Le *punkspace* comme espace et rapport à l'espace désigne précisément ce qui ne peut être encaissé, la part non domesticable des expériences et lieux de la contre-culture. Celle par laquelle ils sont susceptibles de faire à nouveau irruption: l'ombre contre-culturelle de la culture alternative.

Il faudrait bien entendu un autre livre pour en parler, car il semble se dessiner un hiatus, une distance, entre le vital et le créatif. Le premier étant force proprement éruptive, voire disruptive, alors que le second laisse entrevoir déjà la composition. Le pouvoir disruptif de la créativité proviendrait alors de sa part vitale ou encore de cet imaginaire qui nous emporte, celui précisément qui demande à être apprivoisé – momentanément dompté – pour que puisse s'ériger une politique (culturelle). Une autre question politique émerge où se joue la possibilité d'une relance du pouvoir oppositionnel et profondément créatif des cultures: quels sont les lieux et les conditions d'émergence et d'existence dans la ville contemporaine, d'une différence qui ne produit pas, une différence dont on ne peut pas tenir les comptes ? Une différence qui ne prête pas à garantie. Yves Pedrazzini situe le possible de cette différence dans les marges les plus en souffrance et qui s'éloignent de plus en plus des politiques policées de la culture¹⁴.

Plus largement, il nous semble qu'il faut chercher dans l'ensemble des marges qui réclament leur place dans la ville asphyxiée, pas seulement celles qui doivent vivre cachées, mais aussi celles qui produisent à peine pour vivre ou celles qui font œuvre collective sans quête de profit. Des marges où se réinventent le temps de la rencontre, de la flânerie et de l'œuvre.

Pour accueillir ces marges sans les garantir, il importe de retrouver des marges de manœuvre et, plus largement, travailler aux formes renouvelées du droit à la ville comme possibilité d'appropriation des espaces du quotidien, d'expérimentation en deçà de la production, de créativité comme critique. Ces champs des possibles posent la question de l'accès à l'espace, des systèmes étatiques ou coopératifs de propriété collective, des possibilités – de plus en plus ténues – de suspendre l'appareil de contrôle et de mise en garantie normatif et administratif.

Et pourtant les garanties nous importent, celles nécessaires pour que les SDF soient bien accueillis, celles pour que les femmes ne soient pas agressées dans l'espace public, celles requises pour que les enfants puissent retrouver une plus grande part d'autonomie dans la ville, ou encore celles pour que chacun d'entre nous puisse déployer ses projets. Pas de retour donc au romantisme d'une contre-culture qui peut rapidement s'avérer élitiste et clôturée. Plutôt la nécessaire invention des institutions et des espaces pour libérer et prendre soin, sans trop rapidement se rabattre sur des objectifs et des garanties formelles. Peut-être alors que ces solutions doivent se dessiner dans une véritable politique de l'espace, celle qui vise à produire des réserves spatiales et des communs¹⁵. Une politique, encore à inventer, des places sans assignation. Une politique aux airs de friche.

¹ Sur la distinction institution, institutions et institutionnalisation, voir le chapitre 2.

² Nous retenons ici la définition médicale du vecteur comme entité qui transmet une maladie, infecte par contamination.

³ Voir à ce propos le chapitre 4 et en particulier l'encadré, p. 111.

⁴ Voir le chapitre 2.

⁵ S'il est vrai que la monétarisation des échanges a été historiquement, comme nous le rappelle Simmel (2013), un vecteur puissant d'émancipation, demeure le fait qu'on a assisté tout au long du 20^e et du début du 21^e siècle à une extension massive de la monétarisation associée à une urbanisation du capitalisme (HARVEY 1978), qui participe des effets d'asphyxies urbaines, décrits dans le chapitre 3.

⁶ Sur le processus de mise en marchandise de l'œuvre ou encore de réification des contre-cultures, voir le chapitre 6.

⁷ Sur la part néanmoins néolibérale de ces transformations, voir le chapitre 4.

⁸ Culture, qui est elle-même déjà une mise en garantie de l'art. À ce propos, voir l'introduction.

⁹ Elsa Vivant avait déjà décrit l'émergence, à la fin des années 2000, de la manière dont l'intégration des squats d'artistes dans l'offre culturelle ordinaire avait contribué à lisser les champs culturels, permettant à public averti de circuler, de manière indifférente, d'un *happening* dans un squat d'artistes à une représentation à l'opéra (VIVANT 2007). Ce mouvement s'est accentué – en même temps que s'atténuaient les ruptures entre les différents lieux de création –, produisant le paysage urbain ordinaire de la post contre-culture, qui s'étend bien au-delà désormais du seul public avisé de l'art contemporain.

¹⁰ À ce propos, voir BOLTANSKI et ESQUERRE 2017.

¹¹ À ce sujet, l'ouvrage d'Elsa Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative*, publié en 2009, demeure encore une des meilleures introductions à ces questions en langue française.

¹² Ainsi, de manière exemplaire, la nouvelle loi sur la culture genevoise adoptée en 2013 contient un article inédit sur la mise à disposition des lieux culturels directement inspiré de l'importance

des ECA, menacés de disparaître sous la pression des politiques de réhabilitation urbaine. Voir le chapitre 4.

¹³ On trouve des pistes dans les chapitres 4, 7 et 8.

¹⁴ Il existe bien entendu des lieux et des personnes à Genève et ailleurs qui cherchent à renouer les combats, à faire côtoyer ces mondes. On songe au travail du théâtre le Galpon, issu de la culture alternative, et son engagement sur les marges, ou encore au collectif Le Silure.

¹⁵ Sur les communs urbains, voir le travail de Stavos Stavrides (2016).

Repenser radicalement les cultures urbaines au 21^e siècle¹

Yves Pedrazzini

D'où les choses sont sorties, là elles retourneront, une fois leur destin accompli; car elles doivent expier la faute de leur existence, selon l'ordre du temps. [Anaximandre de Milet, vers 600 av. J.C., cité dans VON HORVÁTH 1937]

Mais le plus prometteur me semblait encore le fait que les alignements de maisons fussent çà et là entrecoupés de terrains couverts de ruines, car depuis que j'étais allé à Munich, rien n'était plus lié dans mon esprit à l'idée de ville que les monticules de gravats, les murs aveugles et les trous de fenêtres donnant sur le vide du ciel. [SEBALD 1992]

Le devenir punk de l'espace (dé)construit.

Au début, il y eut le *junkspace*. Et le verbe de Rem Koolhaas, le Grand Architecte, pour raconter son avènement. Mais, avant ce début, il y eut le *punkspace*. Parce qu'il nous paraît que le punk est l'avenir désormais promis à toutes les sociétés urbaines du monde, le premier but de cet épilogue est d'en raconter l'invention et l'émergence, dans ce long siècle qui va du 18 mars 1871 (début de l'insurrection officielle de la Commune de Paris) au 14 janvier 1978, date officielle du dernier concert des Sex Pistols (🔪) encore (dés)organisé par Malcolm McLaren, le Koolhaas halluciné du *show-business* placé sous la haute autorité des situationnistes. C'est un peu les fils qu'emmêle savamment Greil Marcuse dans son livre *Lipstick Traces: une histoire secrète du 20^e siècle*, paru en 1989. Ici, outre le rétablissement d'une vérité première – le *punkspace* a précédé, au moins dans l'esprit, le *junkspace*, car il remonte beaucoup plus loin que la naissance de Venturi et l'invention des «canards» de Las Vegas² –, cet épilogue, c'est son but second, se veut une première pierre à cette œuvre qu'il conviendrait que la sociologie produise un jour, une histoire secrète de l'urbanisme aux 20 et 21^e siècles. Mais commençons par le *punkspace* et le devenir-punk du monde – cela même si, pour paraphraser Joe Strummer, «the (no) future is unwritten» ! Mais aussi peut-être un devenir-sandiniste comme l'espérait The Clash... ? Car, à partir de la mise à nu de «la grande escroquerie du rock'n'roll» qu'opéra[-rock] le punk dans les années 1970, nous visons surtout à évaluer les chances d'établissement durable d'un *punkspace* «politique» dans les sociétés urbaines contemporaines, en prenant de moins en moins secrètement d'assaut les fondations de stuc du *junkspace* et les bureaux climatisés de ceux qui en managent les productions artistiques, architecturales et urbanistiques³.



À GAUCHE, REM KOOLHAAS,
ANNÉES 1970; À DROITE,
GREIL MARCUS, ANNÉES 1980.



Maintenant, s'agissant de réfléchir le plus honnêtement – c'est-à-dire, le plus politiquement – possible au punkspace, il est temps de préciser qu'il s'agit aussi dans cet épilogue de penser, au-delà de la nécessaire défense et promotion du devenir-punk de la ville, la pertinence et la faisabilité d'une approche non bourgeoise des cultures dite alternatives, ainsi que des espaces qui les abritent et d'où elles résistent en ce début de siècle. Une telle approche ne doit cependant pas oublier d'où elle vient historiquement. Ainsi, je m'intéresse d'abord à la façon dont elle prend ses racines dans l'*underground* troublé de multiples manières à partir des années 1970, voire dès les après-guerres, d'abord dans les années 1919-1933, puis dès 1946, avec des différences notables en fonction des contextes géopolitiques variés dans lesquels ces «démarrages» de l'altérité culturelle semblent avoir eu lieu. En un siècle, les avant-gardes sont passées de la révolution au musée, et il est temps de retourner voir dans les bas-fonds des grandes villes quel type de munitions pourrait aider à renouveler l'équipement des subversifs. Il est temps de les voir (re)devenir des idiots, des punks donc – étymologiquement, des pourris – puisque, quand les dominants se prétendent intelligents au point que tout ne soit plus que *smart* du côté des gens et des machines qui nous gouvernent et nous contrôlent, seule l'idiotie, le punk, offre un non futur au capitalisme libéral. Il est donc nécessaire de faire confiance, tant en matière de communication des idées et de marketing des projets, que de transport de matériaux de constructions ou d'aménagement du territoire, à quelques «idiots» irréductibles venus de l'idiotie politique (venus du canal historique de l'idiotie, c'est-à-dire du Prince Mychkine, l'Idiot de Dostoïevski), à la bonté naïve (l'innocence ?) des *outsiders*⁴. Le *punkspace* est la ville enfin dégénérée, un espace confié à un idiot plein de fureur et de bruit et qui ne signifie rien, à l'image d'une œuvre du théâtre shakespearien qu'est devenu le monde qu'un temps on a pu dire moderne⁵...

L'esprit punk et les contre-cultures conservatrices

L'obsession pour le travail du médecin légiste, et parfois pour celui de l'archéologue, consistant à établir, à partir de la trouvaille hasardeuse de quelques os auxquels subsistent, attachés, des lambeaux de chair ancienne, l'identité d'une «culture»

disparue à un moment de l'histoire, est à l'œuvre dans la recherche de pratiques dites contre-culturelles. À notre époque régressive, la culture se doit d'être d'abord transgressive afin qu'elle parvienne à mieux se vendre ensuite auprès des acteurs de la culture.

Dans les années 1960, l'habitude fut prise en Occident de qualifier de contre-culture, puis de culture jeune, une mouvance contestant à la fois la culture dite cultivée et ses acteurs. Alors que la modernité était censée avoir mis fin aux croyances culturelles «folkloriques» et paysannes – sorcellerie, profanations, bûchers et autres farandoles et ritournelles –, les voilà qui reprenaient vie dès lors que l'on évoquait «l'esprit des années 1960». Cela demeure particulièrement vrai en ce qui concerne la manière presque mythologique que savants et profanes utilisent dès qu'ils se réfèrent à «Mai 68», quand bien même a été plus d'une fois formulée, autant par des chercheurs que par des politiciens, l'idée que ce court mois de printemps n'avait eu aucun véritable effet révolutionnaire, mais avait au contraire plutôt renforcé la dépendance individuelle et collective (de la «jeunesse» en particulier) à la consommation des produits de l'industrie culturelle, automobile et médicale, entre autres, et ainsi accéléré la fuite en avant vers le libéralisme qui devait triompher dans les années 1980. Ainsi, même si l'on peut suivre Herbert Marcuse (1970) quant au rôle pionnier de Mai 68 en ce qui concerne les révoltes de jeunes, ainsi que Ludivine Bantigny (2018) en ce qui concerne, en Europe au moins, les luttes féministes, je dirai qu'aucune «(sous-)culture» n'a plus contré aucun pouvoir en place depuis juillet 1968, comme c'était le cas jusqu'en avril 1968 et depuis au moins la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Depuis, les cultures progressent vers la pure marchandisation des biens culturels à tous les niveaux – jusqu'à leur dématérialisation –, en s'appuyant sur les contre-cultures «innovantes» et «subversives», et réciproquement. Pour le reste, la dernière véritable avant-garde, Dada (2) pendant deux ou trois mois en 1916⁶, est plus que centenaire et les suivantes radotent comme si elles avaient 200 ans (sauf l'Internationale situationniste, pendant trois quarts d'heure en 1956, avant qu'elle ne choisisse l'autodestruction comme programme politique⁷).



À GAUCHE, LOUIS FIGUIER, PLONGEUR REVÊTU DE L'APPAREIL DE CABIROL, MILIEU DU 19^e SIÈCLE; À DROITE, IMAGE EXTRAITE DU FILM *L'HOMME DE TÊTES* DE GEORGES MÈLIES, 1898.

Par la suite, dans un renversement historique qui a tout du tour de passe-passe et lors duquel les «cultures alternatives», et autres «contre-cultures» ont pris, dans l'économie globale, la place anciennement réservée aux productions de la culture cultivée, l'idée même de transgression, pour ne pas parler de subversion, ni même de révolte, et moins encore de résistance et de luttes politiques au moyen de l'art (moyen parmi d'autres, et plutôt de dernier recours) disparaissant au passage. Cette idée s'est perdue dans les labyrinthes très encombrés de la «pensée disruptive» ou de la «sérendipité créative»; puis, elle s'est retrouvée, une fois recyclée en objets commercialisables, *bankables*, et les espaces de création – les très romantiques ateliers d'artistes – transformés en *creative clusters*, alors même que la *creative class* pensait plus ou moins naïvement et plus ou moins cyniquement sauver les espaces abandonnés de l'âge d'or industriel, en les rénovant suffisamment peu pour que, tout en les préservant apparemment de l'abandon, de la ruine et de la destruction, cet abandon, cette ruine et cette destruction soient encore clairement lisibles dans ces espaces, de quoi en assurer la *post-industrial credibility*. Voilà des processus très contemporains, d'aujourd'hui encore, mais peut-être déjà plus de demain matin, qu'a permis de comprendre la thèse de Leticia Carmo⁸ sur l'esthétique du recyclage appliquée aux friches artistiques de Lisbonne, Ljubljana et d'ailleurs (CARMO 2016). Le DIY, entre injonction punk (HEIM 2012) et slogan Nike, assemblage spécifique des objets applicable aussi aux lieux et aux gens, est une auto- (ré)organisation du monde politisée, qui s'oppose radicalement, en partant de l'infime détail des jours (le mot est d'Henri Lefebvre), à la dépolitisation actuelle des mondes de l'art et des cultures du monde. Dans le même temps/mouvement, les contre-cultures devenaient les nouvelles républiques bananières, les régimes d'autorité artistiques remplaçant les régimes de bananes, engendrant des mondes de l'art qu'il reste toujours impératif de décoloniser⁹.

L'Europe a manqué de guerres ces derniers temps, et donc de vraies ruines, et c'est l'économie libérale, dernière variante en date du capitalisme, qui s'est chargée, avec une force inégalée dès la fin des années 1980, de mener une guerre totale à l'espace et au temps, au prix de pertes humaines bien plus considérables que celles occasionnées par les deux dernières guerres dites mondiales, et non pas globales, réunies (ALLIEZ et LAZZARATO 2016)... Or, les contre-cultures naissent toujours dans les après-guerres, quand les avant-gardes les précèdent ou les préparent, c'est selon¹⁰. Les guerres sont peut-être ainsi le temps qu'il faut pour qu'une avant-garde se transforme en contre-culture, c'est-à-dire de révolte artistique à rébellion culturelle capable d'ébranler l'ordre institué par les dominants. Pendant ce temps-là, une irréductible culture *contra*, alternative d'une altérité radicale, la culture punk, survivait dans des interstices d'un espace social dont les dimensions se réduisaient pourtant très rapidement, à la vitesse avec laquelle la culture ordinaire des démocraties capitalistes avancées, voire tardives, régressait vers leurs origines austères et bourgeoises, celles de la culture dite des Lumières, positive et coloniale. La (in)culture punk – l'idiote au sens de Clément Rosset (1977), mais aussi celle, la même année *very punk*, de Iggy Pop, son LP «The idiot» en 1977 donc –, de fait, était une lutte intérieure de décolonisation d'anarchistes en guerre de libération contre le Royaume-Uni (et là bien sûr, «Anarchy in the UK» 🇬🇧, des Sex Pistols, toujours en 1977 !).

Dans ce contexte pour le moins navrant, et face à ce que l'on pourrait appeler la nage hésitante de l'art et des cultures alternatives dans les eaux glacées du calcul égoïste (la belle formule est de *Carlo Marx*), face aussi à l'émergence à la fois prétentieuse et dépolitisée des classes créatives, les habitants du *punkspace* pourraient être définis comme des «destructive workers» (ou *destructive class*). En effet, tant du point de vue des combats sociaux et culturels que de l'engagement physique dans l'espace urbain, on les voit faire œuvre de démolisseur. Mais ce qui est le plus remarquable, c'est que, pour mieux démolir, avec intelligence et conscience, comme le proposait l'architecte tessinois Luigi Snozzi¹¹, ils commencent par reconstruire à leur image leur environnement, dont la ruine est d'abord intérieure: elle s'est installée à demeure dans les institutions et industries culturelles, avant même que les façades des bâtiments qui les logent ne soient le moins du monde décrépies. La ruine de l'âme en quelque sorte, telle la science sans conscience (Rabelais, qui savait s'amuser en apprenant) ... Pour ce faire, les voilà qui squattent des usines, qui occupent des friches, qui récupèrent les arcades en faillite, qui balancent même des pavés dans les vitrines. Ce qu'ils doivent reconstruire, pour ceux qui s'y intéressent politiquement et non esthétiquement, c'est le principe fondamental d'une idéologie punk dans l'art et dans la culture, c'est-à-dire viser à la fois au refus du travail artistique et d'animation culturelle, mais aussi de toute fonction productive, sauf purement alimentaire, des activités dites artistiques, en commençant par les activités dites créatives. Puis, ils commencent à démolir. La phase de destruction vient de l'intérieur même du *punkspace*, qui sera donc le premier à être (auto)détruit, et vise à détruire ce qu'il est juste de détruire dans un monde injuste. Enfin, viendra le temps, éventuellement, de la construction sans référence au passé de la beauté difficile des villes non plus créatives, mais perdantes magnifiques¹². Mais attention: cette beauté-là ne sera pas *belle*, ni même peut-être photogénique; pas de nouvelle esthétique, d'esthétique *alternative*. Elle résistera à la tentation même de l'esthétisation comme passion du faux et du simulacre, pour en rester au niveau du (sous) sol et des aspérités des surfaces incommodes et abîmées des *backstreets* et de l'inconfort des habitations populaires.

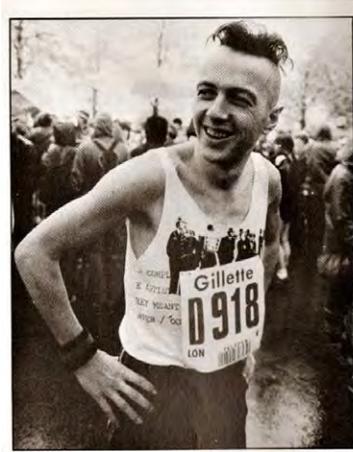
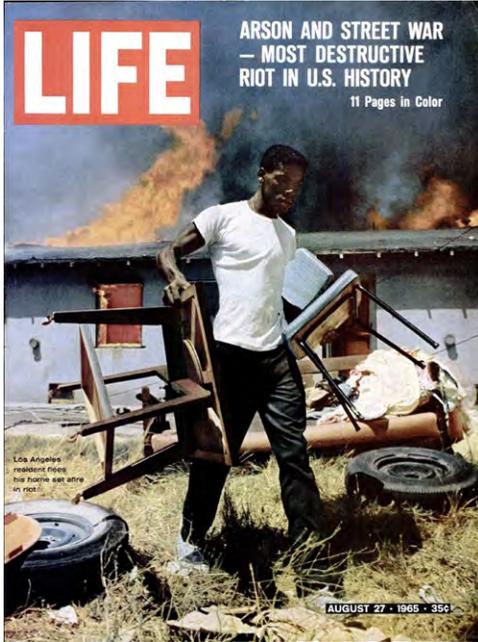
Le *punkspace* est un campement nomade établi hâtivement dans les ruines de la croyance en l'art et en la culture. La figure, le spectre, du *destructive worker* hante aussi l'Europe désormais, mais ce n'est pas tant qu'il plane dans cet épilogue à notre livre, ce livre où la culture, tant alternative que *mainstream*, ne sera apparue qu'en filigrane, il faut plutôt le voir comme un ouvrier ou un artisan *luddiste*, prêt à détruire physiquement et matériellement le monde tel qu'il a survécu dans la pensée contemporaine comme idéal de travail, de progrès et de croissance, et non de partage modeste et équitable des ressources, en particulier des ressources en espace construit. Le voilà donc, le spectre nouveau mais en haillons – le lumpenprolétariat –, qui occupe physiquement et obstinément l'espace urbain, avec un attrait singulier pour cet espace industriel, ce patrimoine bâtard du 20^e siècle devenu lui aussi le fantôme des espaces des usines disparus. Car j'aimerais parvenir à m'en tenir, tout le temps de ces pages d'épilogue et à propos de toute chose y étant évoquée, à l'espace. Ici, ce que j'appelle et essaie de définir historiquement comme *punkspace*, est un pur espace, mais un espace physique, qui a été construit à un

moment ordinaire des 19^e ou 20^e siècles et qui a ensuite été, par des moyens divers sur lesquels je reviendrais plus bas également, «déconstruit», autrement dit détruit, entièrement et dont il ne reste que de précieuses traces [les voiries, peut-être, chez Sebald et d'autres écrivains du désastre], ou partiellement. Ainsi ne subsistent que des pans de murs, des étages, des vides dus à l'œuvre des promoteurs comme des bombardiers (qui sont parfois, au 20^e siècle surtout, les mêmes) – plus tard ce sera aussi à des «anarchitectes» tels que Gordon Matta-Clark de s'en charger. Ainsi, je commencerai par dire que le *punkspace* est l'espace d'une catastrophe, sociale ou «naturelle», l'espace de l'effondrement politique ou économique. À ce sujet, et en visionnant l'impressionnante vidéo *Detonation Deutschland* de Julian Rosefelt (1996), on aura vite la preuve qu'en matière d'effondrement, l'Allemagne des promoteurs aura dès l'après-guerre été priée de «finir le job» entrepris par les bombardiers alliés entre 1943 et 1945, en dynamitant à tout va les tours, barres d'habitation et usines dont les gouvernements avaient apparemment, à partir de ces fameuses Trente Glorieuse, déclaré l'obsolescence historique en les vouant à l'effacement.

Le devenir punk du monde

Du seul fait de son existence, de sa réalité matérielle et des traces de ce qui en lui a survécu du naufrage économique et social de l'économie-marchande telle qu'elle s'inscrit durablement dans l'espace urbain, le *punkspace* est une critique de l'urbanisme au sens que donnait Debord aux émeutes de Los Angeles de 1966¹³. Du fait qu'il est un espace bouleversé avant d'être un état d'esprit tourmenté, le *punkspace* a une fonction de contre-espace plutôt que de contre-culture, ce qui le préserve, un peu, de la stricte récupération commerciale et du recyclage hipster, certaines matérialités résistant mieux à la récupération formelle et à la commercialisation que les pratiques et les goûts culturels toujours prêts à s'adapter aux exigences de l'époque. Par suite, en tant que collection d'espaces qui, à la fois, *font* la ville ordinaire depuis «en bas» et *contrent* la ville (créative) depuis ses «périphéries sociales», ses marges peut-être encore, le *punkspace* critique les régimes esthétiques de cette ville créative qui n'a jamais eu lieu, pour en penser le devenir-punk, le devenir-nègre de nègre blanc (*white riot!* – comme l'appelait de ses vœux The Clash en 1977)¹⁴. Penser au nécessaire démantèlement des lieux tels qu'ils sont devenus ségrégués par l'économie de marché (foncier), penser à détruire les mécanismes de la spéculation en *trashant* les espaces potentiels de gentrification, en les stigmatisant négativement. Tout un contre-programme, mais dont la mise en pratique nécessite des terrains d'exercice, des lieux pour l'action.

Le *punkspace* nous semble l'un de ces lieux (dé)construits et bâclés, où l'action radicale foment un arrachement encore possible de «l'Altérité» [des cultures autres] aux opérations de ravalement de la bourgeoisie. Car, en nous référant ainsi à Max Horkheimer (1974a), plutôt peut-être qu'à Adorno (1978) jugé trop «négatif» par l'Académie, on dira que toute notion ayant trait à la culture – telle que la notion de contre-culture, de culture alternative, de culture autochtone, de culture populaire, de «demi-culture» [ça, c'est d'Adorno] – est une notion bourgeoise, qu'il convient de déconstruire radicalement (HORKHEIMER 1974b).

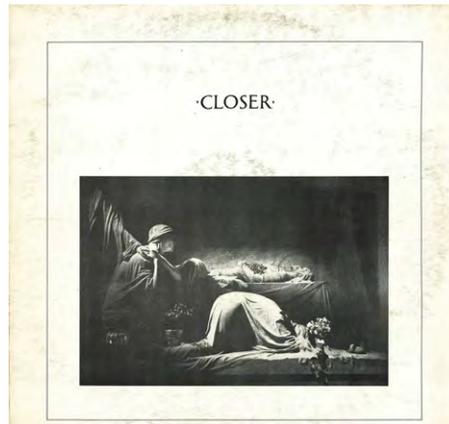


The Marathon Man. Here's Joe Strummer in good spirits at the start of the London marathon (above), and then again (right) — mofican beginning to wilt a bit — 26.25 miles later: Joe was on *The Sun* newspaper team, who were running in aid of Leukemia Research, and was it seemed, just about the only entrant who wasn't either a medical student or someone in a large woolly hat shouting "hello Mum!". The Clash singer was "too knackered" to talk about it but we know he finished in 4 hours 13 minutes.



À GAUCHE, COUVERTURE DE *LIFE* MAGAZINE DU 27 AOÛT 1965 CONSACRÉE AUX ÉMEUTES « NÈGRES » DE WATTS; À DROITE, JOE STRUMMER EN COUREUR DE MARATHON, PARIS, *LIFE* MAGAZINE, 1982.

Le *punkspace* est antibourgeois et, s'il n'est pas comme le *junkspace* petit-bourgeois de Rem Koolhaas évidemment, il partage sa critique de la production générique et réifiée de l'habitat humain. Il répond à l'ennui des centres commerciaux, des zones résidentielles périphériques de luxe et même aux charmantes reconversions de friches industrielles et d'aciéries de la Ruhr et des fabriques de boutons et de machines à coudre, aux bars aux allures de cafétérias chics de Hong Kong ou de Baltimore — ou de Genève —, par une esthétique de la décomposition, de la ruine, de la destruction, une violence sourde de l'urbanisation, sourde aux tristes espérances des habitants des villes, prise dans les espaces défaits, les décombres de la



À GAUCHE, VISUEL FIGURANT SUR LE CD *ALLELUJAH! DON'T BEND!* ASCEND! DE GODSPEED YOU! BLACK IMPERATOR, 2012; À DROITE, TOMBE DE LA FAMILLE APPIANI, CIMETIÈRE MONUMENTAL DE STAGLIENO, ŒUVRE DE DEMETRIO PAERNIO, 1910 (@ANSELMOORSI). IMAGE UTILISÉE POUR LE VISUEL DE COUVERTURE DU LP DE JOY DIVISION *CLOSER*, 1980.



DE HAUT EN BAS, DE GAUCHE
 À DROITE: INTÉRIEUR DE LA CASA
 DE VIDRO DE LINA BO BARDI,
 1951 (@ BARDILGOR MAROTTI);
 IMAGE EXTRAITE DE *STALKER*
 DE ANDRÉI TARKOVSKI, 1979;
 BERTOLT BRECHT, VERS 1919;
 LE GRAND THÉÂTRE DE BERLIN,
 CONSTRUIT EN 1919 PAR HANS
 POELZIG, AU MOMENT
 DE SA DÉMOLITION, EN 1980
 (@ RYUJI MIYAMOTO, 1985).

civilisation et du mouvement moderne, parti en lambeaux le long des façades des immeubles résiduels, la chance évidente de la diversité de la population qui y zone, y laissant la trace indélébile d'une misère idéologique rare et prometteuse d'espaces et de temporalités différents.

Car il se peut aussi que dans le *punkspace*, plus rien de construit par l'homme ne subsiste, si ce n'est comme dans le «stalker» 📺 de Tarkovski (1979), à l'état de ruine irradiée recouverte par une nature dangereuse et ruisselante, pas même les espaces tropicaux et transparents de Bo Bardi, pas même la brique d'entrepôt prolétaire du Bauhaus de Weimar...

An everyday revolution

Bertolt Brecht n'a pas toujours été un communiste passif, figure totemique de la RDA, nostalgique des combats d'avant-guerre. Avant ça, au temps où il écumait la jungle des villes dans son manteau de cuir noir, le temps de Baal et du *Manuel à l'usage des habitants des villes*, Brecht était un punk. À cette époque, il se disait anarchiste, poétisait la race des petits criminels des bas-fonds de la République de Weimar, en idéalisant les membres du *lumpen* à l'œuvre du côté d'Alexander Platz. Aujourd'hui, RDA69 📺 est le nom d'un «cabaret» très alternatif du centre de Lisbonne (CARMO 2016), mais dans les forêts d'asphalte qu'aimait le jeune Brecht, l'esprit punk, du cuir, de l'ironie, de la destruction, des ruines à venir, planait déjà...

Aujourd'hui encore le *punkspace* est là, quelque part entre la mélancolie de Walter Benjamin – et il faut y flâner pour le comprendre – et la révolution de Blanqui – et il faut alors être prêt à valider l'érection des barricades et fomenter la résistance (ABENSOUR 2013)¹⁵. Il est certain que, au jour d'aujourd'hui, qui va en régressant toujours plus vers l'ombre en prétextant aller vers la lumière, la notion même de culture, plus encore associée au qualificatif d'alternatif, mais surtout l'usage simultané de ces deux notions sont devenus extrêmement suspect politiquement. Et, ce qu'il convient de faire un peu bêtement en réaction, c'est de produire une réflexion sur les sous-cultures, non pas au sens noble de cultures innovantes ou subversives, mais de cultures des sous-classes (*underclass*).

De cette réflexion un peu primaire, sera produite, par certains penseurs mieux intentionnés ou plus critiques, une (hypo)thèse sur le rôle du seul acteur radicalement et véritablement contre-culturel, le lumpenprolétariat comme véritable et unique possible révolutionnaire¹⁶. Évidemment, cette proposition à la fois très théorique et romantique, mais aussi très pragmatique au vu de l'embourgeoisement des gauches culturelles en Europe, demanderait à être éprouvée par un (refus du ?) travail de recherche et d'immersion dans les espaces de vie du lumpen contemporain. Pour cela, il conviendrait d'identifier précisément, c'est-à-dire sociologiquement, ce lumpen du 21^e siècle. Slavoj Žižek (2016), ainsi que quelques autres penseurs dont Didi-Huberman, pense que les réfugiés clandestins, qu'ils viennent de Syrie ou d'Afrique subsaharienne, constituent ce nouveau prolétariat. Et donc, parmi eux, les dealers, prostitués et autres criminels en formeraient le nouveau lumpen, les nouvelles lucioles, aurait probablement dit Pasolini. C'est moi qui propose cette suite à Žižek. Mais je ne saurais ni valider, ni réfuter cette proposition, encore moins, dans le cas d'une validation, suivre «l'hypothèse communiste» qui disqualifierait ce lumpen comme les lumpens historiques l'ont toujours été par les défenseurs de la cause du prolétariat pour des raisons morales plus que politiques (même si c'est l'accusation de fricotage avec l'ennemi libéral qui est avancée). Toujours est-il que si l'on croit aujourd'hui à la possibilité que ce lumpen-là joue désormais, en négatif peut-être, un rôle clé dans les révoltes à venir – ce que ne fera jamais

À GAUCHE, JEAN GENET ET ELBERT HOWARD DES BLACK PANTHERS, VERS 1971; À DROITE, TIMBRE FRANÇAIS EN HOMMAGE À AUGUSTE BLANQUI, 1948.





DEUX IMAGES EXTRAITES DU FILM
DE JULIAN ROSEFELDT,
DEEP GOLD, UN FILM VIDÉO DE
18 MINUTES, 2013/2014.

aucun universitaire ou intellectuel s'autodésignant comme «héritier de 68» –, il faut alors considérer que le *punkspace* est l'espace du lumpen contemporain – contemporain en cela qu'il n'est presque plus en rien celui du 19^e siècle, même s'il occupe sa place dans les bas-fonds d'aujourd'hui, en Occident post-industrialisé comme dans ce vieux Tiers-monde qui n'en finit pas de s'autodétruire dans la corruption des pouvoirs –, l'espace résiduel et interstitiel, cassé et abîmé, des punks, des réfugiés, des SDF, des fugueurs, des internés psychiatriques, des artistes sans œuvres ni public¹⁷. Tous les pratiquants autodidactes de l'art de l'effondrement social et culturel; toutes les victimes de l'enfermement, réponse fréquente des institutions confondant l'effondrement intérieur d'un individu avec celui des sociétés confrontées aux défauts de fabrication de leurs superstructures...

Punk et résistance spatiale

Ⓜ Aujourd'hui, c'est une hypothèse: les avant-gardes (pour autant qu'elles existent encore ou même qu'elles n'aient jamais existé) ne sont plus définies par ceux qui les intègrent, en sont membres, surtout en sont leurs chefs et les dirigent, puis n'en sont plus dignes, mais par l'espace qui les contient, dans un périmètre réduit et à l'architecture le plus souvent stéréotypée (la friche postindustrielle comme critique en soi du capitalisme). C'est donc l'espace et l'espace seul, aussi parce que l'espace social est spatialisé, qui désigne et «crée» la nouvelle avant-garde artistique, en fait le concierge de bâtiments en semi-ruine, devenu le héros de luttes urbaines par manque de croyance résolue dans l'art. Même l'absolue croyance dans l'art ne permet pas aux artistes qui s'y adonnent d'être le moins du monde crédibles en tant qu'avant-garde, s'ils s'exposent dans une galerie ou travaillent dans un atelier d'artiste. À Detroit, s'exposer dans l'espace public démantelé par la faillite et l'abandon, travailler le fer forgé dans un parking souterrain d'une ancienne usine de la Ford, même longer la trame effacée des rues de l'ancien *downtown* de la Motor City, ne suffit bien sûr pas à participer au *punkspace*, ni à être un punk (VIDAL 2013). Mais cela peut au moins faire naître de nouvelles croyances, non pas dans l'art, ce qui n'a hélas plus aucun intérêt *politique*, mais dans l'espace construit, ce qui est bien plus prometteur et dangereux pour le capitalisme, un capitalisme capitulant (au moins un temps...) devant les espaces en ruine, tel Dracula devant une gousse d'ail. Et, de cette manière, intempestive, diriger l'architecture telle que je l'aime parfois vers la contre-culture, une architecture sociale, une architecture de la libération et non libérale, où le corps des usagers est prié de se débrouiller avec l'espace. La question, cependant, reste de savoir comment transformer dans la pratique, s'il semble

aux conspirateurs qu'il convient de le faire, l'essai critique que constitue l'invention (idéale) du *punkspace* en horizon et programme révolutionnaires. Cette question est en fait celle de la matérialisation et de la territorialisation ou non du *punkspace*, le passage du punk politique au punk spatialisé.

Qu'est-ce que le punk (en urbanisme) ?

Qu'est-ce qu'une ville punk ? En cela, le *punkspace* peut être appréhendé comme paysage d'après la bataille ou de l'accident et, par suite, une critique esthétique et visuelle des sciences positivistes. Elle propose une visualisation de l'échec social et politique, mais aussi technique et « scientifique », des technosciences comme réponse à tout – et donc d'une possible alternative à leur hégémonie. Il est ainsi bon de se rappeler qu'aujourd'hui toute science, et en premier lieu les technosciences au rang desquelles il faut inscrire l'urbanisme qui est peut-être la science la plus « modeste » (au sens de HARAWAY 2007), est forcément idéologique et cela surtout parce que toute science est libérale et au service des multinationales de l'innovation, les *creative cities*. Car nous sommes entrés, humains et humaines, tous et toutes autant que nous sommes, dans l'ère de la post-industrialisation créative, peut-être même de l'industrie post-créative, non pas évidemment que l'on en soit parvenu, où que ce soit dans le monde, à ne plus créer, mais que la nouvelle attitude des créateurs soit de ne plus créer – bonjour Monsieur Duchamp ! – ou alors de se placer « après » la création, après la phase de création tant mythifiée, et que la créativité se soit repliée sur la phase d'après, celle de la diffusion, de la vente, de la propagande, destinée à non plus découvrir, mais à rentabiliser la découverte, laissée pour le coup à des intermittents et intérimaires de la recherche, des doctorants notamment. Évidemment, le capitalisme tardif/avancé étant ce qu'il est – une spirale centripète de création inutile mais rentable –, seul serait authentiquement punk le refus de créer parce que la création/l'art est un travail et que l'on refuse le travail. Mais la culture alternative est la première à ne pas envisager un tel refus terminal. Par ailleurs, si le punk peut être considéré, suite à la définition qu'en a proposée Greil Marcus, comme l'art de l'effondrement¹⁸, sa spatialisation, celle de l'esprit du punk, ce nouveau spectre qui hante depuis 40 ans l'Europe, devrait pouvoir être considéré logiquement comme l'art de la ruine des espaces de l'industrialisation, l'art de les ruiner autant que celui d'en accommoder les restes. À la fois le Johnny Rotten/Sex Pistols de « Anarchy in the UK » et le John Lyndon/Public Image Limited de « This is not a love song » : la haine, mais sans amour...

Comment, dès lors, penser le punk, l'effondrement civilisateur et la destruction de l'environnement construit, comme fabriquant ensemble, indissociablement, l'avenir de nos villes ? Ce ne sera pas facile, car nous pensons depuis l'intérieur même de ce monde où la créativité s'empare en temps réel des restes théoriques et matériels de la modernité architecturale (fonctionnalisme, Bauhaus, constructivisme) et politique (socialiste, voire communiste), pour les accommoder de la manière la plus indigeste qui soit, mais en se voulant cool et non brutaliste – ou alors d'un brutalisme cool parfaitement dans l'ère du temps, le temps de l'effondrement de la pensée et le



À GAUCHE, HAROLD LLOYD, IMAGE
EXTRAITE DE «SAFETY LAST»,
1923 (HAL ROACH STUDIOS);
À DROITE, ANDREA ALCIATO,
LA CHUTE D'ICARE, GRAVURE
SUR BOIS, 1542.



retour à la régression (*back to the no future* ?). Comment, donc, ne pas dissoudre a priori le devenir-punk de ce monde, son effondrement déprogrammé régulièrement, son environnement détruit et ses cultures *impopulaires*, dans la créativité, en le mélangeant avec les restes de Dada, de l'Arte povera ou du brutalisme des Balkans (genre Gogol Bordello) ? Comment, si ce n'est en favorisant, avant qu'il ne soit trop tard, l'auto-dissolution du *punkspace* ... ?

Quoi qu'il en soit, le punk (*-space*) en tant que reflet et «container» (mais aussi «fractale») des faces cachées, et donc comme lieu clé de la nouvelle époque globale, opère *de facto* la critique de l'architecture et l'urbanisme modernes – mais aussi du refus de l'architecture et du refus de l'urbanisme modernes. Puisque ce que l'on nomme urbanisme résulte d'un long et discontinu processus de construction sociale aux étapes historiquement très situées, comme toute science et connaissance, le *punkspace* est ainsi un espace performé par des punks pour exprimer leur vision

À GAUCHE, DESTRUCTION
DE L'HOTEL MAJESTIC,
CARACAS, 1949; À DROITE,
ALBRECHT DÜRER, L'ANGE DE
LA MÉLANCOLIE, GRAVURE
SUR CUIVRE, 1514.



pourrie (*rotten to the core*) de ces architectures, urbanisme, et bien sûr de l'urbanisation qui n'en résulte pas toujours directement (les projets urbains étant «par nature» voués à s'abîmer, du fait de leurs défauts de fabrication originaux ou des nouvelles fausses bonnes idées des urbanistes des générations suivantes)...

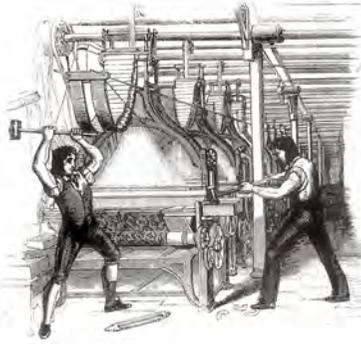
Ainsi, puisque le *punkspace* ne saurait lui non plus échapper à la corrosion et corruption de son projet (ou anti-projet: ne pas créer, si ce n'est détruire), la question qui se pose urgemment, chaque jour davantage, c'est celle de la narration de ce *devenir-punk de l'espace construit* (le devenir-punk du politique semblant hors d'atteinte pour le moment): soit on continue à utiliser le langage des nantis, c'est-à-dire le langage de l'ennemi de classe, la bourgeoisie éternelle (BENDERSON 1997); soit on utilise le langage de cet ennemi de toute classe qu'est le punk, peut-être comme l'artiste bohème du 19^e siècle ou Dada, comme contre-figure historique de l'effondrement politique et économique du capitalisme urbain. Mais, dans ce cas, hors de question de recourir aux habituelles trouvailles du jargon académique, ni de l'industrie musicale (genre Public Enemy et autres rebelles stars du rap et d'ailleurs)! Le remède – qui n'est pas The Cure – est le venin: l'idiot comme il se doit¹⁹.

Mais cette naïveté est moins ce qui «écarte» le naïf de la méchanceté et le cynisme du monde, que ce qui fait de lui un «homme quelconque» de son époque, l'homme quelconque de Giorgio Agamben (1990). Il serait donc utile de penser le *punkspace* comme l'espace quelconque, un espace physique et social bien sûr, la singularité de l'idiotie toujours, mais «sans qualités», tel que, cette fois, Robert Musil (1930-1932) a pu définir l'homme de la modernité²⁰ – un espace quelconque qui serait, de ce fait même, l'espace parfait de la ville contemporaine, tout comme ses habitants en seraient les parfaits occupants. Par ailleurs, ou plutôt en parallèle, il faudrait voir comment une mélancolie de l'espace (détruit?), un espace mélancolique (de la destruction ayant eu lieu ou, mieux, à venir) pourrait prendre la place de toutes ces qualités quelconques, afin d'en faire le support d'un *punkspace* non dénué de tendresse pour la ville moderne, le Turin désincarné de De Chirico, par exemple, ou une vue d'Ostende à l'huile, effectuée par Léon Spilliaert.

Mais ce ne sont là que quelques-unes des prémonitions du punk, hantées par les spectres des noyés et des trépanés de la Première Guerre. Et on se demandera

À GAUCHE, GIORGIO DE CHIRICO, LA MALINCONIA DI UNA BELLA GIORNATA, PEINTURE À L'HUILE, 1913 (MUSÉES ROYAUX DES BEAUX ARTS, BRUXELLES) (© 2019, PROLITTERIS, ZÜRICH); À DROITE, LÉON SPILLIAERT, LA NUIT, PEINTURE À L'HUILE, 1908.





À GAUCHE, NED LUDD DÉTRUISANT SA MACHINE À TISSER, DÉBUT DU 19^e SIÈCLE; À DROITE, LES «BIDONVILLES» DE MONTMARTRE, JULES-ADOLPHE CHAUVET, FOSSE AUX LIONS DERRIÈRE L'HOSPICE DES ALIÉNÉS, 1883.



plutôt quelle est l'architecture qui, aujourd'hui, en février 2020, saurait rester fidèle à l'esprit punk et en serait le poisson-pilote contemporain, la guidant vers le *punkspace*, sa biosphère, son biotope. Quelle architecture, mais aussi toujours quel urbanisme – considérés comme application concrète d'une idéologie de réorganisation de l'espace – sont-ils capables de redonner un sens à la reconstruction d'un environnement urbain détruit, sans verser dans une activité de décorateur, ni de curateur, ni de narrateur du désastre réalisé, ni même de publicitaire de la ruine (type UNESCO), aucun donc de ces nouveaux petits métiers qualifiés de l'économie de l'enrichissement (BOLTANSKI et ESQUERRÉ 2017). L'enjeu est donc de décrire le paysage dévasté de la désolation, sans aboutir à des propositions de consolation: il libère, mais ne produit pas, fidèle à cette volonté tenace d'être inutile, en tout cas aux mondes des affaires.



WILLIAM LIVINGSTONE HOUSE, BRUSH PARK, MAISON STYLE RENAISSANCE FRANÇAISE CONÇUE PAR ALBERT KAHN EN 1893, DÉTROIT (@ PHOTOGRAPHIE DE MARCHAND MEFFRE, 2006).

Le monde des villes est inconsolable, tel le poète nervalien, le ténébreux, le veuf, l'inconsolé, ou baudelairien, voyant un drapeau noir se planter sur sa tête inclinée²¹. Mais faut-il, par ailleurs, essayer de comprendre dans l'analyse et par une théorisation spécifique, de quelle manière, lors d'une destruction, planifiée ou pas, catastrophique ou non, les espaces publics, et tout espace qui n'a pas été « construit », voient tout de même leur spatialisation *détruite*, cela même si leur « vide » subsiste et peut-être même s'en trouve apparemment réaffirmé ? Y a-t-il une résistance du vide à l'effondrement du plein ? ...

La question est aujourd'hui, en des temps de guerre sociale et économique²² – avant qu'on ne passe à autre chose de plus archaïque –, de savoir quel « Dada » peut déconstruire radicalement et violemment la « crise mondiale », la « crise migratoire », dont le rôle, en 1916, était tenu par la Première Guerre mondiale²³, mais qui venait du plus lointain souvenir de la révolution industrielle, les usines, les premiers baraquements, bientôt des bidonvilles d'Alger, puis de ceux de Nanterre ...

Ruiner le capitalisme culturel (tronçon en [dé]construction)

La civilisation capitaliste, parce qu'elle est capitaliste et uniquement cela, quelles que soient ses éventuelles prétentions sociales dans un nombre de pays qui diminuent rapidement, porte en elle le principe corollaire de sa destruction [réelle, par les armes et la révolution, ou symbolique, par l'ironie, la critique, la créativité, etc.]. Dans le cas [occidental] qui nous occupe ici, il s'agit d'un principe élémentaire d'autodestruction: *notre civilisation est la condition suffisante de sa destruction*. Et le *punkspace* est le paysage, la scène, la mise en scène peut-être, de cette destruction de civilisation, celle de sa culture, celle de son espace et celle même de son temps – et en même temps, le travail très physique d'occupation puis de transformation des décombres et des gravats en machine (de guerre) à habiter. Or, il en va de même de tout ce que produit et crée cette civilisation qui ne se détruit pas par pans larges et entiers – sauf en temps de crises graves et de guerres –, mais par petits bouts, produits par produits, *output* par *output*, livrable par livrable, œuvre par œuvre, *ashes to ashes, dust to dust* ... C'est ainsi que l'on peut affirmer que l'architecture et l'urbanisme, de notre espace et de notre temps, de notre civilisation capitaliste, moderne et libérale, tels qu'ils sont pensés et en fonction de ce qu'ils produisent, sont la condition suffisante de la destruction des objets qu'ils ont produits. Par suite, on peut affirmer que la destruction de l'architecture et de l'urbanisme est nécessairement contenue dans notre architecture moderne et libérale.

Dans un grand élan de clarification, le *punkspace* décide de ne retenir que la fin de ce processus de civilisation, en ne donnant à voir que l'après de la catastrophe, les structures déglinguées des constructions vouées à être déconstruites par leur logique de production capitaliste même²⁴. C'est ainsi que le *punkspace* s'inscrit le mieux dans la définition du punk comme art de l'effondrement que donnait Greil Marcus. De cette manière, c'est aussi un art de l'effondrement stratégique version capitaliste: une architecture de l'effondrement allée, ou prête à cela, détruire les agencements pervers des sociétés libérales, en recourant à ses pièges les plus

mortels, les arts contemporains. Car, dans une punk théorie de l'urbanisme pour spécialistes des *urban studies* (de Adorno [1980: 35] à Marsault [2010]) – c'est-à-dire une résistance à l'effacement entachée gravement d'Otto Moehl (2001), une perte des sens et des mesures d'accompagnement artistiques –, on dira que le *punkspace* est à la fois l'effondrement du marché et le marché de l'effondrement parodié, *juste avant* qu'il ne s'empare de l'esprit-punk et ne la mette en vente dans des galeries marchandes.

Et le rôle des professionnels de l'espace plastique dans tout ça ? Toute ville est coloniale du point de vue de ses « indigènes » (SARTRE 1949; FANON 1961). Les architectes, les urbanistes, sont les nouveaux chiens de garde de la ville créative produite par le libéralisme. Et les artistes ? Les chiots. Ils jappent joyeusement pendant que les autres aboient les ordres de leurs supérieurs hiérarchiques: les chefs d'entreprise.

L'atlas des espaces disparus

Que faire maintenant du *punkspace* ? Dans un monde qui n'a rien su faire de bon en matière d'urbanisme depuis la « proposition » d'urbanisme des barricades de la Commune, puisque même Gropius et ses collègues n'ont pas réussi à proposer autre chose qu'une autre architecture, dans les mêmes vieilles villes d'avant eux, peut-on faire mieux que d'accompagner, dans la mélancolie, la démolition du monde et de la vie par la civilisation et la modernité, celle de l'urbanisme *moderne* notamment – y répondre par un art de l'effondrement, celui de s'emparer des ruines de l'espace public²⁵... Ou, puisque cette première méthode ne nécessite aucun savoir-faire, faut-il simplement se résoudre à l'effondrement des rêves, mais en rêvant tout de même obstinément, en rêvant éveillé, comme le *daydreamer* dangereux de T. E. Lawrence dit d'Arabie²⁶, mais en rêvant l'effondrement des belles maisons... ? Partons de ce postulat, que l'on pourrait attribuer à G. W. Sebald, selon lequel la ruine, la vraie, celle née sur les décombres de la Seconde Guerre mondiale, pas la fausse ruine romantique née du vague à l'âme des poètes, est un signe d'urbanité, un signe même d'appartenance du milieu construit « qui a de la ruine en lui » à la catégorie de « la grande ville » (la *Grossenstadt* de Simmel *circa* 1910, avant les ruines de 1945):

À GAUCHE, BARRICADES DE LA COMMUNE, PARIS, 1921 (BBHVP/ROGER-VIOLETTE); À DROITE, LE SIÈGE DU BAUHAUS À DESSAU EN 1945, APRÈS LES BOMBARDEMENTS ALLIÉS.



le signe de l'urbanité qui est la civilisation + le désordre. Dans le même temps, enfoui dans les almanachs, il y a cent ans, la révolution bolchevique. Fut-elle un prélude à la ruine du 20^e siècle ? La date de naissance d'une esthétique brutaliste, déconstructiviste ? ... Ou destructiviste ! Et socialement, cette mélancolie au carré: *zu spät für Kommunismus, liebe Rosa Luxemburg !*

Le *punkspace* est un retour à l'esthétique des ruines passée par l'imaginaire du futur de la modernité et dépossédée de son romantisme allemand du début du 19^e siècle (avant les études de Engels à Manchester, sans lesquelles ce *back to the ruins* aurait pu avoir quelque chose de poétique, voire de bucolique, écologique, dirait-on peut-être aujourd'hui) ... Mais si l'on s'intéresse non seulement aux séquelles (le terrain vague, cet oxymore: *prémonition a posteriori* de la ruine industrielle ?), mais aussi aux «préquelles» de l'industrialisation et de la nostalgie corollaire pour un état de nature mythologiquement situé quelque part vers 1800, on ne peut ignorer la douleur et la soumission des pauvres, dont l'exploitation historique reste prisonnière de ces ruines, celles des habitats ouvriers transformés en résidences pour bobos plus bourgeois que bohèmes, celles surtout des usines, des fabriques, changées magiquement en *creative clusters*. En en préservant le «brutalisme» primitif des formes et de la matérialité, en donnant à voir, planant sur les petits et moyens employés de la société créative, les infrastructures de cette exploitation, le *punkspace* nous préserve du recyclage de la ruine, de tout romantisme, comme de tout cynisme des nouvelles élites culturelles du capitalisme. Ainsi, d'une architecture née de l'étonnement (stupeur) face aux transformations radicales des modes de production vers 1830, à une architecture née de l'effroi dû à la défaite formelle de la modernité, le *punkspace* rompt avec l'étonnement car la ruine, même celle de l'âme, ne le surprend plus et que l'étonnement est encore une posture esthétique, alors que l'effroi est une critique spontanée de l'esthétique; mais il rompt aussi avec l'effroi de la crise parce qu'il n'en a pas peur, mais lui souhaite la «bienvenue dans le désert du réel» [réplique du film *Matrix* [1999], cité par ŽIŽEK 2005] ...

Que faire donc du *punkspace*, après ça ? Le *punkspace* peut être une nouvelle théorie générale de l'urbanisme; une compréhension du phénomène urbain comme fait social total/global et donc anthropologique. Le *punkspace* peut être donc aux années 2010, ce que la métropolisation était aux années 1980: un seul nom mis

À GAUCHE, TOMBE DE KARL MARX, HIGHGATE, CIMETIÈRE DE LONDRES (@ PHOTOGRAPHIE DE PAASIKIVI); À DROITE, GORDON MATTÀ-CLARK, *BRONX FLOOR*: BOSTON ROAD, 1972 (PHOTOGRAPHIE DE THE ESTATE OF GORDON MATTÀ-CLARK / © 2019, PROLITTERIS, ZÜRICH).



sur un fatras de millions de microsituations urbaines qui ne s'ajustent pas, même en rêve. Heureusement, le *punkspace* n'est pas qu'un produit de la culture occidentale démoralisée, il est aussi matière et territoire. Il est toujours construit, mais négativement. Il est le négatif de l'environnement construit. L'architecte évident du *punkspace* est Gordon Matta-Clark «dernière période» [ainsi que l'épisode du tir au fusil dans les vitres de l'école d'archi – à refaire à l'EPFL !]. Matta-Clark trouve que les bâtiments mettent beaucoup trop de temps à devenir des ruines. Il accélère donc le processus à coups de hache et de barre à mines, de marteau-pilon. Il désosse aussi à la tronçonneuse, surjouant la vulnérabilité de toute architecture, ruinant l'idée de ruine elle-même²⁷.

C'est le *mundo cane* de ceux qui n'aiment même pas les chiens et qui n'en ont gardé que le collier clouté des races les plus dangereuses avant de les relâcher, sans laisse non plus, dans les rues de Cali, de Damas ou de Karachi.

Le punk est à l'histoire des villes ce que le néoréalisme est à l'histoire du cinéma: une affaire de pauvres malheureux brisés par le capitalisme allant s'urbanisant rapidement, mais dont l'action – le jeu d'acteur – reste passionné et engagé parce que politique, mais aussi parce qu'ils parviennent, ces gueux de l'urbanité, à rester affreux, sales et méchants. Le *punkspace*, nous aimerions qu'il soit la nouvelle culture des bas-fonds (qu'un nouveau Pasolini puisse apparaître pour en faire la chronique quotidienne et ordinaire), qu'il puisse être l'*underside*, plutôt que l'*underground*, ou alors l'*underground* + les *outsiders* (*the outside*). Les bandits, les poètes, les pendus... Les intouchables. Nous serions alors parvenus au dernier épisode de la saison 1347 de «Histoire secrète de l'urbanisme», là où l'intrigue des villes trouverait sa solution *terminale*.

Et pourtant, malgré cette fin qui est celle programmée des sociétés humaines qui cependant n'arrive jamais tout à fait, le *punkspace* est l'avenir des villes, du moins l'avenir de la fin des villes. C'est le nouveau constructivisme bolchevique, la version glacée mais pic à glace du chaud Pasolini. Une version capable d'envisager les espaces lumpen, espaces en haillons dont on se servira pour s'abriter des bombes

dans les décombres qui s'annoncent, et de les envisager comme modèles d'urbanisation. Comme la face B de l'urbanisation. C'est la *dark side of urbanism*. C'est son plan B, en absence de tout plan A. Une tactique désespérée pour répondre aux trois enjeux (contre) culturels que définit le *punkspace*: la destruction (comme environnement détruit); la résistance (sociale, spatiale et politique); la beauté difficile (celle qui ne se corrige pas, ne s'améliore pas, ne se vend pas, ne se rend pas). C'est parce que le *punkspace* est un paysage de la désolation, quand les «projets urbains» contemporains sont ceux de la consolation. Mais la désolation ne vaut pas plus socialement que la consolation. Il faut donc la considérer d'un point de vue antisocial pour qu'elle vaille mieux que rien dans l'espace public et dans la vie, même si ce n'est pas grand-chose.

Contrairement au projet d'Alfred Loos, il y a plus de cent ans, qui était de produire l'habitat de son temps, il n'y a aujourd'hui rien à faire pour produire celui de notre temps: il est là, construit depuis longtemps

FRANÇOIS VILLON, FRONTISPICE
DE LA BALLADE DES PENDUS
(OU ÉPITAPHE), GRAVURE SUR
BOIS POUR L'ÉDITION DE 1489.



et maintenant suffisamment en ruines pour que les habitants les plus pauvres, mais aussi les plus démunis et marginalisés socialement, s'en emparent et le réoccupe en respectant la patine trash.

Ainsi, en résumé et aux dernières nouvelles, le *punkspace* serait cet espace d'où résister à ce que l'on accepte, soulagé en fait, d'aller chaque matin gagner son pain en enfer – cet enfer relatif, où l'immoralité comme culture (néo)libérale survit terriblement en portant le masque de la culture protestante de la morale – ou plutôt de l'éthique qui serait la morale collective imposée par l'État capitaliste-démocratique pour que tout soit encore plus désespéré. En raison du caractère désespéré, mais en guerre de cette résistance qui le tient arrimé au sol froid de sa friche, le *punkspace* est le nouveau Dada, mais pas le nouveau futurisme (ou alors le no-futurisme). Et pour gagner son pain, il se rend, comme se sont toujours rendus en fin de compte avec les autres tous les poètes, Brecht en tête, les révolutionnaires et la canaille, au marché où l'on vend des mensonges, ces mensonges que sont la créativité, l'esthétique révolutionnaire, la critique radicale, des mots qui font croire aux subversifs que leur subversion autoproclamée vaut mieux que la liberté comme mensonge libéral.

Frères humains qui après nous vivez... soyez punk, naissez tordus, ne vous redressez jamais et/ou allez vous faire pendre ! Le *punkspace* est, puis disparaîtra...



«PUNK NÉ TORDU, JAMAIS NE SE REDRESSERA», LISBONNE, 2017
[© PHOTOGRAPHIE DE LETICIA CARMO].

- ¹ Bien que ce titre paraphrase explicitement celui du texte de Rem Koolhaas *Junkspace: repenser radicalement l'espace* paru en différentes versions au tout début des années 2000 – ici, nous considérerons que la version originale en américain est celle parue sous forme d'article dans la revue *October*, vol. 100, «Obsolescence», 2002, pp. 175-190 – cet épilogue n'en est pas pour autant une réponse à Koolhaas, ni une discussion de la notion de *junkspace*.
- ² Car je pars du principe que, sans le travail de Robert Venturi (1972), dans lequel apparaît cette notion clé de l'architecture postmoderne qu'est un «canard» utilisé pour nommer un bâtiment qui «mime» formellement sa fonction, en l'occurrence la baraque d'un vendeur de canards ayant la forme d'un gros canard de béton, pas de Koolhaas écrivain, donc pas de *junkspace*...
- ³ À ce sujet, et même sans s'y attarder outre mesure, il vaut certainement la peine de noter que le *junkspace* est «le résidu que l'humanité laisse sur la planète. Ce que la modernité a construit [...], ce n'est pas l'architecture moderne, mais le *junkspace*» (KOOLHAAS 2011: 81); et aussi, rappeler que, selon Koolhaas, si le *junkspace* est politique, c'est parce qu'«il dépend de l'abolition centrale de l'esprit critique au nom du confort et du plaisir [...]. Des États miniatures entiers adoptent le *junkspace* comme programme politique» (KOOLHAAS 2011:102). Le *punkspace* est quant à lui une critique de la critique abolie, autant qu'un régime miniature sans État. Nous y reviendrons, mais notons déjà que le *punkspace* est spatialement et matériellement contre l'État, donc anarchiste. Son rapport à la propriété, notamment artistique, n'en est que plus ambigu.
- ⁴ À propos de cette première intuition concernant l'idiotie et ses implications disons urbanistiques, je me limiterai pour le moment à noter ceci: on devrait pouvoir opposer au concept de *Smart City*,

objet de tous les désirs d'urbanistes et de créatifs, celui d'*Idiot City*, la ville simple, réelle, punk, à l'architecture naïve, à l'urbanisme primitif, la jungle de Calais auto-organisée malgré tout, l'ultime *slum*, le *punkspace* contre le pouvoir des algorithmes et du *big data*... Contrairement à la médiocratie, l'idiotie, chez Dostoïevski, puis chez Clément Rosset notamment, est une aptitude «innocente» à la critique la plus radicale. La critique radicale, sans concession, de cette croyance dangereuse en la gestion par des machines hi-tech de nos vies, la vraie conspiration des idiots. Au passage, je note que Dostoïevski a rédigé l'essentiel de *L'Idiot* en 1867 à Genève...

- ⁵ «La vie n'est qu'une ombre on n'entend plus. C'est une histoire dite par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien.» (Shakespeare, *Macbeth*, V, 5, 1623).
- ⁶ C'est-à-dire les temps brefs qui précèdent la création officielle de Dada par les artistes allemands Hugo Ball et Emmy Hennings au Cabaret Volontaire de Zurich, le 5 février 1916, et surtout avant le début de la Première Guerre mondiale en 1914. Par ailleurs, il n'est pas inintéressant de savoir que Lénine, en ces mêmes années 1910, vivait à Zurich, à quelques pas du Cabaret Voltaire, et il est amusant de se dire que sa véritable inspiration révolutionnaire n'est peut-être pas Marx mais Dada, référence autrement plus radicale...
- ⁷ Ce qui, tant politiquement qu'artistiquement, reste la solution la meilleure pour rester crédible, en particulier d'un *standpoint* punk...
- ⁸ Voir à ce sujet, les chapitres 5, 6 et, surtout, 7 de ce livre.
- ⁹ Dans les grandes lignes, à ce stade de la réflexion, l'idée évoquée ici reste que les «contre-cultures» demeurent, à partir des années 1960, des sortes de plantations coloniales de la bourgeoisie métropolitaine. Cela non seulement dans les cas explicites de «colonialisme» artistique [Paris continuant à prélever et ramener les productions d'Afrique de l'ouest à Paris [Musée Chirac]], par exemple. Mais aussi de manière plus métaphorique: exploitation par l'industrie culturelle dominante des produits artistiques et culturels des banlieues etc. Le punk est d'ailleurs une réaction à la colonisation des maisons de disques, et l'arme de sa guérilla est le DIY.
- ¹⁰ On peut penser par exemple au futurisme [voir à ce sujet TROTSKY 1924]
- ¹¹ «Toute intervention présuppose une destruction, détruit avec conscience et avec joie» est un aphorisme fameux de Luigi Snozzi.
- ¹² Pour reprendre une expression de Leonard Cohen (1966). Ce qui nous mène à: Kevin K., du moins au titre de son autobiographie parue en 2010, *How to Be a Successful Loser*...
- ¹³ Dans cette analyse brillante et efficace, comme seul Debord a su jusqu'ici en produire dans le champ de la critique de l'urbanisme, le chef de la guérilla situationniste reconnaît dans l'action collective des émeutiers noirs détruisant des biens de consommation qu'ils auraient pu s'accaparer le refus radical de la supériorité de la marchandise sur l'homme qui est en train de triompher dans ces années 1960 qu'il serait faux de considérer, 50 ans plus tard, comme L'Épiphanie de la contre-culture mondiale. Sur cette base situationniste, on pourrait faire l'hypothèse que le *punkspace*, comme situation construite, est le lieu actuel d'une telle critique radicale agissante.
- ¹⁴ Sorti en mars 1977, *White Riot* est un appel lancé aux jeunes «blancs» pauvres de Londres pour qu'ils participent aux émeutes raciales (*colored riots*), en assumant leur position de classe.
- ¹⁵ Voir aussi dans ce même ouvrage, les chapitres 5, 6 et 7 de Leticia Carmo, en lien avec sa thèse de doctorat [CARMO 2017]. On pense notamment à Tovarna Rog  à Ljubljana.
- ¹⁶ Voir à ce sujet, et parmi plein d'autres de ses écrits et films: Pasolini (1976). Et Genet (1949), donc. Et Villon bien sûr. Et puis, sur la «reprise» par les clandestins de ce statut de prolétaires, sinon de lumpen, on pourrait penser au film de Ziad Kalthoum, *Taste of Cement* (2018), avec les réfugiés syriens dans le monde de la construction des gratte-ciel à Beyrouth dans le rôle du sous-prolétariat exploité. Les exemples ne manquent pas...
- ¹⁷ Voir à ce sujet LAZZARATO 2014. Sur la question de l'enfermement «psychiatrique» des opposants politiques, entre autres IAROLSKAIA-MARKON (2017).
- ¹⁸ Ou serait-ce l'art de la chute, entre Albert Camus (1956) et Harold Lloyd (1923) [la fameuse scène de l'horloge] ?
- ¹⁹ Voir à ce sujet plus haut la note 4.
- ²⁰ C'est que, pour moi, l'urgence punk rejoint l'urgence «Mittel Europa» des années 1920-1930, et donc celle de l'homme sans qualités de Musil. Et peut-être faudrait-il parler, pour le *punkspace*,

mais aussi pour le monde en général, d'une «urgence sans qualités»? La singularité, l'idiotie, le punk forcément...

- ²¹ «Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé, Le prince d'Aquitaine à la tour abolie / Ma seule étoile est morte, et mon luth constellé / Porte le soleil noir de la Mélancolie». Extrait de «El Desdichado», dans le recueil *Les Chimères*, de Gérard de Nerval (1853). «Et de longs corbillards, sans tambours ni musique / Défilent lentement dans mon âme, l'Espoir / Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir». Extrait de «Spleen», dans le recueil *Les Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire (1857). Et sans même en revenir au Baudelaire du *Cygne*, on peut dire sans peur de se tromper que les ruines ne datent pas d'hier.
- ²² Voir à ce sujet aussi ALLIEZ et LAZZARATO 2016.
- ²³ On peut penser à Debord: «La victoire sera pour ceux qui auront su faire le désordre sans l'aimer» [cité notamment par Greil Marcus dans son *Lipstick Traces*, page 68].
- ²⁴ Attention cependant à refréner cette vision à la Oswald Spengler (1922-1923)! Car qui, ensuite, pourrait sauver la civilisation de la dégénérescence humaniste et de l'apocalypse, sinon le fascisme, surtout en architecture?!
- ²⁵ Voir aussi à ce sujet Julian Rosefelt (1996), *Detonation Deutschland*, film vidéo de 16 min. 40 sec.
- ²⁶ «Tous les hommes rêvent mais pas de la même façon. Ceux qui rêvent de nuit, dans les replis poussiéreux de leur esprit, s'éveillent le jour et découvrent que leur rêve n'était que vanité. Mais ceux qui rêvent de jour sont dangereux, car ils sont susceptibles, les yeux ouverts, de mettre en œuvre leur rêve afin de pouvoir les réaliser. C'est ce que je fis» (LAWRENCE 1926).
- ²⁷ Dans l'idée du moins que je me fais de l'œuvre «détruite» de Gordon Matta-Clark, bien que, lui non plus n'ait pas échappé, après sa mort tout de même, à la «canonisation» et fait son entrée au Guggenheim, au Jeu de Paume...

Bibliographie

- ABENSOUR, M. (2013) : *Les passages Blanqui – Walter benjamin entre mélancolie et révolution*, Paris, Sens & Tonka.
- ACCIAIUOLI, M. (2015) : *Casas com Escritos – Uma História da Habitação em Lisboa*, Lisbonne, Bizâncio.
- ADLY, H. (2013) : «Fonctionnaires internationaux à Genève: le poids du privilège», *Espaces et sociétés*, n°154 (3), pp.71-85.
- ADORNO, T. W. (1951) : *Minima Moralia: réflexion sur la vie mutilée*, Paris, Payot [éd. citée: 1980].
— (1966) : *Dialectique négative*, Paris, Payot [éd. citée: 1978].
— (1974) : *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck [trad. de M. Jimenez].
- AGAMBEN, G. (1990) : *La communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil/La Librairie du 20^e siècle.
- AGUILERA, T. (2010) : *Gouverner l'illégal. Les politiques urbaines face aux squats à Paris*, Paris, Sciences Po Paris.
— (2015) : «Réguler et policer les squats à Paris. Politiques publiques et construction de l'ordre», Centre d'études européennes / Sciences Po Paris.
- ALLIEZ, E. (2012) : «Diagrammatic Agency Versus Aesthetic Regime of Contemporary Art: Ernesto Neto's Anti-Leviathan», *Deleuze Studies*, n°6(1), pp.6-26.
- ALLIEZ, E., LAZZARATO, M. (2016) : *Guerres et capital*, Paris, Amsterdam.
- AMIN, S. (1975) : *Le développement inégal: essai sur les formations sociales du capitalisme périphérique*, Paris, Éditions de Minuit.
- ANDERSSON, Å. E. (1985) : «Creativity and regional development», *Papers of the Regional Science Association*, n°56, pp.5-20.
- ANDRES, L. (2013) : «Differential spaces, power hierarchy and collaborative planning: A critique of the role of temporary uses in shaping and making places», *Urban Studies*, n°50(4), pp.759-775.
- ANDRES, L., GRÉSILLON, B. (2011) : «Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives», *L'Espace géographique*, n°40(1), pp.15-30.
- ANTONIOLI, M., DREVON, G., GWIAZDZINSKI, L., KAUFMANN, V., PATTARONI, L. (2020) : «Les saturations, états limites et marges de manœuvre entre aliénations et émancipations», in Antonioli, M., et al., *#SATURATIONS. Individus, collectifs, organisations et territoires à l'épreuve*, Grenoble, Elya Éditions.
- ARDENNE, P. (2010) : «L'implication de l'artiste dans l'espace public», *L'Observatoire*, n°1 (36), pp.3-10.
- ASCHER, F. (1991) : «Les principes du nouvel urbanisme», *Sociedade e Território*, juin, n°13, pp.119-126.
- AUDIER, S. (2012) : *Le colloque Lippmann: Aux origines du «néo-libéralisme»*, Lormont, Éditions du Bord de l'Eau.
- AYDALOT, P. (1986) : «Trajectoires technologiques et milieux innovateurs», in *Milieux Innovateurs en Europe*, Paris, Groupe de Recherche Européen sur les Milieux Innovateurs (GREMI), pp.345-361.
- BANTIGNY, L. (2018) : *Mai 68, de grands soirs en petits matins*, Paris, Seuil.
- BAPTISTA, F. (2013) : *Pensão Amor. Ground Floor (Atelier Artéria, Rua Dos Douradores, Baixa)*, Triennial De Arquitectura De Lisboa [consulté en ligne]; <http://archive.radiozero.pt/groundsessions.xml>

- BAUMANN, Z. (2000): *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- BEAUDELAIRE, C. (1863): «Le Peintre de la vie moderne», *Le Figaro* [éd. citée: 1964].
- BECERRA, M. (2012): *Pérenniser les lieux culturels alternatifs ? Le cas de la ville de Genève*, mémoire de Master, Lausanne, Université de Lausanne.
- BECKER, H.-S. (2010): *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BELLAVANCE, G. (éd.) (2000): *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, Québec, Presses de l'Université de Laval.
- BENDERSON, B. (1997): *Pour un nouvel art dégénéré*, Paris, Payot & Rivages.
- BENHAMOU, F. (2004): «L'exception culturelle. Exploration d'une impasse», *Esprit* (1940-), pp.85-113.
- (2015): *Économie du patrimoine culturel*, Paris, La Découverte.
- BENJAMIN, W. (1935): *Paris, capitale du XIX^e siècle (Das Passagen-Werk)*, Québec, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi [consulté en ligne]; http://classiques.uqac.ca/classiques/benjamin_walter/paris_capitale_19e_siecle/Benjamin_Paris_capitale.pdf
- (1939): «L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», in *Œuvres III*, Paris, Gallimard [éd. citée: 2000].
- (2000): *Œuvres III*, Paris, Gallimard [éd. orig.: 1939].
- BERGER, M., MORITZ, B., CARLIER, L., RANZATO, M. (2018): *Designing Urban Inclusion*, Bruxelles, Metrolab.
- BERTHET MEYLAN, M. A. (2018): *From the Alternative to the Liberalization of Nightlife in Geneva: the «Right to Party» as an Hedonist Measure of the Right to the City*, thèse de doctorat, Leeds, University of Leeds.
- BESSE, L. (2008): *Les MJC, 1959-1981: de l'été des blousons noirs à l'été des Minguettes*, Rennes, PUR.
- BEY, H. (1991): *TAZ: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York, Autonomedia.
- (1997): *TAZ Zone autonome temporaire*, Paris, L'Éclat.
- BIANCHINI, F., PARKINSON, M. (éds) (1994): *Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience*, Manchester, Manchester University Press.
- BINZ, L. (2000): *Brève histoire de Genève*, Genève, Éditions de la Chancellerie d'État.
- BISHOP, C. (2006): *Participation*, Cambridge, The MIT Press.
- BOCKMANN, J. (2012): «The political projects of neoliberalism», *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, n°20 (3), pp.310-17.
- BÖHME, G. (1993): «Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics», *SAGE*, n°36 (1), pp.113-126.
- BOLTANSKI, L., CHIAPELLO, E. (1999): *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- BOLTANSKI, L., ESQUERRE, A. (2014): «La "collection", une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets», *Les Temps Modernes*, n°679 (3), pp.5-69 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.3917/lm.679.0005>
- (2017): *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard.
- BORJA, S., SOFIO, S. (2009): «Productions artistiques et logiques économiques: quand l'art entre en régime entrepreneurial», *Regards sociologiques*, n°37-38, pp.23-43.
- BOURRIAUD, N., (1998): *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel.
- BOURSEILLER, C., PENOT-LASASAGNE, O. (2013): *Les Contre-cultures*, Paris, Éditions du CNRS.
- BOUTANG, Y. (2007): *Le capitalisme cognitif*, Paris, Amsterdam.
- BOVIER, L., CHERIX, C. (2019): *Ecart. Genève 1969-1982*, Genève, Mamco-HEAD [2^e éd.].
- BRAHY, R. (2019): *S'engager dans un atelier-théâtre: à la recherche du sens de l'expérience*, Bruxelles, Cerisier.
- BREVIGLIERI, M. (2002): «L'horizon du ne plus habiter et l'absence du maintien de soi en public», in Céfaï, D., Joseph, I (éds), *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, Paris, Éditions de l'Aube, pp.319-336.

- [2006]: «La décence du logement et le monde habité», in Peroni, M., Piroud, A. (éds), *Sensibiliser: la sociologie dans le vif du monde*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.
 - [2009]: «Les habitations d'un genre nouveau: le squat urbain et la possibilité du "conflit négocié" sur la qualité de vie», in Kaufmann, V., Pattaroni, L., Rabinovich, A. (éds), *Habitat en devenir: enjeux territoriaux, politiques et sociaux du logement en Suisse*, Lausanne, PPU.
 - [2013]: «Une brèche critique dans la ville garantie ? Espaces intercalaires et architectures d'usage», in Cogato Lanza, E. et al. (éd.), *De la différence urbaine: Le quartier des Grottes / Genève*, Genève, MétisPresses, pp.213-236.
 - [2018]: «L'affadissement des villes méditerranéennes et la désacralisation de la figure de l'hôte», *Dossiers Hospitalités. L'urgence politique et l'appauvrissement des concepts, Sociologies* [consulté en ligne]; <https://journals.openedition.org/sociologies/6821>
 - [2019]: «Lisbonne, 21^e siècle. Vers un nouvel espace référentiel du centre urbain: emprise marchande, aménagement certifié, libéralisme multiculturel», *EspacesTemps.net* [consulté en ligne]; <https://conventions.hypotheses.org/7239>
- BREVIGLIERI, M., PATTARONI, L., STAVO-DEBAUGE, J. [2003]: «Quelques effets de l'idée de proximité sur la conduite et le devenir du travail social», *Revue suisse de sociologie*, n°29 [1], pp.141-157.
- [2004]: «Les choses dues: propriétés, hospitalités, responsabilités. Ethnographie de parties communes de squats militants», Paris, *Rapport à la Direction de l'architecture et du patrimoine*, Mission de l'ethnologie.
- BRUN, E. [2014]: *Les situationnistes: une avant-garde totale*, Paris, CNRS Éditions [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.2383/29574>
- BUDRY, M. [2018]: *K-Squat-Balade*, Genève, Encre Fraiche.
- BURD RELVAS, R., RAQUEL DAMAS, A., LEÃO, L. [2018]: «Lisboa ainda não é Barcelona ? Não está assim tão longe», *Eco.pt.*, 18 mars [consulté en ligne le 25.03.2019]; [https://eco.pt/2018/03/18/lisboa-ainda-nao-e-barcelona-nao-esta- assim- tao-longe/](https://eco.pt/2018/03/18/lisboa-ainda-nao-e-barcelona-nao-esta-assim- tao-longe/)
- CALLON, M., LASCOUMES, P., BARTHE, Y. [2001]: *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, Paris, Seuil.
- CAMERON, S., COAFFEE, J. [2005]: «Art, Gentrification and Regeneration – From Artist as Pioneer to Public Arts», *European Journal of Housing Policy*, n°5 [1], pp.39-58.
- CAPITANI, F. de [2009]: «Oligarchisation», *Dictionnaire historique de la Suisse* [consulté en ligne]; <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F16377.php>
- CARCHIA, G., D'ANGELO, P. [2009]: *Dicionário de Estética*, Lisbonne, Edições 70.
- CARDOSO PIRES, J. [2006]: «Dérive dans les bars», in *Le goût de Lisbonne*, Paris, Mercure de France.
- CARMO, L. [2016]: *Resistance & Compromise – Spatial & Aesthetic approaches of Alternative Cultural Spaces in Lisbon, Ljubjana & Geneva*, thèse de doctorat ès sciences n°7051, Lausanne, EPFL.
- CARMO, L., PATTARONI, L., PIRAUD, M., PEDRAZZINI, Y. [2014]: «Creativity without Critique: An Inquiry into the Aesthetization of the Alternative Culture», in Soares, P., Simoes, D. (éds), *Lisbon Street Art and Urban Creativity*, Lisbonne, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, pp.274-281.
- CARMO, L., PEDRAZZINI, Y. [2016]: «Flâner with Walter Benjamin's ghost in the alternative cultural spaces of Lisbon», in *Flâneur New Urban Narratives International Conference*, Paris/Lisbonne, Procur.arte.
- CARMO, L., PEDRAZZINI, Y., REITZ, M. [2015]: «[Heroic] Figures of Urbanity, 'Creativists' and Travellers: New [Post] Heroes in Town», in Vincent, S., Pedrazzini, Y., Adly, H., Zorro Maldonado, Y. (éds), *Translating the City: Interdisciplinarity in Urban*, Lausanne/Oxford, EPFL Press/Routledge – Taylor & Francis Group, pp.163-185 [consulté en ligne]; <https://infoscience.epfl.ch/record/206868>
- CARVALHO, G. [2009]: *A Reciclagem dos Usos Industriais e as Novas Tipologias de Atividades e Espaços de Cultura / O Caso de Estudo X Factory*, thèse de master, Lisbonne, Instituto Superior Técnico (IST).
- CASTELLS, M. [1983]: «The City and the Grassroots: a Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements», *California Series in Urban Development*, n°2.
- CASTORIADIS, C. [1975]: *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.

- CATTANEO, C., MARTINEZ, M., SQUATTING EUROPE KOLLECTIVE (éds) [2014]: *The Squatters' Movement in Europe: Everyday Commons and Autonomy as Alternatives to Capitalism*, Londres, Pluto Press.
- CERTEAU, M. de [1980]: *L'Invention du Quotidien*, vol. 1 «Arts de Faire», Paris, Union générale d'éditions [éd. citée: 1990].
- CHABROL, M., COLLET, A., GIROUD, M., LAUNAY, L., ROUSSEAU, M., TER MINASSIAN, H. [2016]: *Gentrifications*, Paris, Amsterdam.
- CHIAPELLO, È. [1998]: *Artistes versus managers: le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié.
- [2014] «Financialisation of Valuation», *Human Studies*, n°38 (1), pp.13-35.
- [2017]: «La financiarisation des politiques publiques», *Mondes en développement*, n°2, pp.23-40.
- CICCHELLI, V. [2001]: «Les jeunes adultes comme objet théorique», *Revue des politiques sociales et familiales*, n°65(1), pp.5-18.
- COGATO LANZA, E., PATTARONI, L., PIRAUD, M., TIRONE CHABERT, B. [2013]: *De la différence urbaine. Le quartier des Grottes/Genève*, Genève, MétisPresses.
- COHEN, L. [1966]: *Les perdants magnifiques*, Paris, Christian Bourgois.
- COLLECTIF MAUVAISE TROUPE [2015]: *Constellations: trajectoires révolutionnaires du jeune XXI^{ème} siècle*, Paris, Éditions de l'Éclat.
- COLLECTIF ROSA [2010]: «Cahier Noir de l'Intermittence».
- COLLET, A. [2008]: «Les "gentrifieurs" du Bas Montreuil: Vie résidentielle et vie professionnelles», *Espaces et sociétés*, n°1 (132-133), pp.125-141.
- COLLIER, S. J. [2011]: *Soviet Social: Neoliberalism, Social Modernity, Biopolitics*, Princeton, Princeton University Press.
- COLOMB, C. [2012]: «Pushing the urban frontier: temporary uses of space, city marketing, and the creative city discourse in 2000s Berlin», *Journal of urban affairs*, n°34(2), pp.131-152.
- COMEDIA [1991]: «Making the Most of Glasgow's Cultural Assets: The Creative City and its Cultural Economy (Final Report)», Glasgow, Glasgow Development Agency.
- COMETTI, J.-P. [2016]: «La nouvelle aura: économies de l'art et de la culture», *Questions théoriques*.
- COMITÉ INVISIBLE [2014]: *À nos amis*, Paris, Éditions de La fabrique.
- CORSANI, A., LAZZARATO, M., NEGRI, A. [1996]: *La bassin de travail immatériel dans la métropole parisienne*, Paris, L'Harmattan.
- COSTA, P. (éd.) [2009]: *Estratégias para a Cultura em Lisboa*, Lisbonne, Câmara Municipal de Lisboa.
- COURAGE, C. [2013]: «The Global Phenomenon of Tactical Urbanism as an Indicator of New Forms of Citizenship», *Engage*, n°32, pp.88-97.
- DABRAIO DA SILVA, M. [2013]: *Reabilitação com reconversão de usos em Edifícios Industriais*, thèse de master en architecture, Lisbonne, Instituto Superior Técnico.
- DARDEL, J. de [2007]: *Révolution sexuelle et mouvement de libération des femmes à Genève, 1970-1977*, Lausanne, Antipodes.
- DARDOT, P., LAVAL, C. [2010]: *La nouvelle raison du monde: essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte.
- DEBLUË, C.-L. [2015]: *Exposer pour exporter: Culture visuelle et expansion commerciale en Suisse*, Neuchâtel, Éditions Alphil.
- DEBORD, G. [1958]: «Théorie de la Dérive», in *Internationale Situationniste*, vol. 2, Turin, Librairie Arthème Fayard, pp.51-55.
- [1961]: «Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne», *Internationale Situationniste*, n°6.
- [1966]: «Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande», *L'Internationale situationniste*, n°10, mars, pp.3-11.
- [1967]: *La société du spectacle*, vol. 1-1, Paris, Buchet-Chastel.

- DEE, E. T. C. (2016) : «The production of squatters as folk devils: Analysis of a moral panic that facilitated the criminalization of squatting in the Netherlands», *Deviant Behavior*, n°37 (7), pp.784-794.
- DEGEN, B. (2001) : «Paix du travail», *Dictionnaire historique de la Suisse* [consulté en ligne].
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1980) : *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, 2, Paris, Éditions de Minuit.
- DEMIDOFF, A. (2016) : «Avis d'orage sur la Genève culturelle», *Le Temps*, 8 mai.
- (2018) : «Claude Ratzé: "La Bâtie sera le festival du grand Genève"», *Le Temps*, 22 mai [consulté en ligne]; <https://www.letemps.ch/culture/2017/05/22/claude-ratze-batie-sera-festival-grand-geneve>
- DE MUNCK, J. (2015) : «Qu'est-ce que la critique artiste ?», in Frère, B. (éd.), *Le tournant de la théorie critique*, Paris, Desclée de Brouwer, pp.219-243.
- DENORD, F. (2001) : «Aux origines du néo-libéralisme en France. Louis Rougier et le Colloque Walter Lippmann de 1938», *Le Mouvement Social*, n°2 (195), pp.9-34.
- (2009) : «French Neoliberalism and Its Divisions: From the Colloque Walter Lippmann to the Fifth Republic», in Mirowski, P., Plehwe, D. (éds), *The Road from Mont Pèlerin: The Making of the Neoliberal Thought Collective*, Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- DETTRE, G., NANNUCCI, M. (éds) (2012) : *Artist-Run Spaces*, Dijon/Zurich, Les Presses du réel/JRP Ringier.
- DEUTSCHE, R. (1988) : «Uneven Development: Public Art in New York City», *October*, n°47 (winter), pp.3-52.
- (1992) : «Art and Public Space: Questions of Democracy», *Social Text*, n°33, pp.34-53 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.2307/466433>
- DEVISME, L. (2005) : *La ville décentrée: Figures centrales à l'épreuve des dynamiques urbaines*, Paris, L'Harmattan.
- DEWEY, J. (1934) : *Art as Experience*, New York, Penguin [éd. citée: 2005].
- (2005) : *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard [trad. par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica, et Gilles Tiberghien].
- DIENER, R., HERZOG, J., MEILI, M., DE MEURON, P., SCHMID, C. (2005) : *La Suisse-portrait urbain: Vol. 1: Introduction. Vol. 2: Frontières, communes: brève histoire du territoire-Vol. 3: Matériaux*, Berlin, Walter de Gruyter.
- DORLIN-ONBERLAND, F. (2002) : *Squats d'artistes, perspectives d'un mode d'action: usages et politiques*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris I.
- DOSTOIEVSKI, F. (1869) : *L'Idiot*, Paris, Gallimard [éd. citée: 1934].
- DUCRET, A. (1994) : *L'art dans l'espace public*, Zurich, Seismo.
- DUMONT, M., VIVANT, E. (2016) : «Du squat au marché public», *Réseaux*, n°6, pp.181-208.
- DU PASQUIER, J. N., MARCO, D. (2009) : «Le rapport territorial. Essai de définition», 3^e Forum de la régulation, Paris.
- ENGELS, F. (1969) : *La question du logement*, Paris, Les Éditions Sociales.
- ESTEVENS, A. (2017) : *A Cidade Neoliberal. Conflito e Arte em Lisboa e em Barcelona*, Lisbonne, Deriva/Le Monde Diplomatique.
- EVANS, G. (2003) : «Hard-branding the cultural city – From prado to prada», *International Journal of Urban and Regional Research*, n°27 (2), pp.417-440.
- (2009) : «Creative cities, creative spaces and urban policy», *Urban studies*, n°46 (5-6), pp.1003-1040.
- EVANS, M. (2015) : *Art Wash: Big Oil and the Arts*, Londres, PlutoPress.
- FAINSTEIN, S. S. (2007) : «Tourism and the Commodification of Urban Culture», *The Urban Reinventors Papers*, Series 2005-2007 [consulté en ligne le 07.08.2018]; https://www.researchgate.net/profile/Susan_Fainstein/publication/265245734_Tourism_and_the_commodification_of_urban_culture/links/5840d70b08ae61f75dceeeef/Tourism-and-the-commodification-of-urban-culture.pdf
- FAINSTEIN, S. F., STOKES, R. J. (1998) : «Spaces for play: The Impacts of Entertainment Development on New-York City», *Economic Development Quarterly*, n°12 (2), pp.150-165.

- FARIÁS, I. (2011): «The politics of urban assemblages», *City*, n°15(3-4), pp.365-374.
- FISHER, M. (2018): *Le réalisme capitaliste. N'y a-t-il aucune alternative*, Genève/Paris, Entremonde [trad. de J. Guazzini].
- FLEURY, A., JOYE, F. (2002): *Les débuts de la politique de la recherche en Suisse*, Genève, Droz.
- FLORIDA, R. (2002): *The Rise of the Creative Class: and How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Books.
- (2012): *The Rise of the Creative Class: Revisited*, New York, Basic Books.
- FMI (2004): «Public-Private Partnership», Washington DC, Département des Finances Publiques, Fonds Monétaire International.
- (2006): «Public-Private Partnerships, Government Guarantees, and Fiscal Risk», Washington DC, Département des Finances Publiques, Fonds Monétaire International.
- FOUNDATION SIMÓN I PATIÑO (1996): *Salle Simon I Patiño*, Genève, Fondation Simón I Patiño.
- FOSTER, H. (1996): *The Return of the Real*, Cambridge, The MIT Press.
- FOUCAULT, M. (1967): *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions lignes [éd. citée: 2009].
- (2004): *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Seuil/Gallimard.
- FRANKHAUSER, A. (2013): «République helvétique», *Dictionnaire historique de la Suisse* [consulté en ligne]; <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F9797.php>
- GENARD, J.-L. (2003): «L'idéologie de la créativité et ses contradictions», in *Enjeux de la créativité, réflexions et perspectives*, Bruxelles, ministère de la Communauté française, Direction générale de la Culture, pp.21-29.
- GENET, J. (1949): *Le journal du voleur*, Paris, Gallimard.
- GIRARD, A. (1982): *Développement culturel. Expériences et politiques*, Paris, UNESCO.
- GLARDON, M.-J. (1984): *Les pauvres dans la ville: à la recherche des familles sous-prolétariennes à Genève*, Lausanne, Éditions d'en bas.
- GLASS, R. (1964): «Introduction: Aspects of Change», in Centre for Urban Studies (éd.), *London: Aspects of Change*, Londres, MacGibbon & Kee.
- GOBATO, I. (éd.) (2003): «Introduction», in *Les pratiques de santé dans un monde globalisé: circulation de modèles et expériences locales dans les Afriques contemporaines*, Paris/Pessac, Karthala, pp.9-36.
- GORZ, A. (1980): *Adieu au prolétariat. Au-delà du socialisme*, Paris, Galilée.
- GOTHAM, K. F. (2005): «Theorizing urban spectacles: Festivals, tourism and the transformation of urban space», *City*, n°9(2), pp.225-246 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.1080/13604810500197020>
- GRAVARI-BARBAS, M., JACQUOT, S. (2007): «L'événement, outil de légitimation de projets urbains: l'instrumentalisation des espaces et des temporalités événementiels à Lille et Gênes», *Géocarrefour*, n°82 (3).
- GREFFE, X. (2014): «Les artistes-entrepreneurs», *L'Observatoire*, n°1, pp.50-52.
- GREGORIO, J. (2012): *Squats, Genève 2002-2012*, Genève, Labor et Fides.
- GRODACH, C., FOSTER, N., Murdoch III, J. (2014): «Gentrification and the Artistic Dividend: The Role of the Arts in Neighborhood Change», *Journal of the American Planning Association*, n°80 (1) [consulté en ligne]; <http://dx.doi.org/10.1080/01944363.2014.928584>
- GROS, D. (1987): *Dissidents du quotidien. La scène alternative genevoise*, Lausanne, Éditions d'en bas.
- GRŽINIĆ, M. (2006): «Total Recall – Total Closure», in *East Art Map*, Cambridge/London, MIT Press / Irwin, pp.321-331.
- HALBERT, L. (2013): «Les acteurs des marchés financiers font-ils la ville ? Vers un agenda de recherche», *EspacesTemps.net*, juillet [consulté en ligne]; <http://www.espacestemp.net/articles/les-acteurs-des-marches-financiers-font-ils-la-ville-vers-un-agenda-de-recherche-2-2-2-2-2-2/>.

- HARAWAY, D. [1997]: «Le témoin modeste», in *Manifeste cyborg*, Paris, Exils éditeur [éd. citée: 2007].
- HARDWICK, J. [2010]: *Mall Maker – Victor Gruen, Architect of an American Dream*, Philadelphie, University of Pennsylvania.
- HARVEY, D. [1978]: «The urban process under capitalism: a framework for analysis», *International Journal of Urban and Regional Research*, n°2 (1-3), pp.101-131.
- [1989]: «From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism», *Geografiska Annaler, Series B, Human Geography*, n°71 (1), pp.3-17.
- [2000]: *Spaces of Hope*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- [2003]: «The Right to the City», *International Journal of Urban and Regional Research*, n°27 (4), pp.939-941.
- [2011]: *Le capitalisme contre le droit à la ville: Néolibéralisme, urbanisation, résistances*, Paris, Amsterdam.
- [2014]: *Brève histoire du néolibéralisme*, Paris, Les Prairies Ordinaires [trad. de Anthony Burlaud, Alexandre Feron, Victor Gysembergh, Marion Leclair, et Gildas Tilliette].
- [2018]: *Géographie de la domination. Capitalisme et production de l'espace*, Paris, Amsterdam.
- HEALEY, P. [1998]: «Building institutional capacity through collaborative approaches to urban planning», *Environment and Planning A*, n°30 (9), pp.1531-1546.
- HEBDIGE, D. [2011]: *Sous-culture: Le sens du style*, Zones, Paris.
- HEIN, F. [2012]: *Do It Yourself*, Neuvy-en-Champagne, Le passage clandestin.
- HENRIQUES, A. [2005]: «Alcântara: A Reconversão Vai No Adro», *Boletim Arquitectos*, dossier 148 [consulte en ligne]; http://oasrs.org/media/files/dossier_2_alcantara.pdf
- HERZOG, S. [2007]: «L'Arquebuse, squat historique de Genève, menacé de fermeture», *Rue89*, 24 août [consulté en ligne]; <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20070824-RUE1475/l-arquebuse-squat-historique-de-geneve-menace-de-fermeture.html>
- HIDALGO, A. [2012]: «RE-Architecture – exposition», Pavillon de l'Arsenal, Paris.
- HILGERS, M. [2012]: «The historicity of the neoliberal state», *Social Anthropology*, n°20 (1), pp.80-94.
- HIRSCHMAN, A. O. [1997]: *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before its Triumph*, Westport, Greenwood Publishing Group.
- HOBBSBAWM, E. [1994]: *L'âge des extrêmes: le court XX^{ème} siècle, 1914-1991*, Paris, Éditions complexe/Le Monde diplomatique.
- HONNETH, A. [2000]: *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf [trad. de P. Rusch].
- HORKHEIMER, M. [1930]: *Les débuts de la philosophie bourgeoise de l'Histoire*, Paris, Payot [éd. citée 1974].
- [1970]: *Théorie traditionnelle et théorie critique*, Paris, Gallimard [éd. citée: 1974].
- HORVÁTH, O. von [1937]: *Jeunesse sans Dieu*, Paris, Christian Bourgois [éd. citée: 2002].
- HOULSTAN, R. [2019]: *Le tournant esthétique de la participation urbaine à l'épreuve de la société civile*, thèse de doctorat, Bruxelles, Université Libre Bruxelles.
- HREN, M. [2013]: «We Were So Close to Preventing Genocide», interview avec Marko Hren, par John Feffer, 12 juin [consulté en ligne]; <http://www.johnfeffer.com/we-were-so-close-to-preventing-genocide/>
- HUBER, G. [2010]: «KLAT», in *Artistes à Genève: de 1400 à nos jours*, Genève, L'Apape/Notari, pp.348-349.
- IAROSLAVSKAÏA-MARKON, E. [1931]: *Révoltée*, Paris, Seuil [éd. cité: 2017].
- IMRIE, R., RACO, M. [1999]: «How new is the new local governance ? Lessons from the United Kingdom», *Transactions of the Institute of British Geographers*, n°24 (1), pp.45-63 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.1111/j.0020-2754.1999.00045.x/pdf>
- IVESON, K. [2013]: «Cities within the City: Do-It-Yourself Urbanism and the Right to the City», *International Journal of Urban and Regional Research*, n°37 (3), pp.941-956 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12053>

- JACCARD, P. A. [1986] : «Turnus, Expositions nationales suisses des beaux-arts, SPSAS, SSFSPD, Expositions Nationales Suisses: listes des expositions et des catalogues», *Revue Suisse d'art et d'archéologie*, n°43 [4], pp.436-459.
- JACOBS, J. [1984] : *Cities and the Wealth of Nations*, New York, Random House.
- JAKOB, D. [2013] : «The eventification of place: Urban development and experience consumption in Berlin and New York City», *European Urban and Regional Studies*, n°20 [4], pp.447-459 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.1177/0969776412459860>
- JANKA, H. [2016] : Interview with Harry Janka, 29 janvier.
- JAPPE, A. [2017] : *Les aventures de la marchandise: pour une critique de la valeur*, Paris, La Découverte.
- JOSEPH, I. [2003] : «La notion de public: Simmel, l'écologie urbaine et Goffman», in Cefai, D., Pasquier, D. (éds), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, PUF, pp.329-346.
- JUDD, D. R., Fainstein, S. S. [1999] : *The Tourist City*, Yale, Yale University Press.
- KAPROW, A. [1966] : *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- KARAKOSTAKI, C. [2018] : *Les fêtes nouvelles. Enquête sur les idéaux de la société ouverte et de leur mise en scène: Paris 1981-2014*, thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- KECK, F. [2017] : «Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, Enrichissement: une critique de la marchandise», *Gradhiva*, n°25, pp.266-269.
- KEIL, R., BOUDREAU, J. A. [2010] : «Le concept de la ville créative: la création d'une réelle ou imaginaire forme d'action politique dominante», *Pôle sud*, n°1, pp.165-178.
- KELLER, R. [2011] : «Politique culturelle», *Dictionnaire historique de la Suisse* [consulté en ligne]; <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F10993.php>
- KETTENACKER, K. [2004] : *Les espaces d'art (in)dépendants: analyse sociologique des enjeux de l'activité artistique contemporaine*, mémoire de Licence, Genève, Université de Genève.
- KLEY, A. [2012] : «Subsidiarité», *Dictionnaire historique de la Suisse* [consulté en ligne]; <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F48198.php>
- KLUGE, A. [2016] : *Le raid aérien sur Halberstadt le 8 avril 1945*, Bienne/Berlin, Diaphanes.
- KOOLHAAS, R. [2002] : «Junkspace», *October*, vol. 100, pp.175-190.
- [2011] : *Junkspace*, Lausanne, Payot.
- KOTANYI, A., VANEIGEM, R. [1961] : «Programme élémentaire du bureau d'urbanisme», *Internationale Situationniste*, n°6.
- KRACAUER, S. [2008] : «L'ornement de la masse», in *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, pp.60-71.
- LACHAUD, J.-M. [2012] : *Art et aliénation*, Paris, PUF.
- LACOSTE, J. [2005] : *Walter Benjamin – Les chemins du labyrinthe*, Paris, La Quinzaine Littéraire.
- LANDRY, C. [2008] : *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, New York, Earthscan.
- LANDRY, C. et al. [1995] : *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, Londres, Demos Organisation [consulté en ligne]; <http://charleslandry.com/resources-downloads/documents-for-download/>
- LAWRENCE, T. E. [1926] : *Les sept piliers de la sagesse*, t. 1 et 2, Paris, Petite bibliothèque Payot. [éd. citée: 1963].
- LAZZARATO, M. [2009] : «Mai 68, la "critique artiste et la révolution néolibérale"», *La revue internationale des livres et des idées*.
- [2011] : *La fabrique de l'homme endetté: essai sur la condition néolibérale*, Paris, Amsterdam.
- [2014a] : *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Paris, Les Prairies Ordinaires.
- [2014b] : *Gouverner par la dette*, Paris, Les Prairies Ordinaires.
- LEBEL, J.-J. [1968] : «On the Necessity of Violation», *The Drama Review: TDR*, n°13 [1], pp.89-105 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.2307/1144440>
- LEFEBVRE, H. [1965] : *La proclamation de la Commune*, Paris, Gallimard.
- [1968] : *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos [éd. citée: 2009].

- (1970) : *Le manifeste différentialiste*, Paris, Gallimard.
- (1972) : «La commune de paris, fete populaire», *Dialogue: Revue Canadienne de Philosophie*, n°11(3), pp.360-375.
- (1974) : *La production de l'espace*, Paris, Anthropos [éd. citée: 2000].
- LEFÈVRE, B. (2019) : «Industries culturelles et économie créative. Quels modèles pour la territorialité de la création ?», *Communication. Information médias théories pratiques*, n°36 (1).
- LEY, D. (2003) : «Artists, aestheticisation and the field of gentrification», *Urban studies*, n°40 (12), pp.2527-2544.
- LIEFOOGHE, C. (2010) : «Économie créative et développement des territoires: enjeux et perspectives de recherche», *Innovations*, n°1, pp.181-197.
- LIPPARD, L. R., CHANDLER, J. (1968) : «The Dematerialization of Art», *Art International*, n°12 (2), pp.31-36.
- LIPPMANN, W. (1938) : *La cité libre*, Paris, Éditions de Médicis.
- LIPOVETSKY, G., SERROY, J. (2013) : *L'Esthétisation du Monde – Vivre à l'Âge du Capitalisme Artiste*, Paris, Gallimard.
- LOURAU, R. (1973) : «Analyse institutionnelle et question politique», *L'homme et la société*, n°29 (1), pp.21-34.
- LUSSAULT, M. (2009) : *De la lutte des classes à la lutte des places*, Paris, Grasset.
- LUTZ, M., RAIROUX, É. (2013) : «ArtamisISAAR.pdf», *Archives de la Ville de Genève*.
- LYOTARD, J.-F. (1979) : *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit.
- MADANIPOUR, A. (2017) : *Cities in Time: Temporary Urbanism and the Future of the City*, Londres, Bloomsbury Academic.
- MAEDER, T., PIRAUD, M., PATTARONI, L. (2017) : «New genre public commission ? The subversive dimension of public art in post-Fordist capitalism», in Luger, J., Ren, J. (éds), *Art and the City. Worlding the Discussion through a Critical Artscape*, Londres, Routledge, pp.147-165.
- MARCO, D. (1999) : «Mouvements d'habitant et compromis territorial», in Walter, F. (éd.), *La Suisse comme ville*, Bâle, Itinera, p. 22.
- MARCUS, G. (1989) : *Lipstick Traces: une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Éditions Allia [éd. citée: 1998].
- MARCUSE, H. (1969) : *Vers la libération*, Paris, Éditions de Minuit.
- (1979) : *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil.
- (2017) : *Transvaluation of Values and Radical Social Change: Five New Lectures, 1966-1976*, Toronto, International Herbert Marcuse Society-Limited Edition/York University Toronto.
- MARE, E. A. (2008) : «The porous city as a model for urban renewal», *South African Journal of Art History*, n°23, pp.203-213.
- MARSAULT, R. (2010) : *Résistance à l'effacement – Nature de l'espace et temporalité de la présence sur les Wagenburgs de Berlin entre 1990 et 1996*, Dijon, Les Presses du réel.
- MARSHALL, A. (1890) : *Principles of Economics*, Londres, MacMillan.
- MARTÍNEZ, M. (2014) : «How Do Squatters Deal with the State ? Legalization and Anomalous Institutionalization in Madrid», *International Journal of Urban and Regional Research*, n°38 (2), pp.646-674.
- MARTINEZ, M., CATTANEO, C. (2014) : *The Squatters' Movement in Europe: Commons and Autonomy as Alternatives to Capitalism*, Londres, Pluto Press.
- MASBOUNGI, A. (2013) : *Le projet urbain en temps de crise: l'exemple de Lisbonne*, Paris, Le Moniteur.
- MASSARD, J. (2011) : *L'Institutionnalisation des structures culturelles autogérées: sauvetage ou neutralisation ?*, Programme Master de recherche CCC, Genève, HEAD/Université d'art et design de Genève.
- MATHEWS, V. (2010) : «Aestheticizing space: Art, gentrification and the city», *Geography Compass*, n°4 (6), pp.660-675.
- MATTA-CLARK, G. (2011) : *Gordon Matta-Clark – Entretiens*, Paris, Lutanie.

- MATHEY, L. (2014a) : *Building up Stories. Sur l'action urbanistique à l'heure de la société du spectacle intégré*, Genève, A-Type Éditions.
- (2014b) : «L'urbanisme qui vient», *Cybergeo: European Journal of Geography*, pp. 1-9 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.4000/cybergeo.26562>
- MAYER, M. (2013) : «First world urban activism: Beyond austerity urbanism and creative city politics», *City*, n°17 (1), pp. 5-19.
- McFARLANE, C., ROBINSON, J. (2012) : «Introduction – experiments in comparative urbanism», *Urban Geography*, n°33 (6), pp. 765-773.
- MEURSAULT, R. (2010) : *Résistance à l'effacement*, Dijon, Les Presses du réel.
- MICHAUD, Y. (2003) : *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock.
- MICHEL, X. (2015) : *Le théâtre interdit ? Les réglementations des spectacles à Genève entre Calvin et Rousseau*, Genève, Slatkine.
- MILES, M. (2015) : *Limits to Culture: Urban Regeneration vs. Dissident Art*, Londres, Pluto Press.
- MIROWSKI, P. (2009) : «Postface: Defining Neoliberalism», in Mirowski, P., Plehwe, D. (éds), *The Road from Mont Pelerin: The Making of the Neoliberal Thought Collective*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, pp. 417-455.
- MOEHL, O. (2001) : *Sortir du boubier*, Dijon, Les Presses du réel.
- MOLOTCH, H. (1976) : «The City as a Growth Machine: Toward a Political Economy of Place», *American Journal of Sociology*, n°82 (2).
- MOLOTCH, H., LOGAN, J. R. (1987) : *Urban Fortunes: The Political Economy of Place*, Berkeley, University of California Press.
- MONGIN, O. (2005) : *La condition urbaine*, Paris, Seuil.
- MONTALTO, V., MOURA, C. J. T., LANGEDIJK, S., SAISANA, M. (2019) : «Culture counts: An empirical approach to measure the cultural and creative vitality of European cities», *Cities*, n°89, pp. 167-185.
- MOREL, B. (2010) : «Marseille-Provence 2013, capitale européenne de la culture: la vision de l'urbaniste et du politique», *Méditerranée. Revue Géographique Des Pays Méditerranéens/Journal of Mediterranean Geography*, n°114, pp. 31-34.
- MOULD, O. (2014) : «Tactical Urbanism: The New Vernacular of the Creative City», *Geography Compass*, n°8 (8), pp. 529-539 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.1111/gec3.12146>
- (2015) : *Urban Subversion and the Creative City*, Londres/New York, Routledge.
- MOULIER-BOUTANG, Y. (2007) : *Le capitalisme cognitif. La nouvelle grande transformation*, Paris, Amsterdam
- MOUNIR, R. (2016) : «Quand Genève était en "État d'urgence"», *Le Courrier*, 24 mai.
- MOUNIR, R., TOGNI, M. et al. (éds) (2017) : *Post Tenebras Rock, une épopée électrique*, Lausanne, La Baconnière.
- MOURET, J.-N. (2002) : *Le goût de Lisbonne*, Paris, Mercure de France.
- MUMFORD, L. (1938) : *The Culture of Cities*, New York, Harcourt Brace.
- MUSIL, R. (1930-1932) : *L'homme sans qualités*, Paris, Seuil [éd. citée: 1957-1958].
- NABERGOJ, S. (2014) : Interview avec Saša Nabergoj (SCCA Metelkova), par Leticia Carmo, 27 mai.
- NOTES ÉDITORIALES (1959) : «L'urbanisme unitaire à la fin des années 50», *Internationale Situationniste*, n°3.
- OAKLEY, R. P. (1985) : «Innovation and Regional Growth in Small High Technology Firms: Evidence from Britain and the USA. Cambridge University Press, Cambridge, MA.», *Regional Studies*, n°18, pp. 237-251.
- OCDE (2008) : *Les partenariats public-privé. Partager les risques et optimiser les ressources*, Édition de l'OCDE.
- PALLASMAA, J. (1994) : «An architecture of the seven senses», in *Questions of Perception – Phenomenology of Architecture*, San Francisco, William Stout, pp. 27-37 [éd. citée 2006].
- PAQUOT, T. (2012) : «Peu + Peu = Beaucoup», in Paquot, T., Masson Zanussi, Y., Stathopoulos, M. (éds), *AlterArchitectures Manifesto*, Gollion, Infolio, pp. 29-36.

- PAQUOT, T., MASSON ZANUSSI, Y., STATHOPOULOS, M. (éds) (2012) : *AlterArchitectures Manifesto*, Gollion, Infolio.
- PASOLINI, P. P. (1976) : «L'article des lucioles [titre original: Le vide du pouvoir en Italie]», in *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion.
- PATTARONI, L. (2005) : *Politique de la responsabilité: promesses et limites d'un monde fondé sur l'autonomie*, thèse de doctorat en cotutelle, Paris/Genève, École des Hautes Études en Sciences Sociales/Unige.
- (2007) : «La ville plurielle. Quand les squatters ébranlent l'ordre urbain», in Bassand, M., Kaufmann, V., Joye, D. (éds), *Enjeux de la sociologie urbaine*, Lausanne, PPUR, pp.283-314.
 - (2011) : «Le nouvel esprit de la ville», *Mouvements*, n°1 (65), pp.43-56. <https://doi.org/10.3917/mouv.065.0043>
 - (2012) : «Les friches du possible: petite plongée dans l'histoire et le quotidien des squats genevois», in *Squats*, Genève, Labor et Fides, pp.95-119.
 - (2014) : «The fallow lands of the possible: an inquiry into the enacted critic of capitalism in Geneva's squats», in Cattaneo, C., Martinez, M., Squatting Europe Kollektive (éds), *The Squatters' Movement in Europe: Everyday Commons and Autonomy as Alternatives to Capitalism*, Londres, Pluto Press, pp.60-80.
 - (2016) : «La trame sociologique de l'espace. Éléments pour une pragmatique de l'espace et du commun», *Sociologies*.
- PATTARONI, L., BAITSCH, T. (2015) : «The regimes of urbanization of the 'ordinary city'», in Vincent-Geslin, S., Pedrazzini, Y., Adly, H., Zorro, Y. (éds), *Translating the City. Interdisciplinarity in Urban Studies*, PPUR/Routledge, pp.115-136.
- PATTARONI, L., TOGNI, L. (2009) : «Logement, autonomie et justice», in Pattaroni, L., Rabinovich, A., Kaufmann, V. (éds), *Habitat en devenir*, Lausanne, PPUR.
- PÉCHU, C. (2010) : *Les squats*, Paris, Presses de la Fondation nationales des sciences politiques.
- PECK, J. (2012) : «Recreative City: Amsterdam, Vehicular Ideas and the Adaptive Spaces of Creativity Policy», *International Journal of Urban and Regional Research*, n°36 (3), pp.462-485.
- PETITAT, A. (1999) : *Production de l'école, production de la société: analyse socio-historique de quelques moments décisifs de l'évolution scolaire en Occident*, Genève, Droz [2nd éd.].
- PETITDEMANGE, G. (2005) : «De Berlin à Berlin», in *Capitales de la Modernité – Walter Benjamin et la Ville*, Paris/Tel Aviv, Éditions de l'Éclat, pp.65-84.
- PEZELJ, A. (2014) : Interview avec Andrej Pezelj (sociologist Metelkova), par Leticia Carmo, 20 mai.
- PIERONI, R. (2017) : *Institutionnaliser la nuit. Géographie des politiques nocturnes à Genève*, thèse de doctorat, Genève, Université de Genève.
- PIGALLE, E. (2014) : *Projet artistique: nouveau paradigme du projet urbain ? Le cas emblématique du projet Praille-Acacias-Vernet à Genève*, mémoire de Master, Grenoble, Institut d'Urbanisme de Grenoble.
- PINDER, D. (2005) : «Arts of urban exploration», *Cultural Geographies*, n°12 (4), pp.383-411 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.1191/1474474005eu347oa>
- (2008) : «Urban interventions: Art, politics and pedagogy», *International Journal of Urban and Regional Research*, n°32 (3), pp.730-736 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2008.00810.x>
 - (2011) : «Errant paths: The poetics and politics of walking», *Environment and Planning D: Society and Space*, n°29 (4), pp.672-692 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.1068/d10808>
- PIORE, M. J., SABEL, C. (1984) : *The Second Industrial Divide: Possibilities for Prosperity*, New York, Basic Books.
- PIRAUD, M. (2017a) : «Ambiguïtés de la ville créative: néolibéralisme et puissances politiques de l'art» [consulté en ligne]; http://www.urbanisme-puca.gouv.fr/IMG/pdf/piraudm_resume.pdf
- (2017b) : «Le piège de la créativité: examen sémantique et pragmatique du capitalisme créatif», *Interventions économiques/Papers in Political Economy*, n°57.

- [2019]: *Ambiguïtés de la ville créative. Une critique de la condition urbaine de l'art*, Genève/Paris, Entremonde.
- PIRAUD, M., PATTARONI, L. [2018]: «Urban Misunderstandings of the art worlds. Spatial politics of the creative city», in Resende, J., Martins, A., Breviglieri, M., Delaunay, C. (éds), *Challenges of Communication in a Context of Crisis: Troubles, Misunderstandings and Discords*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishers.
- PLEHWE, D. [2009]: «Introduction», in Mirowski, P., Plehwe, D. (éds), *The Road from Mont Pelerin: The Making of the Neoliberal Thought Collective*, Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- PLUT, J. [2013]: Interview avec Jadranka Plut (Galerija Alkatraz), par Leticia Carmo, 4 avril.
- PRATT, A. C. [2008]: «Creative cities: the cultural industries and the creative class», *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, n°90 (2), pp.107-117.
- [2011]: «The cultural contradictions of the creative city», *City, Culture and Society*, n°2 (3), pp.123-130.
- PRUIT, H. [2003]: «Is the institutionalization of urban movements inevitable? A comparison of the opportunities for sustained squatting in New York City and Amsterdam», *International Journal of Urban and Regional Research*, n°27 (1), pp.133-157.
- [2004]: «Squatters in the Creative City: Rejoinder to Justus Uitermark», *International Journal of Urban and Regional Research*, n°28 (3), pp.699-705.
- PURCELL, M. [2002]: «Excavating Lefebvre: The right to the city and its urban politics of the inhabitant», *GéoJournal*, n°58, pp.99-108.
- QUINTYN, O. [2015]: «Valences de l'avant-garde: Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution», *Questions Théoriques*.
- [2017]: «La valeur somptuaire de l'art et la pauvreté des artistes», in Cometti, J.-P., Quintane, N. (éds), *L'art et l'argent*, Paris, Amsterdam, pp.30-46.
- RAFFIN, F. [2005]: *Aux temps des hybrides: les dynamiseurs de culture. Une approche des échanges et des frontières entre les mondes de la culture alternative et les mondes de l'art contemporain en France et en Suisse, rapport au ministère de la Culture*, dans le cadre du programme «Cultures, villes et dynamiques sociales».
- RAMIREZ, J. V., LATINA, J. [2017]: «Le "poids" de l'économie créative et culturelle à Genève Analyse quantitative des effets directs», Rapport mandaté par la Ville de Genève, Département de la culture et du sport [DCS] et le Canton de Genève, Département de l'instruction publique, de la culture et du sport [DIP], Genève, Haute École de Gestion [consulté en ligne]; <http://www.ville-geneve.ch/actualites/detail/article/1497014033-culture-creatrice-valeurs/>.
- RANCIÈRE, J. [1998]: *Aux bords du politique*, Paris, Éditions de La Fabrique.
- [2000]: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Éditions de La Fabrique.
- [2017]: *En quel temps vivons-nous. Entretien avec Eric Hazan*, Paris, La Fabrique.
- RICHARDS, G., PALMER, R. [2010]: *Eventful Cities: Cultural Management and Urban Revitalisation*, Londres, Routledge.
- RIMBAUD, A. [1871]: «Les corbeaux», in *Poésies*, Paris, Gallimard.
- ROBERGE, J. [2011]: «The aesthetic public sphere and the transformation of criticism», *Social Semiotics*, n°21 (3), pp.435-453 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.1080/10350330.2011.564393>
- ROBINSON, J. [2013]: *Ordinary Cities: Between Modernity and Development*, Londres, Routledge.
- ROCHLITZ, R. [1994]: *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard.
- ROSATI, L. [2012]: «In Other Words: The Alternative Space as Extra-institution», in *Alternative histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010*, Cambridge, The MIT Press, pp.41-43.
- ROSSIAUD, J. [2005]: «Le mouvement squat à Genève», in Ruegg, F. (éd.), *La fabrique des cultures, Genève 1968-2000*, Saint-Rémy-de-Provence, Equinoxe.
- ROSZAK, T. [1971]: *Para uma contra-cultura*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote.
- [1995]: *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Berkeley, University of California Press.

- ROSSET, C. (1977) : *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROUSSEAU, M. (2010) : «Gouverner la gentrification», *Métropoles*, n°7 [consulté en ligne].
- ROY, A. (2011) : «Slumdog cities: Rethinking subaltern urbanism», *International Journal of Urban and Regional Research*, n°35 (2), pp.223-238.
- RUEDIN, P. (2010) : *Beaux-arts et représentation nationale – La participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris*, Berne, Peter Lang.
- RUEGG, F. (éd.) (2005) : «La fabrique des cultures, Genève 1968-2000», *Equinoxe*, n°24.
- RUEGG, J., DECOUTÈRE, S., METTAN, N. (éds) (1994) : *Le partenariat public-privé: un atout pour l'aménagement du territoire et la protection de l'environnement ?* Lausanne, PPUR.
- SABEL, C. (1982) : «Italy's high-technology cottage industry», *Transatlantic Perspectives*, n°7, décembre.
- SANLEZ, A. (2017) : «Peso do turismo na economia aumenta 47 % em oito anos», *Diário de Notícias*, n°8 décembre [consulté en ligne]; <https://www.dn.pt/dinheiro/interior/peso-do-turismo-na-economia-aumenta-47-em-oito-anos-8971786.html>
- SARTRE, J.-P. (1949) : «New York, ville coloniale», in *Situations III*, Paris, Gallimard.
- SASSEN, S. (2016) : *Expulsions. Brutalité et complexité dans l'économie globale*, Paris, Gallimard [trad. de Pierre Guglielmina].
- SCHAEFFER, J.-M. (2015) : *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard.
- SCHNEIDER, R., KAPROW, A. (1968) : «Extensions in Time and Space. An Interview with Allan Kaprow», *The Drama Review: TDR*, n°12 (3), pp.153-159 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.2307/1144364>
- SCHLÄPPI, D. (2015) : «Patriciat», *Dictionnaire historique de la Suisse* [consulté en ligne]; <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F16374.php>
- SCHNEIDER, T., AWAN, N., TILL, J. (2011) : *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*, Londres, Routledge.
- SCOTT, A. J. (2014) : «Beyond the Creative City: Cognitive – Cultural Capitalism and the New Urbanism», *Regional Studies*, n°48 (4), pp.565-578 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.1080/00343404.2014.891010>.
- SEBALD, W. G. (1992) : *Les émigrants*, Arles, Actes Sud [éd. citée: 1999].
- (2004) : *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Arles, Actes Sud.
- SHARP, J., POLLOCK, V., PADDISON, R. (2005) : «Just art for a just city: Public art and social inclusion in urban regeneration», *Urban Studies*, n°42 (5), pp.1001-1023.
- SHOLETTE, G. (2010) : *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture (Marxism and Culture)*, Londres, Pluto Press.
- SHUKAITIS, S. (2016) : *The Composition of Movements to Come*, Londres, Rowan & Littlefield.
- SIMAY, P. (2008) : «Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes», *Métropoles*, n°4, pp.1-13 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.3917/rdes.063.0017>
- SIMMEL, G. (1902) : *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, Payot [éd. citée: 2013].
- SMITH, N. (2002) : «New globalism, new urbanism: gentrification as global urban strategy», *Antipode*, n°34 (3), pp.427-450.
- (2003) : «La gentrification généralisée: d'une anomalie locale à la "régénération" urbaine comme stratégie urbaine globale», in Bidou-Zachariasen, C. (éd.), *Retours en ville*, Paris, Descartes & Cie, pp.45-72.
- (2005) : *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*, Londres, Routledge.
- SOJA, E. (1989) : *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, New York, Verso.
- SPENGLER, O. (1918-1922) : *Le déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard [éd. citée: 1948].
- STAVO-DEBAUGE, J. (2007) : «L'invisibilité du tort et le tort de l'invisibilité», *EspacesTemps.net* [consulté en ligne]; <https://www.espacestemp.net/articles/invisibilite-du-tort-et-le-tort-de-invisibilite/>

- [2012]: «Des “événements” difficiles à encaisser. Un pragmatisme pessimiste», in Cefai, D., C. Terzi, *L'expérience des problèmes publics. Perspectives pragmatistes*, Paris, EHESS.
- [2017]: *Qu'est-ce que l'hospitalité ? Recevoir l'étranger à la communauté*, Montréal, Éditions Liber.
- STAVO-DEBAUGE, J., TROM, D. [2004]: «Le pragmatisme et son public à l'épreuve du terrain. Penser avec Dewey contre Dewey», in Karsenti, B., Quéré, L. (éds), «La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme», *Raisons Pratiques*, n°15.
- STAVRIDES, S. [2016]: *Common Space*, Londres, Zed Books.
- STEPYNSKI-MAÎTRE, M. [1993]: *Saint-Gervais. Trente ans de culture à Genève*, Genève, Saint Gervais Éditions.
- STÖHR, W. B. [1986]: «Regional innovation complexes», *Papers of the Regional Science Association*, n°59, pp.29-44.
- STRAW, W. [2014]: «Scènes: ouvertes et restreintes», *Cahiers de recherche sociologique*, n°57, pp.17-32.
- SUTERMEISTER, A. C. [2000]: *Sous les pavés, la scène: l'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 60*, vol. 60, Lausanne, Éditions d'en bas.
- TAFURI, M. [1976]: *Architecture and Utopia – Design and Capitalist Development*, Cambridge, The MIT Press.
- TEMP [2009]: «Temp about Temp, or a Quick and Unsystematic Retrospective of the Workings of One Temporary and Informal Multidisciplinary Group», in Kirn, G., Kralj, G., Piskur, B. (éds), *New Public Spaces: Dissensual Political and Artistic Practices in the post-Yugoslav Context*, Ljubljana, Radical Education Collective and Jan van Eyck Academy, pp.45-61 [consulté en ligne]; <http://radical.tmp.si/new-public-spaces/> and <http://eipcp.net/n/1252090530>.
- TERRIN, J. J. [2012]: *La ville des créateurs*, Marseille, Parenthèses.
- TERRONI, C. [2011]: «Essor et Déclin des Espaces Alternatifs», *La Vie des idées* [consulté en ligne]; <http://www.laviedesidees.fr/Essor-et-declin-des-espaces.html>
- THÉVENOT, L. (éd.) [1986]: «Les investissements de forme», in *Conventions économiques*, Paris, PUF, pp. 21-71.
- [1997]: «Un gouvernement par les normes: pratiques et politiques des formats d'information», in Conein, B., Thévenot, L. (éds), *Cognition et information en société*, Paris, EHESS, pp.205-241.
- [2011]: «Métamorphose des évaluations autorisées et de leurs critiques: l'autorité incontestable du gouvernement par l'objectif», in *Les conventions dans l'économie en crise*, Paris, La Découverte.
- [2012]: «Autorités à l'épreuve de la critique. Jusqu'aux oppressions du “gouvernement par l'objectif”», in Frère, B. (éd.), *Le tournant de la théorie critique*, Paris, Desclée de Brouwer.
- [2015]: «Autorités à l'épreuve de la critique. Jusqu'aux oppressions du “gouvernement par l'objectif”», in *Le tournant de la théorie critique*, Paris, Desclée de Brouwer, pp.216-235.
- [2019]: «Postface», in Brahy, R., *S'engager dans un atelier-théâtre: à la recherche du sens de l'expérience*, Bruxelles, Cerisier.
- THIBAUD, J. P. [2014]: *En quête d'ambiances*, Genève, MétisPresses.
- THOMPSON, E. P. [1967]: «Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism», *Past & Present*, n°38 [38], pp.56-97 [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.1093/past/38.1.56>
- TIBERGHEN, G. A. [1993]: *Land Art*, Paris, Carré.
- TOMAS, F. [1998]: «Vers une nouvelle culture dans l'aménagement des villes», in Toussaint, J.-Y., Zimmermann, M. (éds), *Projet urbain. Ménager les gens, aménager la ville*, Sprimont, Mardaga, pp.15-34.
- TRANS EUROPE HALLS, BORDAGE, F. [2002]: *The Factories, Conversions for Urban Culture*, Bâle, Birkhäuser.
- TROTSKY, L. [1924]: «Le futurisme», in *Littérature et révolution*, chap. IV, Paris, Union Générale d'Édition [éd. citée: 1964].
- UITERMARK, J. [2004]: «The Co-optation of Squatters in Amsterdam and the Emergence of a Movement Meritocracy: A Critical Reply to Pruijt», *IJURR*, n°28, 3, pp.687-698.

- VENTURI, R., SCOTT BROWN, D., IZENOUR, S. (1972): *Learning from Las Vegas*, Cambridge, The MIT Press.
- VIDAL, B. (2013): «Les zombies de Detroit: l'inquiétante étrangeté des ruines modernes», *Sociétés*, n°119, pp.49-56.
- VIVANT, E. (2006): «La classe créative existe-t-elle ? Discussion des thèses de Richard Florida», in *Les Annales de la recherche urbaine*, vol. 101, n° 1, pp. 154-161.
- (2008): «Du musée-conservateur au musée-entrepreneur», *Téoros*, n°27, 3, pp.43-52 [consulté en ligne].
- (2009): *Qu'est-ce que la ville créative ?* Paris, PUF.
- VIVANT, E., CHARMES, E. (2008): «La gentrification et ses pionniers: le rôle des artistes off en question. Gentrification and its pioneers. A reassessment», *Métropoles*, n°3.
- WACQUANT, L. (2012): «Three steps to a historical anthropology of actually existing neoliberalism», *Social Anthropology*, n°20 (1), pp.66-79.
- WALPEN, B. (2004): *Die offenen Feinde une ihre Gesellschaft. Eine hegemonietheoretische Studie zur Mont Pèlerin Society*, Hambourg, VSA-Verlag.
- WILLIAMS, R. (2009): *Culture & matérialisme*, Paris, Les Prairies Ordinaires.
- WIND, E. (1985): *Art and Anarchy*, Evanston, Northwestern University Press.
- WINKIN, Y. (2002): «Pour une anthropologie de l'enchantement», in Rasse, P., Midol, N., Triki, F. (éds), *Unité-Diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, pp.169-179.
- YENCKEN, D. (1988): «The creative city», *Meanjin*, n°47 (4), pp.597-608.
- YINGER, J. M. (1981): *Countercultures: The Promise and peril of a World Turned Upside Down*, New York, The Free Press.
- ZASK, J. (2013): *Outdoor Art*, Paris, La Découverte.
- ZIPFEL, O. (1950): «Mehr Aufträge für bildende Künstler», *Das Werk*, n°37, pp.257-260.
- ŽIŽEK, S. (2005): *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion.
- (2016): *La nouvelle lutte des classes: les vraies causes des réfugiés et du terrorisme*, Paris, Fayard.
- ZUKIN, S. (1982): *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- (1987): «Gentrification: culture and capital in the urban core», *Annual Review of Sociology*, n°13 (1), pp.129-147.
- (1989): *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, New Brunswick, Rutgers University Press.

Acronymes

Association des communes genevoises [ACG]; Association pour la Musique de Recherche [AMR]; Centre d'Art Contemporain [CAC]; Câmara Municipal de Lisboa (Municipalité de Lisbonne) [CML]; Casa dos Amigos do Minho [CAM]; Département de l'instruction publique [DIP]; Do It Yourself [DIY]; Espaces Culturels Alternatifs [ECA]; Fondation pour la promotion de lieux pour la culture émergente [FPLCE]; Keys Asset Management [KAM]; La culture Lutte [LCL]; Lx Factory [LxF]; Maison des Jeunes [MJ]; Maison des Jeunes et de la Culture [MJC]; Mobilier Urbain Pour Information [MUI]; Mreža za Metelkova (Network for Metelkova) [MzM]; Pensão Amor [PA]; Praille-Acacias-Vernets [PAV]; Parti Démocrate Chrétien [PDC]; Plano Director Municipal (relatif au plan d'urbanisme de Lisbonne) [PDM]; Parti Socialiste [PS]; Post Tenebras Rock [PTR]; Rassemblement des artistes et acteurs culturels [RAAC]; Regueirão dos Anjos 69 [RDA69]; Ressources Urbaines [RU]; Service de l'aménagement et de la mobilité [SAM]; Services Industriels de Genève [SIG]; Société des Instruments de Physique [SIP]; Union des espaces culturels autogérés [UECA]; Usine de dégrossissage d'or [UGDO]; Village Underground Lisbon [VU];

Auteurs

Leticia CARMO. Elle est titulaire d'un doctorat en architecture à l'EPFL (2016) et associée au sein du Laboratoire de sociologie urbaine de la faculté d'architecture. Intéressée aux pratiques spatiales, architectures informelles et esthétiques visuelles, elle travaille sur la notion de «ville créative» et de «culture alternative» en partant de l'étude de cas des villes de Lisbonne, de Ljubljana et de Genève. Collaboratrice scientifique du projet «Villes créatives et contre-cultures» (LASUR, EPFL) et du laboratoire *Arquitectura, Arte e Imagem* (CCRE, FAUP). Travaillant au service éducatif de la Triennale d'Architecture de Lisbonne, elle s'occupe de la conception, production et médiation de projets de sensibilisation à l'architecture et à la ville. Master en architecture à l'IST, Lisbonne, et à la FA Ljubljana (2008), elle a collaboré avec plusieurs ateliers et collectifs d'architecture, de recherche et médiation culturelle en Suisse et au Portugal. Elle fait des visites guidées en ville et pour des expositions, et réalise des projets d'illustration, de photographie, d'arts plastiques et performatifs (portfolio : <https://letsletslets.wixsite.com/portfolio>).

Guillaume DREVON. Il est chercheur post-doctorant au Laboratoire de sociologie urbaine de l'EPFL depuis septembre 2016. Ses recherches portent principalement sur les temporalités collectives et individuelles. Dans ses travaux de thèse, il a notamment décrypté quelles étaient les stratégies développées par les familles pour faire face aux pressions temporelles du quotidien, en mettant en perspective la notion de vulnérabilité temporelle. Parallèlement, il s'intéresse aux questions d'intégration spatiale transfrontalière. Il a notamment pu développer cette thématique de recherche au Luxembourg Institute of Socio-economic Research où il a réalisé sa thèse. Il travaille actuellement au sein de l'équipe du LASUR sur les rythmes de vie et de ville, dans l'objectif de mieux comprendre l'évolution du rapport au temps dans les sociétés contemporaines. Il est par ailleurs membre du comité de rédaction de la revue *Espacetemps.net*.

Thierry MAEDER. Il est titulaire d'un master en géographie urbaine de l'Université de Lausanne. Il prépare actuellement une thèse en urbanisme et aménagement du territoire, sous la direction du Professeur Laurent Matthey (UNIGE) et du Docteur Luca Pattaroni (EPFL), et collabore aux ateliers d'urbanisme du Master en développement territorial.

Luca PATTARONI. Docteur en sociologie, il est maître d'enseignement et de recherche à l'EPFL où il dirige le groupe de recherche «Ville, habitat et action collective» du Laboratoire de sociologie urbaine. Il a été professeur invité à l'Université fédérale de Rio de Janeiro ainsi que chercheur invité à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris) et à l'Université de Columbia (New York). Membre de différents comités éditoriaux et scientifiques (*Revue suisse de sociologie*, *Articulo Journal of Urban Resesearch*, *Espacetemps.net*, *Clara*), il est en outre membre du Conseil consultatif de la culture (État de Genève) et président de la coopérative d'artiste Ressources Urbaines. Depuis une vingtaine d'années, il explore l'expression des différences et de la marginalité dans la ville, en termes de précarité (SDF, migration précaire), de contestation (squats, luttes urbaines), de création (contre-cultures) ou encore de débordement (foule en liesse). L'enjeu est d'ouvrir une pensée renouvelée et critique des formes d'émancipation et d'oppression rencontrées dans les villes contemporaines.

Yves PEDRAZZINI. Détenteur d'un doctorat ès sciences (section architecture) et d'une licence en sociologie, il est maître d'enseignement et de recherche au LASUR et chargé de cours de la section d'architecture de l'EPFL. Depuis plus de 30 ans, il analyse les dynamiques urbaines, les pratiques spatiales, les cultures urbaines – dont le hip hop et les sports de rue tels que le basket de playground et le skateboard –, les phénomènes de violence et d'insécurité dans les pays du Sud et du Nord. En essayant d'assembler les enseignements de tous ces projets, il mène un projet sans fin d'identification de la nouvelle matière sociale et spatiale de la ville contemporaine, une narration qu'il désigne désormais sous le nom de *punkspace*.

Mischa PIRAUD. Après une licence en sociologie et un master en philosophie, il a obtenu en 2017 un doctorat ès science (Architecture et sciences de la ville) à l'EPFL. Il est actuellement chercheur post-doctorant à Paris V dans le cadre d'un projet international sur les liens entre participation et démocratie dirigé par Jan Spurk. Sa thèse a porté sur les ambiguïtés de la ville créative, étudiées en particulier à partir de l'institutionnalisation des pratiques artistiques critiques dans les formes contemporaines de valorisation capitaliste des espaces urbains. Elle est en cours de publication aux éditions Entre-monde.

Emmanuel RAVALET. Il est ingénieur, docteur en sciences économiques et PhD en études urbaines. Il travaille à l'Institut géographique et durabilité de l'Université de Lausanne et dans le bureau d'études Mobil'homme, dont il est associé-fondateur. Ses recherches portent sur les mobilités liées au travail, la consommation énergétique, les nouveaux services à la mobilité et le développement économique local.

Crédits

Impressum

Graphisme: Claudia Cogato Lanza
Coordination éditoriale et montage iconographique: Léa Roché

Collection: **vuesDensemble**
Direction: Elena Cogato Lanza

Publication

Cet ouvrage a été réalisé grâce à la participation financière du Département de la culture et du sport de la Ville de Genève et de l'Institut d'architecture et de la ville (IA), Faculté ENAC, EPFL.



Édition numérique

L'édition numérique de cette publication a été réalisée grâce à la participation financière du Fonds national suisse de la recherche scientifique.



FONDS NATIONAL SUISSE
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Soutien

Les éditions MétisPresses bénéficient du soutien de la République et canton de Genève.



Achevé d'imprimer en Italie
sur les ateliers d'Esperia srl, Lavis (TN)
www.esperia.tn.it
Janvier 2020