UNIVERSITE DE PERPIGNAN
ECOLE DOCTORALE SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
ICRESS

Les ritournelles de la culture

De la critique sociale à la participation citoyenne
Entre mobilités et ancrages urbains

Une approche sociologique de trois initiatives culturelles privées en friches industrielles à Poitiers, Genève et Berlin

Thèse de Doctorat de Sociologie et Sciences Humaines,
présentée par Fabrice Raffin, Octobre 2002

Directeur de recherche : Alain Tarrius, Professeur de Sociologie
Membres du Jury :

Alain Battegay, Ingénieur CNRS, sociologue, Lyon
Patrick Bellegarde, Maître de conférences, Université de Perpignan
Samuel Bordreuil, Directeur de recherche CNRS, MMSH Aix en Provence
Jean-François Laé, Professeur de Sociologie, Université Paris VIII

Avertissement

Dans le texte qui suit, seuls les noms de personnes ayant un rôle public et dont la connaissance apporte quelque chose à l'analyse correspondent à des noms réels. Tous les autres noms utilisés sont des pseudonymes.

Remerciements

Je remercie en premier lieu l'ensemble des personnes du Confort Moderne, de l'Usine et de la Ufa-Fabrik, ainsi que l'ensemble des membres du réseau Trans Europe Halles qui m'ont accueillis et m'ont fait comprendre et partager le sens de leur action et de leur passion.
Je remercie aussi tous ceux qui ont pu m'aider à un moment du long processus qui a conduit à cette thèse. Particulièrement l'ensemble des personnes qui me permirent de travailler dans le cadre du programme interministériel «□Cultures, Villes et Dynamiques Sociales□. Je remercie aussi tout ceux qui sont intervenus dans ce travail pour me conseiller sur mon approche, particulièrement Geneviève Marotel dont le rôle fut prépondérant au tout début de ma recherche ainsi que l'ensemble des membres de l'ARIESE.
Enfin, je remercie tous ceux qui m'ont aidé à finaliser ce texte, Sylvie Chasles pour ses photos, ainsi qu'Isabelle et Jacques.

TABLES DES MATIERES

Introduction *9*

Problématique *11*
1. Définir la spécificité culturelle⊡un préalable à l'analyse de l'inscription urbaine des trois initiatives 12
2. Les liens entre culture et art⊡la notion de production esthétique sensible 16
3. Des actions culturelles et artistiques au-delà du registre esthétique 17
4. Les conduites esthétiques dans la ville et au-delà 18

Démarche et méthodologie *23*
De l'ethnographie de l'enclave à la sociologie des cultures urbaines 23
1. Premiers contacts⊡Berlin 25
2. De Berlin à Marseille⊡la tentation monographique⊡ 26
3. De Marseille à Genève - L'Usine et la tentation critique 29
4. De la position d'observateur-spectateur à l'observation participante 35
5. Poitiers, Genève et Berlin – Le choix des trois terrains 37
6. Au cœur de l'analyse la notion de carrière 41
7. La carrière comme technique de mise en récit 43

PREMIER MOUVEMENT 45

PRÉMICES ET RAPPROCHEMENTS 45
Sur un air de révolte, de musique et de fête *47*

I. Trois situations culturelles de « manque » et d'écart par rapport aux politiques culturelles 51
1. 1. L'Oreille est Hardie (OH) et le nouvel élan culturel poitevin 52
2. Création d'Etat d'Urgences et réorientation de la politique culturelle de la ville de Genève 57
3. La Ufa-Fabrik - Berlin 1970-1980: *Die Kommunen* 60

II. Vers la culture comme rapport au monde - une posture sociale critique 63
Critique sociale et focalisation sur les institutions 63
La culture refuge ou mode de formalisation de la révolte 65
1. 1. Les *insoumis*⊡un profil de révolte inactive ou la fuite vers l'inconnu 66
2. Une révolte consciente⊡un profil de recherche 74
3. Révolte, musique et débrouille⊡une figure d'entrepreneur culturel 81
4. Les incompris⊡la figure de l'artiste maudit 90

III. Le moment de l'installation : le rapport à la ville 95
Rencontres dans la ville, rencontres avec la ville 96
Désir de centre-ville, désir citoyen 98
1. S'éloigner du centre - Passer le Clain jusqu'au Faubourg du Pont-Neuf 100
2. Espace appropriable et quartier en lisière du politique 103
3. Un lieu adapté et confortable pour la production artistique 105
4. Entre l'Arve et le Rhône: rue de la Coulouvrenière, Quartier de la Jonction 107
5. Frontières symboliques, écart foncier 108
6. Emergence de l'Usine : un lien contextuel avec les mouvements de squatters à Genève 112
7. Parcours berlinois⊡de Kreuzberg à Tempelhof 113
8. Les bénéfices du paradoxe urbain 118

IV. Situations de rencontres et passage à l'acte 119
1. Un mode de rencontre privilégiée⊡la fête 119
2. La fête, première formalisation de la révolte ? 123
3. Fêtes, art et culture 124
4. Reprendre la ville, occuper l'espace public 125

V. Tranches d'histoires urbaines⊡pratiquer la ville à partir et autour du lieu-projet culturel 129
1. L'Oreille est Hardie comme mode d'entrée dans la ville 130
2. L'entrée dans la ville et la construction d'un ancrage local à travers l'Usine 136
3. Parcours à travers la Genève discrète : le territoire éclaté des squats 137
4. Les squats genevois entre critique du monde, invention, survie et culture 144
5. Organisation économique, gestion collective et indépendance financière 148
6. Culture et expérimentation de vie - le sens de la culture et de la créativité 150
7. La place de l'Usine dans le monde des squats 153
8. La Ufa-Fabrik en rupture des squats et du centre de Berlin 155

Conclusion ***159***
Prendre place : la ville de tous les désirs ***159***

SECOND MOUVEMENT 163

ANCRAGES URBAINS - ENJEUX CULTURELS - PRINCIPES ARTISTIQUES 163
Pour une tâche à remplir comme une œuvre à faire ***165***
Recentrage autour de l'intérêt artistique 169

I. S'emparer du lieu, le marquer 172
1. L'équipe à l'épreuve 173
2. Le lieu comme projet – une nouvelle opportunité de passage à l'acte 174
3. Partition, participation, répartition⊡le rôle des leaders 176
4. Modeler l'espace et façonner l'équipe 177
5. Les signes de l'appropriation et de l'attachement à l'espace 178
6. Tracer les limites⊡les signes et les marqueurs du territoire 179
7. Les entrées, les façades et les murs 180
8. Du mobilier dépareillé au cœur d'un parfum de fête 183
9. L'écho de la ritournelle 184
10. Ordre et dissymétrie⊡la poétique du chaos 188

II. Des figures de passionnés de culture 192
La relation esthétique 193
Une étape de la carrière de chacun 195
Dimension fonctionnelle et dimension sociale des codes artistiques 195
La passion culturelle une construction dans le temps 196
1. Un long coup de foudre⊡les non-initiés 199
2. Ils connaissent « déjà » la musique⊡les pré-initiés 204
3. Plusieurs catégories d'amateurs passionnés 206
4. Des spectateurs entre classicisme et avant-garde 207
5. Les amateurs expressifs 209
6. Mélomanes et amateurs expressifs⊡l'écoute comme moyens d'expression 211
7. Spectateurs et créateurs⊡Les francs-tireurs 216
8. Tous pratiquants⊡le refus de la consommation et de la contemplation artistique 219

III. Les trois lieux comme dispositif d'échanges et d'apprentissage artistique 223
1. Une concentration de spécialistes en émulation⊡l'ostentation culturelle en acte 224
2. Rencontre entre les catégories de passionnés, hybridations, segmentations 231
3. Stabilisation, échanges et évolutions des normes autour de la musique 235
4. Articuler la diversité artistique : les leaders deviennent passeurs 236
5. Effet de milieu⊡du contact direct avec les acteurs de référence au passage à l'acte 241

IV. Parcours précaires – espaces solidaires 245
1. À l'aune de la précarité : productions de proximités économiques et sociales 246
2. Interdépendance économique à l'Usine 247
3. Le café-restaurant⊡un pôle de survie économique 250
4. Des attentes économiques différenciées sources de conflits : un danger structurel 252
5. Stratégies au travail et intérêts contradictoires 253
6. Interdépendance économique au Confort Moderne et à la Ufa-Fabrik 258
7. Les lieux comme bouclier psycho-affectif 260

8. De l'expérience de la précarité à la notion de tolérance pragmatique....262

V. La carrière intra-associative....267
1. Les fondements professionnels de la carrière interne....268
2. Trouver une place□entre nécessités et opportunités organisationnelles....270
3. Modalités d'apprentissages et acquisition de compétences....271
4. Spécialisation par détournement de compétence....272
5. La polyvalence des fonctions....276
6. Effet qualitatif de ce type de parcours sur les fonctions de production et de diffusion artistiques....281

VI. Du travail à l'œuvre....283
1. Etre maître d'œuvre de sa vie....284
2. Faire œuvre d'art....285
3. Faire œuvre de résistance....287
4. Symbolique de l'insensé : la figure du fonctionnaire....288
5. L'activisme aventureux....290
6. L'œuvre du temps□Des sorties délicates....291
7. Vingt ans plus tard, la *Ufa-Fabrik*□structuration de la division du travail et clivages passionnels....293

VII. Entre réalisme et pragmatisme□Les contours d'une Culture du « faire »....297
1. Faire, réaliser, produire: à propos du pragmatisme populaire....298
2. Le pragmatisme au travail – responsabilité et relation de confiance....303
3. Codes et conventions dans les interactions□ l'exemple de la relation à plaisanterie....305

VIII. Les plaisirs sensibles de l'immédiateté□les contours d'une esthétique participative....311
1. La notion d'esthétique participative....311
2. Des contours et des sources d'émotions multiples....313
3. Dimension « sociale » du rapport à la musique....314
4. L'immédiateté esthétique en question....318
5. Dimension esthétique du rapport à la musique....320

IX. Le dispositif de diffusion□des combinaisons d'atmosphères et des publics non-captifs....325
1. La diversité de l'offre facteur d'attirance - élément de distinction pour les trois lieux....325
2. Le concert expérience contradictoire□entre spontanéité et recherche de qualité....327
3. Le concert comme fête....331
4. L'ivresse comme finalité....332
5. Au-delà de la musique....334
6. Un dispositif à l'épreuve du temps ou les calmes évolutions de la relation esthétique....335

Conclusion....***337***
Intérêt artistique, réduction des rôles sociaux, évolution du rapport à la ville....337

TROISIÈME MOUVEMENT....343

OUVERTURES - ÉCHANGES - CIRCULATIONS ET RÉSEAUX....343
Une tension nécessaire - Mobilité et sédentarité....345

I. Inscription urbaine et reconnaissance institutionnelle□premiers éléments....349
Le statut de l'artiste et de l'action culturelle dans la ville....350
1. Le rapport au quartier du Confort Moderne et de l'Usine□la rupture historique....352
2. Le rôle des histoires collectives du Pont Neuf et de la Jonction sur la relation entre les riverains et les collectifs....353
3. Aux alentours des sites□l'espace public «□menacé□»....358
4. Des municipalités gestionnaires de l'illicite□une approche sanitaire et sociale....364
5. D'un monde à l'autre : les passeurs....369
6. Le Confort Moderne – Crise de succession....373

II. La reconnaissance artistique institutionnelle□comparaison Genève-Poitiers....377
1. Genève et la métaphore de la «□docotte-minute□□enjeux sociaux, artistiques et ludiques....377
2. Municipalité de Poitiers□des orientations artistiques prononcées....381
3. Poitiers□l'injonction à coopérer....384

4. Collaborations opportunes et logiques de développement : pour la musique avant tout 386
5. L'institutionnalisation des lieux en question 389

III. Des lieux et des actions culturelles atypiques au cœur des équilibres urbains 391
1. Conflits de représentations et logiques divergentes avec les acteurs économiques 393
2. Enjeux d'aménagements urbains : De la coprésence forcée à l'interdépendance spatialisée 395
3. Foisonnement urbain, enjeux fonciers, opportunités spatiales 402
4. Le Confort Moderne et les évolutions du quartier du Pont Neuf 405

Conclusion 407
À propos de la pérennisation des activités des collectifs 407

IV. Les échelles territoriales des pratiques culturelles□réseaux, circulations, échanges 409
1. Dans le domaine artistique, les productions, les modèles et les conventions esthétiques sont ailleurs 411
2. Des sources d'influences culturelles dispersées 412
3. Des villes-centres et des aires géographiques de références musicales 415
4. Diffusion et technologie□de la K7 au Fanzine 417
5. Le concert et le festival□expérience majeure de diffusion 419
6. Les formules de mobilité des voyageurs du rock 421
7. Le concert moment de convergence 424
8. Des formes d'échanges et d'apprentissages spécifiques aux concerts 425
9. Les objets musicaux□circulations échanges 428

V. Structuration et évolution des collectifs et mobilisation transnationale de sens et de compétences 431
1. Le Confort Moderne : Des mobilités ponctuelles aux conséquences durables 431
2. La Ufa-Fabrik□des références outre-atlantique 435
3. Trans Europe Halles - un réseau d'échanges continus à l'échelle de l'Europe 436
4. Segmentations, proximités et affinités artistiques à l'échelle européenne 441
5. Les archipels urbains de la culture 444

VI. Structuration de géographies et de territoires culturels 447
1. Les hauts lieux d'une culture singulière 447
2. Inscription dans des réseaux culturels – des lieux culturels à prises multiples 452
3. Performances, cinéma expérimental et musique□entre Poitiers, Grenoble et Genève 454
4. Le Confort Moderne un lien avec le milieu de la Techno hardcore 458

VII. Exportations des pratiques, des valeurs et des savoir-faire□
Du Confort Moderne vers le milieu rural 465
1. Entre espace urbain et espace rural 466
2. Mobilités et phénomènes d'exportations des pratiques urbaines 467
3. Structurations des territoires ruraux à partir du rapport aux pratiques culturelles 468
4. Revenir au village une autre forme de participation citoyenne 470

Conclusion 473
Le lieu multidimensionnel – des superpositions territoriales 473

Conclusion générale 477
1. L'engagement culturel comme manière d'être au monde 477
2. La culture comme mode de résistance à la «□modernité urbaine□ 480
3. Des mobilités et des échanges extra-locaux salvateurs 485

Introduction

Alors que la ville fut de tout temps le lieu privilégié de l'émergence artistique et de la culture[1], la question de l'inscription urbaine des artistes et des acteurs culturels est souvent évoquée mais rarement posée en profondeur dans toute sa complexité (M. Rottenberg, 1997). À côté des acteurs économiques ou politiques reconnus comme de puissants aménageurs, leur rôle dans la constitution et l'évolution des villes reste peu souvent analysé[2]. À l'inverse, la prise en compte des espaces et du registre urbain comme modalité importante de développement des formes culturelles, voire comme élément même du processus de création reste négligée[3]. Peut-être que le développement de la figure de l'artiste comme génie hors du temps et de l'espace n'est pas étranger à ce phénomène. Pourtant, comme toutes pratiques sociales, les pratiques artistiques et plus largement culturelles s'inscrivent dans des espaces qu'elles contribuent à organiser et à modeler mais qui sont porteurs en retour, de contraintes qui viennent peser sur leurs mises en oeuvre et sur leurs formes.

L'objet de cette thèse se décline en deux axes. Il consiste précisément à appréhender ce lien entre des pratiques artistiques et culturelles et la ville. D'un côté, comment la

[1] Les travaux d'historiens comme F. Braudel, G. Duby attirent l'attention sur ce point de manière récurrente même si ces deux auteurs ne développent que très peu l'interaction privilégiée qui a pu exister de tout temps entre l'artiste ou les acteurs culturels et la ville. Parmi les travaux de sociologie de l'art sur cette question, voir notamment Raymonde Moulin, l'article, *De l'artisan au professionnel : l'artiste*, Sociologie du Travail, 1983, n°4. Personnellement, je noterai que l'appartenance historique de l'architecture aux Beaux-Arts, est un point qui ne fait que renforcer la surprise sur le manque de travaux sur cette question.

[2] Il faut noter néanmoins un intérêt accru pour ce thème de recherche depuis le tournant des années 1990. En France, des recherches ont été conduites sur ces questions sous l'impulsion de plusieurs ministères dans le cadre de programmes de recherches. Voir par exemple, les travaux de V. Milliot ou de L. Roulleau-Berger. Voir aussi, les travaux d'A. Ducret sur le rôle des oeuvres dans l'espace public et une approche de la ville comme oeuvre d'art. Cependant, dans tous ces travaux le statut de la ville, ceux des artistes et de ce qu'ils produisent restent problématiques comme je vais le montrer.

[3] Les approches développées récemment par l'équipe de J.F. Augoyard au Cresson à Grenoble, reprennent cette question dans leurs recherches. Néanmoins, contrairement à ce que je propose de développer ici, cette approche place au centre de son analyse le moment de la diffusion ou de la création comme évènement. Pour moi, l'analyse des processus de territorialisation des actions artistiques et culturelles, leur participation aux évolutions urbaines, ne se satisfait pas d'une focalisation sur l'acte de la création, sur les qualités des œuvres ou sur le moment de leur diffusion et de leur réception par les publics. De manière plus large, je prendrai en compte l'ensemble des acteurs et des étapes qui participent aux processus de productions artistiques et culturels. Les intervenants directes, créateurs, organisateurs ainsi que d'autres acteurs moins visibles comme les financeurs de projets, les publics ou les riverains. Il s'agit d'ensemble de la « chaîne de coopération artistique », pour reprendre le terme de H.S Becker (1992).

ville et le contexte urbain participent de l'émergence de formes et d'engagements artistiques et culturels originaux, dont il convient de définir les termes, les qualités et les finalités ? De l'autre, comment ces formes et ces engagements culturels contribuent à façonner la ville, interviennent éventuellement dans la production de ses espaces, des agencements de ses populations et de ses territoires ?

Pour sa part, le terrain de cette thèse est constitué par trois « initiatives culturelles privées » qui ont notamment pour particularité de s'être installées dans d'anciens sites industriels et marchands depuis de nombreuses années. Ces trois lieux ont pour nom : le Confort Moderne, l'Usine et la Ufa-Fabrik. Ils sont respectivement situés à Poitiers, Genève et Berlin.

Problématique

Depuis 1993, date de mes premiers contacts avec les terrains de cette recherche, un postulat à trois «□têtes□» a toujours traversé et orienté mes interrogations. Il pourrait être résumé ainsi□:

Les pratiques culturelles prennent place dans des espaces qui peuvent se limiter à un lieu mais qui ne sont jamais déconnectés d'un contexte socio-spatial, en l'occurrence d'une ville et d'un espace urbain, d'un contexte politique, économique et historique. Elles sont conduites par des acteurs qui ont une histoire et une identité plurielle, dont le rapport à ces pratiques n'est pas saisissable a priori. Enfin, les pratiques culturelles et artistiques s'inventent et se réalisent aussi en dehors des dispositifs institutionnels destinés à leur émergence, à leur développement et à leur diffusion et il convient de les appréhender en situation.

Cette triple « évidence□», constitue le fondement méthodologique de l'approche que j'ai adopté au fil du temps et de mes contacts avec le terrain. Elle incite à appréhender les actions collectives et les formes d'engagement qu'elles suscitent en tenant compte simultanément des contextes, des situations et des trajectoires individuelles. Il s'agit ici d'analyser des actions collectives à dimension culturelle et artistique dans leur rapport à la ville, en y incluant l'univers des significations auxquelles leurs acteurs se réfèrent (H.S Becker, 1963). Ces univers de significations sont appréhendés dans leurs constantes évolutions selon un processus qui se construit aux grés des interactions que connaissent leurs acteurs et de leurs cadres (E. Goffman, 1980), aux grés aussi de *la carrière* (E.C. Hugues, 1967) des acteurs eux-mêmes.

La prise en compte de l'interaction entre les actions collectives observées et la ville nécessitait avant tout, de mon point de vue, l'éclaircissement de leurs spécificités artistiques et culturelles. L'hypothèse suivit ici revenait à dire que les spécificités artistiques et culturelles des actions appréhendées, les formes artistiques qu'elles produisent, leurs caractéristiques organisationnelles, sont déterminantes dans la définition de leur rapport à "l'urbain". Il s'agissait surtout de ne pas considérer *a priori* ces sens et les qualités artistiques des formes produites, mais de se donner les moyens de les analyser et de les définir. Pour ce faire, il était nécessaire de construire une approche à même de saisir ces spécificités culturelles et artistiques dans leur diversité.

1. Définir la spécificité culturelle□un préalable à l'analyse de l'inscription urbaine des trois initiatives

Les initiatives appréhendées dans cette recherche sont nées sur une période allant du milieu 1970 à celui des années 1980. Elles ont pour points communs d'avoir pris une forme associative avant de trouver place dans d'anciens sites industriels ou marchands. Leurs finalités initiales et les activités qu'elles développent aujourd'hui dans ces sites relèvent des domaines artistiques et culturels. Il s'agit principalement d'une activité de diffusion et de production et de manière mineure, de création.

Comme engage à le faire cette présentation succincte, les initiatives et les lieux qui constituent les terrains de cette recherche sont communément et principalement identifiés comme lieux de diffusion et de création culturelle. Et c'est sur cette base artistique et culturelle que je choisissais dès le début d'appréhender l'action des individus qui s'y retrouvaient.

Par ce choix et par rapport aux approches existantes qui permettent de considérer de petits groupes d'individus, qui mobilisent *a priori* des manières de faire et des valeurs sociales «□originales□», assez stables dans le temps, il s'agissait notamment d'éviter l'écueil d'une sociologie de la culture à dimension «□culturaliste□», celles des «□cultural studies□» par exemple. Ces approches qui empruntent facilement des raccourcis et des catégories définitives, celles des sous-cultures notamment, sans penser leurs ouvertures et les interactions des groupes sociaux entre-eux, si ce n'est sur un mode segmenté et conflictuel, me semblaient inopérantes ici[4]. Même s'il me fallait tenir compte des formes d'appartenances et du «□poids culturel□» qui se dégageaient de ce que j'observais, des liens avec des origines sociales spécifiques, il me fallait aussi appréhender des points d'interactions plus larges, toujours en lien avec des contextes, des ouvertures évidentes, des échanges et des mobilités qui ne confèrent jamais une dimension tout à fait fermée aux configurations sociales et aux groupes sociaux (L. Wirth, 1980).

Cependant, prenant acte de la centralité du registre culturel, de l'intérêt et de la finalité artistique des trois actions collectives, dès le début de mon travail, je ne

[4] Voir par exemple l'article de P. Mignon, « De Richard Hoggart aux Cultural Studies : de la culture populaire à la culture commune », dans *Esprit*, Mars-Avril 2002. La question d'une approche en termes de « culture populaire » était ici d'autant plus tentante que l'action des acteurs pris en compte ici pourrait y être rapporté en bien des aspects comme je vais le montrer (origines sociales des protagonistes, valeurs sociales, modes de sociabilités, etc.).

pouvais en rester non-plus à une approche de sociologie de l'art classique. Si l'art et la culture semblaient être le «□moteur□» ou la «□raison d'être□» des collectifs, je formulais cependant l'hypothèse qu'une limitation de l'attention à la question de l'art et sur les sens artistiques ne suffisait pas à comprendre en profondeur le processus d'émergence de ces actions collectives. En effet, mes premières observations et mes premiers contacts avec leurs acteurs me suggéraient que leurs actions, le sens qu'ils y donnaient ne se réduisait pas à des fonctions de diffusion, de création ou de production artistique. Une autre formulation de cette hypothèse consistait alors à dire que les «□ressorts et registres□» des actions collectives que j'observais, le « lien social□» qui s'établissait entre leurs protagonistes ne se limitait pas à un accord collectif autour de pratiques artistiques. Des liens plus larges, plus imperceptibles mais essentiels, semblaient aller au-delà des sens artistiques et esthétiques. Ces liens pouvaient par ailleurs être antérieurs à leur arrivée dans les lieux qu'ils occupaient ou y être produits, mais ils renvoyaient tous au partage de valeurs plus larges ainsi qu'à la mobilisation de divers registres, fondateurs de leurs spécificités et que j'allais devoir définir.

À partir de ces hypothèses, il importe ici d'appréhender les sens des actions culturelles et des engagements qu'elles suscitent par la prise en compte simultanée des différents registres qu'elles mobilisent. Cette approche vise à comprendre l'ensemble des interactions générées par des pratiques culturelles et artistiques dont le fondement est esthétique[5] mais aussi, selon des importances variables, social, culturel, économique et politique voire urbain.
Ces registres renvoient à des contextes, mais aussi aux trajectoires individuelles de leurs protagonistes, à leur parcours. C'est dire ici que l'appréhension de la construction des sens culturels et artistiques, collectifs et individuels, ne se satisfait pas d'une focalisation sur des moments, ceux de la diffusion, de la création ou de la production, ni sur des formes esthétiques. Néanmoins, si ces sens sociaux sont liés à des contextes et des temporalités qui se jouent à long terme, il convient de prendre en compte les situations de leur actualisation et de leurs évolutions, le rôle de ces

[5] La notion d'esthétique qui accompagne mon propos et qui est utilisée tout au long de ce texte a été élaborée en collaboration avec S. Kellenberger « Afin d'éviter une confusion de sens entre art, esthétique et pratiques artistiques, nous retenons que dans une tradition philosophique, l'esthétique comme science concerne : les règles de l'Art, les lois du Beau et le code du Goût ou dans un sens plus actuel « toute réflexion philosophique sur l'art » (Huisman, 1971). Loin de considérer l'esthétique comme une valeur universelle et transcendante, nous l'abordons comme une notion émergente au sein de divers registres de pratiques et de représentations, à la fois socialement constituées, en redéfinition constante et fonctionnant comme un principe de rapprochement et de distanciation. », dans, *Relations esthétiques, frontières culturelles et enjeux politiques*, Ipraus, avril 2000.

formes plastiques.

Dans cette perspective, les approches de sociologie de l'art existantes ou les catégories d'analyse des actions culturelles paraissaient inopérantes devant la complexité et l'aspect polymorphe des initiatives que je voulais analyser, même si les registres artistiques et culturels étaient centraux[6]. À de rares exceptions, en effet, les approches de sociologie de l'art ou de la culture posent le plus souvent de manière segmentée la question artistique et la mobilisation des registres qui peuvent les accompagner. Les approches se distinguent entre d'un côté une focalisation sur «□la vie sociale de l'art□» et de l'autre, sur «□les oeuvres elles-mêmes□»[7].

Si la définition et les approches des sociologies de l'art se sont structurées au cours du XXe siècle, à ma connaissance, elles ne recouvrent selon moi, chaque fois, dans leur analyse, qu'un segment des pratiques sociales qui mobilisent le registre esthétique. Si parfois les pratiques artistiques ont pu être appréhendées par rapport à «□ne vie sociale□» plus large, ce fut dans une perspective réductrice, centrée sur le pouvoir de la forme, traité de manière déconnectée des processus d'action collective et de leur contexte. Ou à l'inverse, ce fut en privilégiant cette vie sociale aux dépens de la prise en compte de l'importance des formes plastiques et de leurs rôles dans la

[6] Je fais notamment référence aux approches « critiques » de sociologie de l'art désormais « classiques » développées dans la lignée de P. Bourdieu, mais aussi aux approches plus empiriques comme celles de Becker. Toutes deux, même si elles inspirent grandement le présent travail, notamment celle de Becker et j'y reviendrai de nombreuses fois, montrent toujours des limites par rapport aux trois niveaux évoqués que ce soit les contextes ou la diversité des relations possibles aux productions artistiques et plus encore sur les questions de spatialisation des pratiques artistiques et culturelles. H.S. Becker par exemple, à travers le concept de « monde de l'art » tend de mon point de vue à réduire la prise en compte des multiples significations possibles de l'acte ou de l'engagement artistique. S'il s'agit à la manière de Bourdieu ou de Becker de mettre en évidence, des mécanismes, des structures et des dispositifs artistiques et culturels, il s'agit donc surtout ici d'appréhender leurs sens pour les acteurs dans des contextes donnés et pour se faire il convient ici de ne pas limiter a priori ces sens au seul domaine artistique. Par rapport à ces préoccupations, je me réfèrerai à N. Heinich qui développe une approche de l'art et de la culture qui vise « non plus à expliquer mais à expliciter en mettant en évidence la logique interne. (...). Le sociologue qui donne la priorité à l'expérience vécue par les acteurs doit en passer par l'observation des actions dans leur contexte effectif ». S'il s'agit de saisir pleinement des logiques internes, il s'agit aussi de prendre en compte des logiques exogènes à l'art, et pour se faire, à la différence cette fois du travail de N. Heinich, il convient de se « décentrer » des enjeux purement esthétiques et d'une focalisation sur le rapport à l'œuvre et-ou sur le processus de création. Les contextes et les cadres des actions collectives que je vais analyser ne sont pas seulement artistiques, ils sont aussi, politiques, économiques et sociaux, urbains.

[7] J. Leenhardt, résume ainsi cette dichotomie : « La sociologie de l'art se trouve nécessairement écartelée entre deux types d'objets, qu'elle a le devoir de prendre l'un et l'autre en considération. Le premier concerne la vie sociale de l'art en tant que pratiques, institutions, goûts ou stratégies. Le second concerne les oeuvres elles-mêmes » dans *Sociologie de l'art*, n°4, 1994. Il s'agit de prendre ici simultanément en compte « la vie sociale de l'art », « l'art en tant que pratique » et j'ajouterai les productions esthétiques dans leurs relations avec des contextes plus larges pour appréhender l'émergence d'une action collective.

définition de cette même «□vie sociale□»[8]. Lorsque des chercheurs tentaient d'appréhender les liens entre les différents moments de la production (Becker 1992), ou la construction de mondes sociaux ou de champs culturels et artistiques, c'est encore autour du registre artistique que se définissait leur approche. Rarement, l'utilité, les finalités et les fonctions sociales des pratiques artistiques et culturelles sont abordées concrètement dans leurs liens simultanés avec des formes esthétiques en tant que telles, qui les contraignent ou les expriment en partie. Encore plus rarement ces mêmes fonctions et finalités sont abordées dans leurs contingences et leurs hybridations avec «□ne vie sociale□» plus large que celle de l'art, avec d'autres mondes sociaux. Lorsque «□a vie sociale de l'art□» est abordée, elle l'est donc de manière restrictive, limitée au champ artistique. Il faut voir là peut-être, le poids de la croyance qui veut que les productions esthétiques, ce qui est appelé «□deuvre□», se définissent en dehors du temps et de l'espace[9] à partir de trois critère qu'H. Arendt met à jour dans ces travaux, l'unicité, l'intemporalité et l'universel[10].

De ce point de vue, il semble que, jusqu'à une période récente, les approches de la culture et de l'art n'ont pas toujours échappé dans leur élaboration à la rupture établie par ailleurs dans les politiques publiques entre domaine culturel et socioculturel. Pour ceux qui en sont porteurs, cette rupture recouvre d'un côté les pratiques à dimension esthétique qui peuvent «□égitimement□» être qualifiées d'artistiques et d'un autre côté, des pratiques au contenu qualifié *a priori* comme ayant une moindre valeur esthétique et dont la fonction ne peut-être au mieux que

[8] Même si H.S Becker tente de prendre en compte, « la vie sociale de l'art » et d'appréhender la continuité du processus de création, il reste toujours dans la perspective de la production de l'œuvre dans un sens artistique. La question de significations sociales larges, politiques, économiques, etc., liées au processus de création et à la chaîne de coopération artistique n'est pas posée dans toutes ses dimensions. D'une autre manière, les analyses d'A. Hennion appréhendent la vie sociale de l'art au moment de l'écoute, du concert notamment, mais ne tire « pas tous les fils » qui lient ce moment à des registres plus larges, politiques, économiques, sociaux, etc. Voir, A. Hennion, *La Passion musicale,* Editions Métailié, 1993.

[9] La réduction du culturel à l'artistique, semble ainsi avoir généré une atrophie de la notion de culture réduite à un registre d'action autonome, hors du temps et de l'espace. Si l'on attribuait aisément au domaine socioculturel une fonction sociale ou d'animation, « l'art » lui, semblait, dans une perspective idéalisée mais bien présente depuis Malraux en France, se suffire à lui-même et fonctionner, selon la formule de J. Caune « sur un fond magico-lyrique » (1992) indépendamment de tout lien avec des registres d'actions plus larges par exemple, économique ou politique. Dans les approches classiques de l'art, il convient de constater une sorte d'abstraction de son lien avec le monde contemporain pour mieux l'utiliser à des fins sacrées. Pour ma part les sacralisations de l'art (ou de la culture lorsque celle-ci est réduite aux pratiques artistiques), ou les approches de l'art pour l'art restent des *idéaux types* souvent bien éloignés des sens sociaux construits par les acteurs des terrains abordés ici, et appréhendés comme éléments de leur inscription urbaine.

[10] H. Arendt, *La crise de la culture*, Ed. Gallimard, 1972.

sociale ou d'animation[11]. Si les termes socio-historiques, politiques, de cette rupture ont pu être analysés en profondeur[12], il semble que la dichotomie qui la sous-tend ait atteint les approches mêmes des chercheurs en sciences-sociales en les segmentant à la manière des acteurs politiques et des administrations de la culture. Or, si les politiques culturelles et artistiques ont divisé leur objet, à partir de la finalité et la qualité supposée de certaines pratiques et de leurs acteurs, (d'un côté, l'artiste et l'artistique de l'autre, l'animateur et le socioculturel), il m'apparaissait artificiel de le faire pour des pratiques mobilisant toutes ici, le registre esthétique, de manière certes différenciée, mais dans tous les cas centrale. Appréhender la relation entre pratiques culturelles et espaces urbains, c'est aussi appréhender des pratiques au caractère artistique moins achevé, c'est mettre en suspens à certains moments la question de leur qualité, la question de l'art, de l'œuvre.

2. Les liens entre culture et art : la notion de production esthétique sensible

Dans cette perspective, mon travail a d'abord été guidé par l'intuition qu'il fallait rétablir le lien entre l'ensemble des pratiques qui conduisent à l'utilisation ou à l'apparition de *productions esthétiques sensibles* dès lors qu'elles étaient mises en œuvre par les acteurs de ces terrains. Que ces productions prennent le statut d'œuvre d'art ou apparaissent comme de « simples » pratiques culturelles, représentant socialement une valeur esthétique moindre, ce qui importait c'est que le registre esthétique était présent de manière majeure dans ce qu'elles mobilisaient et généraient et qu'il faisait sens pour ses acteurs. Dans une perspective opératoire, j'étais donc conduit à mettre sur un plan d'égalité analytique des « œuvres d'art reconnues », des pratiques identifiées comme liées au monde de l'art et des pratiques plus anodines habituellement rattachées à l'animation culturelle, à la fête, à la consommation culturelle, à l'industrie de la culture. L'hypothèse que je suivais alors était simplement qu'il existait des utilisations et des fonctions différenciées des productions esthétiques, et qu'il ne fallait pas présager de leur statut d'œuvre ou même de leur simple filiation au champ artistique.

---

[11] C. Kaimakis résume ainsi cette tendance :« Au niveau des politiques culturelles, la dichotomie, entre Action Culturelle SocioCulturel (…) a eu tendance à aboutir d'une part à une sacralisation croissante de l'activité artistique et d'autre part à réduire le socioculturel à une activité de loisir à finalité de lien social », voir l'article « Art, Culture et Politiques : quels enjeux pour la démocratie culturelle ? » dans l'ouvrage collectif *Espaces de la culture – Politiques de l'art*, sous la direction de Catherine Bernié-Boissard, éd. L'Harmattan, 2001.

[12] Voir l'ouvrage collectif, *Espaces de la culture – Politiques de l'art*, sous la direction de Catherine Bernié-Boissard, éd. L'Harmattan, 2001. Voir aussi sur l'aspect politique de cette dichotomie, P. Moulinier, *Politique culturelle et décentralisation*, Ed.CNFPT, 1995.

J'ai pu ainsi mettre sur un plan d'égalité de traitement des plasticiens reconnus pour la qualité de leur travail dans les mondes de l'art contemporain et des musiciens de musiques hardcore a priori bien loin de ces mêmes mondes de l'art. Quelle place et quel statut avait le registre esthétique dans leur travail, comment était-il mobilisé, quelles relations entretenait-il avec des registres plus larges comme le politique, le culturel ou l'économique et bien-sûr l'urbain ? Ce qui importait pour moi c'était de comprendre comment de telles pratiques pouvaient rassembler des individus et provoquer des formes d'engagements qui conduisaient à l'apparition de lieux culturels. Quels sens cela pouvait-il prendre sur leur parcours ? Comment cela entrait dans la définition du statut de ces lieux dans la ville ? Comment ces mêmes lieux participaient à la vie de la ville, aux équilibres urbains ?

3. Des actions culturelles et artistiques au-delà du registre esthétique

L'ensemble des acteurs abordés ici, pose avec beaucoup d'acuité, le lien entre pratiques culturelles et artistiques d'une part et un vaste panel de registres d'action allant du politique à l'économique, du social à l'urbain, en passant par le ludique, le festif. Dans les lieux qui font l'objet de cette recherche, dans tous les cas, les intérêts pour des disciplines artistiques sont immédiatement saisissables et constituent un des fondements d'une action collective qui a conduit à l'occupation opportune d'espaces laissés vacants par les acteurs économiques. Cependant, dans les trois cas, des liens qui vont au-delà des sens esthétiques semblent tout aussi importants pour eux.

Je poserai ici l'hypothèse que la combinaison de ces différents registres génère des types d'actions culturelles et artistiques spécifiques. Chacune pose à sa manière les questions de l'art, de ce qui fait oeuvre, de ce qui fait l'intérêt culturel. Par ailleurs, chacune de ces actions collectives à dimension culturelle travaille les espaces de la ville selon ses propres modes[13].

En continuité de ce que j'ai avancé jusqu'ici, je précise que le caractère culturel ou artistique d'un projet, d'une action ou d'un évènement est défini pour moi lorsque les acteurs qui l'engagent, mobilisent le registre esthétique dans l'action. Il ne s'agit

[13] Ainsi abordées, les notions « d'action culturelle » ou « d'action artistique » se dégagent du sens politique qui leur est aujourd'hui attribué tel que par ailleurs, elles me semblent utilisées dans de nombreuses recherches en sciences sociales. Cette approche permet notamment de prendre en compte des pratiques habituellement négligées par les politiques publiques pour appréhender des actions qui, bien qu'à l'écart ayant parfois peu de visibilité, n'en constituent pas moins des types d'actions culturelles qui fonctionnent sur un principe artistique. Pour des définitions précises des notions « d'action culturelle », « d'actions artistique », « d'art en milieu urbain », voir les travaux du CRESSON et de J.F. Augoyard, op. cit.

pas de préjuger du caractère artistique des formes produites mais bien qu'elles font références pour ceux qui les appréhendent, à des qualités sensibles, de beauté, de sentiments c'est-à-dire à des critères esthétiques.

La présence de la notion d'esthétique articulée à d'autres registres (sociaux, économiques, urbains, politiques, etc.) dans ces actions pourrait ainsi se définir de manières différenciées et non exhaustives comme finalité, moyens, instrument ou décors. Plusieurs types d'actions culturelles, voire de formes artistiques pourraient alors être dégagées sur des segments allant de l'art pour l'art à une action artistique à forte revendication politique[14]. D'une utilisation ludique de l'esthétique proche de l'animation à une poétisation de la vie quotidienne. Ou encore de l'art comme moyens de production de valeurs économiques à un instrument du politique gestionnaire. L'hypothèse devient alors que ces différents types[15] d'actions culturelles prennent place de manières différenciées dans la ville pour participer de son évolution.

4. Les conduites esthétiques dans la ville et au-delà

En reprenant l'approche de Becker, je dirais qu'à ces différents types d'actions culturelles, correspondent autant d'acteurs collectifs ou individuels, institutionnels ou non, publics et créateurs qui interviennent aux différentes étapes du processus de production artistique. À la manière d'H.S. Becker, il faudrait se représenter l'ensemble de ces intervenants comme un réseau ou une chaîne de coopération. Néanmoins, ce que l'approche de Becker ne prend pas véritablement en compte et que je voudrais apporter ici dans l'analyse c'est que ce réseau de coopération

[14] Les questions évoquées ici rejoignent le débat sur le rôle de l'artiste dans la société entre le modèle de l'art pour l'art et celui de l'art utilitaire. H. Bazin écrit à ce propos que « A travers les époques le rapport entre art et société semble osciller entre ces deux pôles (…). L'art pour l'art défend l'idée que l'art possède en lui-même sa propre justification et légitimité, inutile de chercher ailleurs un sens à son expression. Dans cette absolue autonomie, l'art se dégage donc de toute implication et obligation vis-à-vis de la société (…). L'art utilitaire renvoie au contraire à l'idée non seulement que l'art a une implication sociale mais que l'artiste a un devoir moral vis-à-vis de la société. L'artiste se doit d'éclairer ses contemporains sur le monde et d'inculquer par le beau des valeurs. L'esthétique n'est pas un travail de la forme pour la forme mais un outil. » dans, *La socialisation de l'art*, « Paroles et pratiques sociales », n°56/57, 1998. L'approche proposée ici tente de dépasser cette dichotomie rigide du rôle social de l'art et de l'artiste. Il s'agit notamment d'une part, d'affiner les catégories mobilisées dans l'action artistique et d'autre part, d'élargir ce type d'interrogations aux pratiques culturelles dans leur ensemble. Dans cette perspective, ce sont les sens divers attribués aux productions esthétiques sensibles par les acteurs qui vont définir éventuellement un type de fonction sociale. Ce ne sont pas les catégories intrinsèquement définies a priori qui vont définir cette fonction.

[15]. Sur le terrain, comme je vais le montrer, les frontières entre ces différents types sont floues et il sera parfois difficile de les distinguer. Une action culturelle comme moyen politique pourra aussi, simultanément, se définir par une préoccupation « purement » artistique en se situant par rapport à des enjeux esthétiques, etc.

artistique n'existe pas en dehors du monde et surtout du temps et de l'espace. L'ensemble des acteurs de la chaîne de coopération artistique qui définit un monde de l'art est aussi localisé spatialement et se situe dans le temps. Pour ma part, j'avancerai l'hypothèse que ce réseau, ancré spatialement, fait intervenir l'espace et le territoire comme support de son action mais aussi comme catégorie de sa cohésion et de ses productions[16].

Par rapport à l'orientation « urbaine » du présent travail, cette approche me conduit à un double questionnement : Comment se déclinent et se répercutent spatialement, en l'occurrence dans la ville, les interactions, les échanges et les circulations fondées de manière centrale mais non exclusive, sur une logique culturelle ou artistique ? Comment cette spatialisation des activités artistiques influe en retour sur les réseaux qui les constituent et les formes esthétiques qu'ils produisent ?

Les trois « initiatives culturelles » appréhendées dans cette recherche, ont pour point commun d'être installées en ville. Après quelques années d'un fonctionnement associatif classique, elles ont pris place dans des lieux singuliers de ces villes. Il s'agit d'espaces à l'abandon, de friches industrielles ou marchandes. Le Confort Moderne, l'Usine et la Ufa-Fabrik sont respectivement, d'anciens entrepôts de stockage d'une entreprise d'électroménager, une ancienne usine de dégrossissage d'or et un ancien site de production cinématographique.

L'unité conférée à ces initiatives du fait de leur localisation dans l'espace limité de l'ancienne friche était propice à l'analyse précise de l'ensemble des valeurs, des univers de significations mobilisés dans les engagements culturels que j'y rencontrais. Une partie de mon travail a consisté à les observer, à les définir, à appréhender les modalités de leurs mobilisations dans l'action collective et à comprendre comment elles pouvaient intervenir dans sa définition et sa cohésion.
Mais je ne voulais pas en rester à une analyse monographique de ces lieux. La question de l'inscription urbaine d'actions culturelles et ses conséquences

[16] Au cours de ses différents travaux H.S. Becker a montré combien la production artistique était redevable de l'intervention de nombreuses catégories de personnes et ne se limitait pas à la seule activité de l'artiste. De son point de vue, le processus de production artistique inclut aussi bien l'acte de concevoir et de réaliser l'œuvre, que l'ensemble des étapes qui mènent à sa diffusion auprès du public et qui chacune influent sur sa forme finale. Outre l'artiste, l'ensemble des personnes qui prennent part à ces différentes étapes de la production de l'œuvre jusqu'à sa diffusion constituent ce qu'il appelle la chaîne de coopération artistique. Par ailleurs, le réseau d'activités coopératives comprenant tous ceux qui contribuent à l'élaboration de l'œuvre jusqu'à son état final, et qui, pour ce faire, partagent des modes de pensées conventionnels, constituent un monde de l'art. Dans la suite du texte, c'est dans ce sens que j'utiliserai cette notion. Dans *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1992.

territoriales constituait le deuxième axe majeur de mon travail. La définition des traits caractéristiques de l'action des trois collectifs n'avait d'intérêt que dans la mesure où elle permettait de mieux appréhender la relation qu'ils entretiennent avec les divers acteurs locaux et avec la ville[17].

De ce point de vue, l'analyse des effets territoriaux du développement de pratiques artistiques et culturelles ne se limite pas au lieu (de création et-ou de diffusion) dans lequel elles s'inscrivent. Elle doit prendre en compte l'ensemble des circulations et des échanges générés par l'action culturelle étudiée pour être analysé dans sa relation à l'ensemble des acteurs qu'elles sollicitent, quels que soient leurs fonctions et leurs statuts. Le registre spatial, le rapport à «□urbain□, sont appréhendés comme deux variables majeures du processus d'émergences des collectifs et des modalités de leur inscription dans la ville. En retour, il s'agit d'analyser comment ces initiatives et leurs réseaux se cristallisent en certains espaces pour en modifier les qualités et les usages, ceux des friches industrielles et marchandes notamment. Plus largement, comment interviennent-elles dans le jeu des équilibres territoriaux et des fonctions de la ville, éventuellement dans l'agencement de ces populations□ L'hypothèse est ici que les sens sociaux produits dans l'action culturelle sont susceptibles de générer des liens, des échanges et des circulations qui viennent s'inscrire en différents espaces de la ville et bien souvent au-delà, les marquant symboliquement et physiquement, reliant ces espaces selon des continuités génératrices de territoires.

Prendre en compte les effets de mobilités et les localisations des pratiques culturelles nécessitait la construction d'un modèle d'analyse articulant *simultanément* deux axes constitutifs de leur territorialisation.

- Pratiques localisées

Le premier se rapporte aux lieux où se localisent les initiatives que ce soit pour y développer des créations, des diffusions ou de la production artistique. À ce niveau, il s'agit d'appréhender la manière dont les pratiques culturelles investissent un lieu et participe de sa qualification pour le définir éventuellement en espace distinctif,

[17] Cette méthodologie s'inspire de ce point de vue des approches développées par A. Tarrius :"Lorsque nous abordons un groupe, un collectif, une communauté, ce sont les interactions et les interdépendances qui les lient aux autres qui font aux mieux sens pour nous : il est des démarches de recherche, à tel point respectueuses de la singularité culturelle des formations sociales, qu'elles les enferment sur elles-mêmes, rabattent leurs lisières dans le centre, effaçant ainsi toutes les porosités, les adhérences des uns aux autres." In *Fin de siècle incertaine à Perpignan*, Ed. Trabucaire Perpinyà, 1998.

repère dans la ville pour ceux qui s'y investissent mais aussi pour l'ensemble des populations notamment celles qui ne s'y rendent pas et les riverains.

- Échanges et mobilités

Le deuxième niveau de construction territoriale est lié aux échanges et aux circulations générés par les pratiques culturelles qui se localisent de manière diffuse en certains points de l'espace urbain (et très souvent, au-delà), reliant des espaces que l'on pensait discontinus. L'adhésion à certaines actions culturelles en tant que public ou acteur peut ainsi être le cadre d'une pratique et d'une perception spécifique de la ville, de ces espaces et de géographies plus larges pour éventuellement générer des territoires distincts.

Abordé en termes de qualification et de fonction le premier axe de cette analyse se rapporte essentiellement aux préoccupations des aménageurs de l'espace urbain. Mais dans mon approche, le territoire n'est pas défini uniquement à partir du recouvrement entre un espace et une appartenance ou une fonction. Le deuxième axe de l'analyse tente de saisir les pratiques concrètes des espaces ainsi que les représentations sociales qui y sont liées. De ce point de vue, je dirai avec M. Roncayolo que « la territorialité avant de s'exprimer par l'attachement à un lieu particulier, est d'abord rapport entre les hommes□».[18]. Ahmed Boubeker, intégrant les notions d'échanges et de mobilités, exprime plus précisément cette idée lorsqu'il écrit « Le territoire ne se suffit pas à lui-même□il ne vaut que s'il met en relation, s'il renvoie à d'autres lieux. Par le biais d'une offre technique il s'agit toujours de mettre en mouvement□ faire circuler des personnes ou des biens matériels ou symboliques. Dans cette perspective, le territoire n'apparaît plus comme un simple gisement de ressources, mais comme une base de sélection ou de construction de celle-ci□ses enjeux de développement nécessitent des métiers et des qualifications sociales comme techniques et conditions d'accès à des rôles professionnels et sociaux□ des compétences communicatives qui mobilisent un milieu, pour créer, mobiliser réguler des solidarités spatiales et locales.□»[19]

Analyser les échanges générés à partir des pratiques culturelles, les circulations qu'ils produisent, leurs techniques et les compétences qu'ils mobilisent, leurs localisations en certains points de la ville et au-delà, c'est se donner les moyens de

[18] M. Roncayolo, *La ville et ses territoires*, éd. Gallimard, 1990. Sur la notion de territoire telle que je l'emploie, voir aussi, les travaux de M. Halbwachs.
[19] Dans, *Paraboles de la médiation*, rapport, programme d'étude « Culture, ville et dynamique sociales », Ministère de la Culture, 1998.

mettre en évidence des territoires de la culture, qui peuvent êtres discontinus et parfois invisibles.

Démarche et méthodologie

De l'ethnographie de l'enclave à la sociologie des cultures urbaines[20]

> *« Toute notre connaissance du monde, qu'elle s'exprime dans la pensée courante ou dans la pensée scientifique, comprend des constructions, par exemple, un ensemble d'abstractions, de généralisations, de formalisations et d'idéalisations spécifiques au niveau spécifique d'organisation de la pensée où l'on se trouve. À strictement parler, il n'y a pas de choses, telles que des faits purs et simples. Tous les faits sont d'emblée sélectionnés dans un contexte universel par les activités de notre esprit. Ils sont donc toujours des faits interprétés ou des faits considérés comme détachés de leur contexte par une abstraction artificielle ou alors des faits considérés dans leur organisation particulière. Dans les deux cas, ils portent en eux leur horizon d'interprétation interne et externe. Cela ne signifie pas que, dans la vie quotidienne ou dans la science, nous soyons incapables de saisir la réalité du monde. Cela signifie simplement que nous n'en saisissons que certains aspects, notamment ceux qui sont pertinents pour nous, soit pour gérer notre propre vie, soit du point de vue du corpus de règles de procédure de pensée admises telles quelles appelé méthode scientifique. » Alfred Schütz, dans le Chercheur et le quotidien, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987*

C'est à Berlin, au début des années 1990, que j'ai découvert les lieux et rencontrés les acteurs qui constituent le terrain de cette thèse. Et comme la rencontre a souvent peu à voir avec le hasard, j'y accédais d'abord par goût commun avec des personnes qui les fréquentaient déjà. C'est d'abord un intérêt « culturel » large et personnel qui m'y conduisait. Je partageais alors avec les personnes que je rencontrais dans ces lieux la recherche de certaines formes musicales et un attrait pour la convivialité festive, tout deux particulièrement présentes dans ces lieux.

Ces lieux s'appelaient le Tacheles, le Pfefferberg. Ils étaient apparus peu après la chute du mur à l'Est de la ville, dans les quartiers de Mitte et de PrenzlauerBerg. Ces deux lieux et d'autres étaient alors des occupations illégales. Leurs initiateurs avaient profité du vide juridique provoqué par l'ouverture des frontières de 1989 pour occuper les immeubles vides qui avaient été réquisitionnés en nombre sous le régime communiste. L'Etat Est-allemand s'était volatilisé et ces bâtiments

[20] J'emprunte ce titre à I. Joseph décrivant l'évolution des approches de l'Ecole de Chicago, de ses débuts avec les travaux de R.E. Park et L. Wirth, jusqu'à leurs « héritiers », H.S. Becker et E. Goffmann, dans *La ville sans qualités*, Editions de l'Aube, 1998.

n'appartenaient donc plus vraiment à personne. Leurs propriétaires avaient disparu ou ne se manifestaient pas encore. À l'abandon, ces immeubles étaient alors souvent en ruine. En plus de ces deux lieux, en quelques mois, plusieurs centaines de squats avaient ainsi proliféré à l'Est et parmi eux, bon nombre étaient identifiés pour leurs activités culturelles. Ce sont eux qui attiraient mon attention.

Faisant l'expérience de beaucoup de visiteurs, en entrant dans ces lieux, mes sentiments articulaient paradoxalement dès le départ, le confort de la familiarité et la surprise d'un « quasi-exotisme » à propos de certaines atmosphères, de certains actes, actions ou modes d'organisation. Si l'impression de familiarité était dominante, selon les jours, les moments de la journée ou de la nuit, j'étais amené à faire des rencontres ou à voir certaines manifestations très éloignées de mes préoccupations, parfois à l'opposé de ce qui représentait pour moi l'intérêt culturel. Les moments de forte proximité, voire de connivence avec certains acteurs ou publics de ces lieux, leurs démarches et leurs productions culturelles ou artistiques, alternaient avec des incompréhensions flagrantes d'une force équivalente, à la limite parfois d'une aversion spontanée.
D'un côté, il y avait ces atmosphères et une ambiance particulière que l'on retrouvait d'un lieu à l'autre et qui participaient à la construction d'un sentiment identitaire, que je partageais en partie. C'était le sentiment de participer à une aventure collective, dans un moment d'effervescence urbaine en des temps qui se disaient historiques, où l'on sentait qu'il était possible d'inventer et de vivre des « choses nouvelles et intenses » après plus de 40 ans de régime communiste. Une atmosphère de liberté et un grand « espoir » qui restaient cependant très flous, à la fois culturelle, politique parfois artistique.
D'un autre côté cependant, dans les faits, il y avait une diversité de population et d'action qui, régulièrement, au détour d'une conversation ou de quelques actions, même sporadiques, venaient troubler ces sentiments fusionnels.

Les descriptions de l'époque (journalistiques, sociographiques, etc.) ne prenaient pas en compte cette diversité. Elles en restaient à la construction d'une image homogène de ces lieux. Soit dans les termes de la contre-culture à travers la thématique des squats et de la marginalité présumée des pratiques qui s'y retrouvaient ; soit en termes plus culturels ou artistiques à travers cette fois la thématique du nouveau milieu de création, de l'innovation artistique véhiculant

notamment les images des bohèmes du XIXe siècle[21].

Pour ma part, la rencontre avec des personnes, des situations ou des productions culturelles que j'identifiais comme ne faisant pas partie de « mon monde□» me conduisait à m'interroger sur le sens de co-présences aussi diverses dans ces lieux, et sur les sens plus généraux des actions qui s'y menaient[22]. S'il fallait reconnaître la communauté de situation de tous ces acteurs et entreprendre de la décrire, il convenait aussi de comprendre leurs modalités d'ouverture et d'articulation de la diversité, leur rapport avec les contextes urbains, le « rôle□» de ces derniers ou leur caractère révélateur par rapport à ceux-ci. Ce sont donc les signes d'altérité par rapport à des intérêts personnels, et ce mélange de personnes aux intérêts *a priori* divers et hétérogènes qui constituaient essentiellement la base du questionnement et participaient de la construction de l'approche que j'allais adopter.

Constatant le caractère réducteur, dénigrant ou imprécis des commentaires qui portaient sur ces lieux, c'est une volonté d'exactitude, tout au moins de précision, qui me guidait au départ et qui définissait ma posture «□scientifique□». En même temps, mon intérêt personnel avec certaines parcelles de ce terrain donnait à ce choix un caractère quelque peu revendicateur. Pour le dire platement, il me semblait important de faire reconnaître certains aspects des phénomènes culturels que j'observais et auxquels je participais, comme tout à fait important, ayant des conséquences, surtout positives, pour leurs acteurs et pour les villes dans lesquelles ils s'inscrivaient.

1. Premiers contacts□Berlin

La période berlinoise de cette recherche peut être appréhendée dans les termes d'une prise de contact. Mes rapports avec le terrain, bien que fréquents, restaient

[21] Sur ce sujet deux articles parus dans *Le Monde*, illustrent cette dichotomie des perspectives, partielles et partiales, qui peut être adoptée sur ces lieux et expériences, entre mouvements contestataires et lieux de la nouvelle création. À propos des lieux évoqués ici, l'un titrait « La contre-culture européenne résiste à la normalisation » et l'autre « Les ruines urbaines renaissent grâce à la création artistique » – Respectivement dans *Le Monde* du 24 mars 1995 et du 16 octobre 1996.

[22] Je profite de l'évocation de la diversité sociale et culturelle que l'on rencontre dans les lieux pour justifier mon utilisation de la notion de « collectif » tout au long du texte. Comme je vais le montrer, l'action collective qui se déroule dans les lieux n'est pas le fait d'un « groupe » d'individus homogène aux préoccupations similaires, mais de plusieurs groupes, de plus ou moins grandes envergures aux intérêts souvent proches, parfois différents. S'ils peuvent connaître des proximités sociales, ils ont au départ au moins, des préoccupations des parcours sociaux et des préoccupations artistiques différentes. Ils se regroupent néanmoins à un moment autour d'une association fédératrice.

segmentés à partir de mes intérêts personnels et de mes réseaux de connaissance. Ils étaient aussi déterminés par l'inexpérience du débutant chercheur, à la fois trop proche de l'objet et en dehors. Cette situation était comparable à la position du spectateur d'une représentation qui ne saisis que la forme et des bribes de sens à la lumière son propre intérêt, mais peut-il en être autrement ? Si je me reconnaissais dans l'intrigue générale, j'étais loin de saisir la machinerie complexe qui crée l'action, ses nuances et les sens que ses auteurs y donnent.

La difficulté en l'occurrence était d'autant plus grande du fait d'une double fermeture liée aux caractéristiques de ces terrains. D'une part, le flirt constant des acteurs des espaces berlinois avec l'illégalité les rendait, dans bien des cas, particulièrement méfiant à l'égard de tout observateur[23]. D'autre part, il s'agissait *en partie* de milieu artistique dont de nombreux auteurs ont pu souligner le caractère fermé, tout au moins dont l'accessibilité s'avère souvent délicate, codée et ritualisée[24].

Il faut au sociologue une connaissance minimale des rouages et des logiques de son terrain pour savoir ou trouver un rôle qui lui permettra une position d'observateur adéquate. Si les techniques d'accès au terrain existent, l'acquisition de cette place et de ce rôle dépend largement alors de ses capacités personnelles. De ce point de vue, peut-être que certaines qualités d'adaptations et de ressources autres qu'universitaires sont nécessaires pour accéder « correctement » à bien des terrains.

Pour ma part, c'est ma connaissance des milieux musicaux du rock et celle des mondes nocturnes et festifs qui me permirent de nouer des relations et de saisir les opportunités de poursuivre mon travail. Je pratiquais la guitare, connaissais de nombreux groupes qui se produisaient dans ces lieux, je savais en parler, je savais aussi « naturellement » comment me comporter lors des concerts ou dans ces cafés. Ce point me permet de dire qu'une part importante de l'analyse que j'allais conduire prendrait bien souvent, le caractère d'une auto-analyse. À ce moment, ma propre pratique était partie prenante et constitutive de la réalité que j'observais.

2. De Berlin à Marseille : la tentation monographique :

Conscient des enjeux d'ouverture, d'échanges et de circulation pour la compréhension des processus d'émergence des lieux que j'observais, mon approche restait de l'ordre de la monographie, entre d'un côté, une tentative de répertorier, les

[23] Certains des lieux auxquels j'avais alors accès étaient constamment sous la menace d'interventions policières pour êtres évacués. Les assauts étaient alors fréquents. Il était commun, dans les rues de Prenzlauer Berg, de croiser des colonnes de policiers en casques et en armes.

[24] Voir sur cette question les travaux de Raymonde Moulin ou Pierre Bourdieu.

normes, codes, valeurs propres à définir un milieu social et de l'autre la description de modes d'organisation et de fonctionnements culturels originaux.
En effet, posant les principes d'une prise en compte des modalités d'entrée et d'ouverture de ces lieux, je restais cependant dans les faits largement impliqué dans une sociographie ou une ethnographie interne fondée sur la facilité que j'avais à entrer en contact avec certaines personnes, notamment à partir de mes intérêts, sans pouvoir prendre cependant toute la mesure de ces ouvertures. De plus, la connaissance de la musique ne suffisait pas. Lorsque j'étais dans les lieux, je me rendais compte que j'avais beaucoup de difficultés à entrer en contacte avec certains protagonistes éloignés des milieux musicaux, des plasticiens notamment. Au-delà la difficulté personnelle provoquée par cette situation, ce point était crucial en termes d'analyse, il signifiait que plusieurs «□milieux□» étaient présents et cohabitaient dans un même lieu, qu'il existait des segmentations importantes entre-eux. L'utilisation de la notion de collectif plus que celle de groupe s'imposait ici pour les qualifier. D'autre part, les mouvements internes à ces collectifs, leurs recompositions incessantes accroissaient encore la difficulté descriptive.

La tentation monographique était alors singulièrement compliquée. Trouver les similitudes et les constantes d'un groupe, voir ce qui faisait milieu ou monde social n'était plus réellement possible. Il me fallait plutôt comprendre comment des individus aussi différents avaient pu constituer une action collective avant, éventuellement, de définir des constantes en termes de codes, de valeurs, d'organisation, indices d'un monde commun. La fermeture régulière de certains lieux, les constantes modifications à l'intérieur des équipes, changements de personnes et de manière de faire, n'allaient pas dans mon sens.
Sociologue débutant, je prenais profondément conscience que dans les mondes sociaux rien n'est figé, tout se fait, se défait constamment. La pensée sociale ne peut pas être une pensée de l'immobile, elle gagnerait plutôt à être une pensée du mouvement. Des mouvements sociaux, spatiaux, qui seraient à prendre simultanément, entre des mobilités et des sédentarités. En évitant la tentation monographique il s'agissait d'éviter la réification et l'approche objective, figée, préjudiciable.

Je me retrouvais alors assez dans la lecture d'Everett C. Hugues lorsqu'il écrivait que «□a partie principale et la plus intéressante du travail sociologique consiste à comprendre comment les valeurs sociales et les arrangements collectifs se font et se défont – comment les choses naissent et comment elles changent□». «□Pour faire

avancer notre discipline poursuivait-il, nous devons accorder dans un esprit comparatif une pleine attention aux entreprises en cours, tout juste accomplies, ou pas tout à fait respectables, de même qu'à celles qui passent inaperçues ou qui s'opposent ouvertement à notre société »[25]

C'est une des particularités de la sociologie d'E. Hugues d'avoir insisté sur le caractère non clôt des actions collectives même lorsque celles-ci apparaissent établies définitivement par exemple, dans le cas des institutions. « Nous sommes constamment tentés de supposer écrivait-il, que les limites des systèmes d'actions que nous étudions sont connues d'avance, au lieu d'être, en fait, une des inconnues qu'il nous appartient toujours de découvrir »[26].

Rapidement, j'allais découvrir l'ampleur de l'ouverture potentielle à laquelle on avait accès par ces lieux notamment au Tacheles. J'étais loin de me douter alors qu'elle me conduirait d'abord à Marseille, puis de lieux en lieux à Genève et Poitiers qui allait devenir avec Berlin les villes de mes principaux terrains.

C'est lors d'un festival dédié au « Sud de la France », organisé au Tacheles, que je rencontrais la compagnie marseillaise de Théâtre de rue, Generik Vapeur. Leur présence à Berlin ne manquait pas de m'étonner. La facilité linguistique aidant, j'entrais en contact avec eux. Ils m'expliquaient leurs intérêts à se trouver là, entre opportunité économique, intérêt pour voir une ville-théâtre historique mais surtout, intérêt pour ce lieu et ces acteurs, le Tacheles, où une personne, une Française qui avait entendu parler d'eux[27], les avait invités. Ils m'apprirent combien leur intérêt était redoublé du fait que le Tacheles ressemblait en de nombreux points, « toutes proportions gardées », à ce qu'ils faisaient à Marseille où ils occupaient les anciens abattoirs municipaux.

De mon point de vue, il n'y avait pas dans ce rapprochement et les échanges qu'ils générèrent de coïncidences. Je décidais d'aller voir à Marseille en quels points le travail de Générik Vapeur et d'autres individus qui s'étaient associés à eux aux Abattoirs, se rapprochaient de l'action que j'observais au Tacheles. À l'occasion d'un travail de Maîtrise, j'entrepris donc une comparaison entre ces deux lieux et leurs acteurs.

---

[25] E. C. Hugues, *Le regard sociologique*, Essais choisis, Ed. De l'école des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1996.

[26] E.C Hugues, ibid.

[27] Générik Vapeur qui est devenue une des compagnies de théâtre de rue les plus connues en France, était alors à ces débuts. À l'occasion de ce passage à Berlin elle avait présenté un de ses premiers spectacles « La petite reine », une histoire revisitée du Tour de France cycliste.

C'est à Marseille que j'entendis pour la première fois parler d'un réseau qui rassemblait des lieux tels que ceux que j'avais commencés à observer. Ce réseau avait pour nom Trans Europe Halles (TEH). Tentant d'appréhender des phénomènes de mobilités, de circulations et d'échanges qui me semblaient déjà essentiels dans la constitution et le fonctionnement des collectifs que j'observais, j'appris que les acteurs des Abattoirs étaient en contact avec ce réseau qui regroupait déjà plus d'une dizaine de lieux à travers l'Europe entière. Simultanément à ce qui se passait dans les lieux, je commençais à m'intéresser aux ouvertures dont ils étaient porteurs, aux circulations et aux échanges qui les traversaient, notamment dans le cadre du réseau TEH.
Parmi les membres de ce réseau, j'appris l'existence de l'Usine à Genève, du Confort Moderne à Poitiers. J'appris aussi qu'un lieu que je connaissais déjà, un lieu berlinois, en faisait partie la Ufa-Fabrik.
C'est donc à ce moment que j'ai repéré ces trois lieux à partir de mon passage à Marseille. Mais avant de les prendre en considération tous les trois simultanément, je fis étape durant une année à Genève, où je me consacrais à l'Usine, le temps d'un DEA.

3. De Marseille à Genève - L'Usine et la tentation critique

Mon premier entretien dans l'un des trois principaux lieux de cette recherche eut lieu à l'Usine, à Genève le 24 février 1993. Ce jour-là, je rencontrais Jean-Christophe, l'un des deux « permanents » de l'association. J'avais téléphoné quelques jours auparavant pour prendre rendez-vous, me présentant comme un étudiant de Lyon qui travaillait sur le réseau TEH. Il me demandait comment je connaissais TEH. Je répondais par la description de mon parcours de Berlin à Marseille, ce qui sembla évoquer de l'intérêt chez mon interlocuteur. Rendez-vous fut pris pour le 24 février.

Ce jour-là, j'arrivais en fin de matinée à Genève et je découvrais l'imposante bâtisse qu'est l'Usine un monolithe de cinq étages posé sur les bords du Rhône, typique de l'architecture industrielle du début du siècle comme je l'apprendrai plus tard. L'atmosphère générale du lieu me mis immédiatement à l'aise dans la mesure où je retrouvais les mêmes signes qu'à Berlin ou à Marseille.
Dans le hall d'entrée du bâtiment défraîchi où je pénétrais, je remarquais immédiatement les murs couverts de graffitis, d'affiches de concert, desquels émergeaient les noms des mêmes groupes en vogue à Berlin ou Marseille.

Beaucoup d'affiches annonçaient des concerts que je savais être passés à Berlin quelques semaines auparavant. Comme dans tous les lieux où j'étais passé, je retrouvais ce sentiment de vide, favorisé par les dimensions et l'aménagement des espaces autrefois industriels. Que ce soit à Berlin, Marseille, Genève, chaque fois résonne dans ces lieux l'écho produit par des personnes invisibles en train de s'affairer un peu plus loin, on ne sait où□ des bruits de marteau frappant le métal, des crissements du matériel de scène que l'on déplace sur le sol, des raisonnements sourds et amplifiés de groupes en train de répéter évoquant d'improbables mélodies, des cris et des paroles déformés qui vous arrivent pêle-mêle, sporadiquement. Tout évoquait ce que je connaissais déjà, jusqu'à l'odeur tout à fait semblable, caractéristique□ une odeur âcre, rebutante, surtout le matin, mélange de tabac froid et d'effluves festives. Comme c'est souvent le cas aussi, à cette heure du jour, je ne croisais personne, le lieu semblait vide. Les similitudes se multipliaient ainsi avec mes précédentes expériences.

Dans cette ville que je connaissais peu, je trouvais en quelque sorte, *une prise* à travers l'Usine. J'étais en terrain connu, familier. Et je ne manquais pas d'en être surpris. L'unique fois où j'étais venu à Genève précédemment n'avait pas suffit à me débarrasser des images stéréotypées que cette ville véhicule en général□ celle d'un mélange « white and clean□» de banques et d'organisations internationales, dont la réputation était bien loin de celle de Berlin.

Je rencontrais Jean-Christophe dans les bureaux de la permanence, au deuxième étage. Là aussi, le sentiment de similitude se confirmait. Comme à Berlin ou Marseille l'aménagement intérieur avait un caractère mêlé de provisoire, de désordre, une atmosphère poussiéreuse où pointaient les traces de l'abandon encore récent. Le mobilier, visiblement de la récupération, était dépareillé, usé, sans intérêt. L'ensemble possédait néanmoins ce caractère propre à tous les lieux que j'ai visités durant cette recherche, non dénué du charme des objets qui ont vécu et que semblaient aimer ceux qui travaillaient là.

Pour être plus tranquille, Jean-Christophe me proposait de descendre au Débido, le café-restaurant situé à l'étage inférieur. Nous nous installions un peu à l'écart des quelques tables occupées où mangeaient des clients. Pendant que Jean-Christophe commandait des cafés, j'en profitais pour apprécier le cadre du restaurant dans lequel je reviendrai tant de fois : la lumière naturelle passait par de larges baies vitrées qui donnaient sur le Rhône et qui éclairaient abondamment un long bar en

bois qui occupait toute la largeur de la salle. Ce jour-là, un vieux voilier était posé au centre du Débido entre les tables. Sur la coque, un écriteau disait en gros caractères□: « venez ramer avec nous□ ».

Mon premier entretien à l'Usine dura plus de quatre heures. Jean-Christophe au début m'avait dit qu'il n'avait pas trop de temps. Pourtant, il était intarissable sur le lieu, son histoire, et bien sûr aussi, lorsqu'il me racontait son parcours, ce qui l'avait conduit à l'Usine. Je mesurais encore mal l'importance de ces premiers entretiens. Lorsque l'on possède encore un statut d'étranger pour son interlocuteur, ce qui le conduit à se livrer sans appréhension, à celui qu'il pense ne pas devoir revoir[28].
Je menais alors des entretiens très peu directifs. Ils se déroulaient en général en deux temps. Dans une première phase, j'interrogeais mon interlocuteur sur la vie des lieux, leur fonctionnement, leur histoire. J'orientais ensuite la deuxième partie de l'entretien vers sa vie, la trajectoire qui l'avait menée dans le lieu, ses intérêts à s'y trouver.
Ma connaissance antérieure personnelle de telles expériences était une ressource de relance inestimable. Grace à elle, je parvenais aisément à établir une relation de confiance avec les personnes que j'interviewais. Le magnétophone que j'utilisais et dont je voyais la réticence qu'il provoquait lorsque je le sortais, semblait peu à peu disparaître de la table, l'interaction se fixant avec mon interlocuteur dans le cadre limité des corps, de la parole et des regards. Néanmoins, je pris aussi rapidement conscience de ce qu'une trop grande connivence pouvait induire. Contrairement à ce que de nombreux chercheurs décrivent de leurs premiers contacts avec le terrain et ses populations, je ne connaissais pas ce dépaysement mélange parfois de peur, de surprise, de ravissement aussi. L'appréhension naturelle qui m'habitait lorsque j'entrais dans un nouveau lieu était rapidement balayée par la familiarité que j'y trouvais. Mon attitude devait l'indiquer à mes interlocuteurs. Reconnaissance mutuelle et confiance se manifestaient fréquemment au cours des interviews ou alors dans les interactions qui ponctuent la vie quotidienne des lieux. Je n'éprouvais jamais de grands problèmes pour accéder aux informations que je jugeais importantes, par exemple pour aborder certains thèmes délicats de la vie des lieux, sur les finances, les conflits ou pour obtenir des documents relativement confidentiels.
À plusieurs reprises je m'aperçu que cette proximité ne facilitait pas le recueil de

[28] Il me semble que cette situation permet d'éprouver un point de ce que Simmel décrit du statut d'étranger dans son célèbre texte « Digressions sur l'étranger » paru dans Y. Grafmeyer, I. Joseph, *L'Ecole de Chicago*, Editions Aubier, 1984.

données et d'informations précises. Dans les entretiens notamment, la contrepartie de cette facilité d'accès était souvent le non-dit, le passage rapide sur des aspects importants des réalités que j'essayais d'analyser, l'interlocuteur considérant que je les connaissais déjà. Certains thèmes abordés dans la discussion, étaient ainsi tacitement reconnus. Présumés connus et ils n'étaient qu'effleurés, rapidement évacués. Je devais gérer ma proximité pour ne pas tomber dans l'excès inverse de la trop grande distance, provoquant les mêmes effets□le non-dit ou « le trop vite dit□» inexploitable à l'analyse. Pour palier à ces risques, plusieurs fois durant ces années de terrain, j'adoptais une posture naïve durant les entretiens. Je pouvais aussi devenir ponctuellement très directif pour obtenir qu'un point que je savais important soit dit, expliciter, développer pour être enregistré sur la bande. C'est ainsi que parfois, ce que je croyais savoir s'avérait faux ou incomplet. Malgré ma vigilance sur ces problèmes, j'ai dû revenir à plusieurs reprises dans un lieu pour éclaircir un point particulier. Et comme les distances géographiques cette fois ne facilitent pas les choses, il m'est arrivé de faire des entretiens par téléphone pour obtenir ces compléments d'information.

Durant l'année où je me concentrais sur l'Usine, Jean-Christophe fut l'un de mes principaux informateurs. Rapidement cependant, d'abord au hasard de mes déambulations, je rencontrais la plupart des protagonistes des lieux. Tout au moins, je rencontrais les individus les plus présents qui, à l'Usine étaient à peu près une vingtaine. Je prenais des rendez-vous formels pour réaliser des entretiens avec eux. Avec le temps, ils commençaient à me reconnaître, mais je gardais une position relativement extérieure, celle d'un observateur étranger. J'allais par la suite tisser des liens plus durables en adoptant une position participative dans les activités de l'Usine.

Après mes premiers travaux de Maîtrise à Berlin et Marseille, je me retrouvais à l'Usine à nouveau dans cette phase « d'observation flottante□» pour reprendre l'expression de C. Pétonnet[29]. J'essayais de construire un objet à partir de ce terrain sans me départir d'une volonté de compréhension globale de ce que j'observais. Volonté fondée sur l'intuition irraisonnée, que, dans ces initiatives, se jouaient des phénomènes majeurs au niveau des trajectoires individuelles ou des villes dans lesquelles elles prenaient place.

[29] Voir C. Petonnet, dans *Chemins de la ville. Enquête ethnologique*, ouvrage collectif, Paris, CTHS, 1987.

Avec le recul, je peux lire dans cette aspiration une posture scientifique singulière qui, depuis, dans le fond n'a pas vraiment changée, même si elle a été malmenée, soumise à différentes tentations notamment, de critique radicale ou de réduction de mon objet.

Dès le départ, je voulais surtout rendre compte au plus près d'une réalité que je considérais comme mal comprise. Tout au moins, de la manière dont ceux qui la construisaient la percevaient. Entre rectification, précision factuelle et dévoilement, il s'agissait non seulement de rompre avec les images que je considérais erronées à propos des initiatives que j'observais, mais aussi de révéler certains de leurs aspects complètement négligées ou ignorées. En reprenant les différentes facettes qui caractérisent différentes démarches scientifiques pour N. Elias, je me situais à l'intersection de plusieurs démarches de connaissance□ entre une volonté « d'augmentation des connaissances□» par rapport à un terrain, une tentative de « consolidation d'un savoir jusqu'alors relativement mal assuré□», et une perspective plus théorique[30]. Mon ambition relevait d'abord d'une ethnographie propre à décrire ou révéler des pratiques quasi-inconnues sous cette forme. Ce faisant, je me situais dans le champ de la sociologie urbaine et de la sociologie de l'art et de la culture. Je me situais à la croisée d'interrogations sur le rôle et la relation entre pratiques artistiques et culturelles et la ville. Mais, j'avais l'intuition que l'état de la sociologie de l'art et de la culture n'était pas à même de traiter les questions artistiques telles qu'elles se posaient sur ces terrains. Il me fallait donc aussi qualifier ces pratiques, comprendre leur spécificité par rapport à d'autres. Plus ou moins volontairement, je m'engageais donc dans le débat sur la diversité des pratiques culturelles et artistiques, leurs fonctions et leurs rôles, leurs caractéristiques et leurs sens. Positionnement qui ne manquait pas d'aborder les questions méthodologiques qui jalonnent le présent propos.

Malgré ces préoccupations d'ordre scientifique, ma proximité avec le terrain, mon intérêt personnel pour certains de ses aspects, donnait à ma démarche un caractère volontaire□ je voulais montrer que ce qui était écrit sur ces lieux et ces initiatives était soit incomplet ou même parfois faux. Le tout dans le but que ces initiatives confrontées de toutes part à la précarité, soient reconnues à leur juste valeur. Ma

[30] Pour N. Elias en effet, il y a différents types et enjeux de savoir scientifique. Celui-ci « peut consister en une augmentation des connaissances ; il peut consister en une consolidation d'un savoir jusqu'alors relativement mal assuré ; il peut permettre d'opérer soit la synthèse théorique d'événements qu'on n'était pas encore parvenu à relier, soit une synthèse théorique qui servira de modèle pour appréhender un corpus d'événements plus vaste qu'il n'avait été possible de le faire à l'aide des théories existant jusqu'alors. Mais on peut aussi progresser dans l'art de mettre en accord théorie et empirisme. ». N. Elias, *Engagement et distanciation*, Fayard, 1993.

démarche était donc loin du pur désintéressement, de la nécessaire « neutralité distanciée » du sociologue pour reprendre les termes de N. Heinich[31]. Ma proximité avec le terrain, doublé de cet engagement implicite, sont à l'origine d'un problème que je me posais alors et qui allait m'entraîner vers une approche théorique proche de la sociologie critique.

En effet, une seule chose m'obsédait alors : ma proximité avec mon terrain. Plus ou moins consciemment cette obsession constituait pour moi le principal moteur d'orientation de mon regard durant plusieurs mois.
Bien que je commençais à emprunter les chemins de l'ethnographie, je n'étais pas éloigné des influences de théories pour qui les sciences sociales doivent avoir ce caractère tranché, rationnel, indubitable, une science qui emprunte des raccourcis intellectuels pour hacher, mouliner et empaqueter les réalités qu'ils observent dans de lisses concepts indiscutables. Des formes de scientisme m'apparaissaient alors comme des gages de véracité. Je m'appliquais aux techniques de la recherche de distance telles que ces orientations et leurs méthodes m'y invitaient : statistiques, analyse de discours, méthodes déductives, etc. Je fus notamment poussé à rechercher dans une théorisation systématique, souvent *a priori*, les catégories de mes analyses. J'adoptais une posture, excessivement critique, sous-tendue par une logique de soupçon, dans laquelle je trouvais une illusoire distance, tout au moins, qui déformait mon regard autant qu'une trop grand proximité me semble-t-il. Les discours que je recueillais sur le terrain me paraissait cadrer aisément avec de brillants concepts testés et approuvés sur des terrains plus ou moins proches des miens. Me focalisant par exemple sur les productions artistiques que je rencontrais, j'appréhendais leurs auteurs dans les termes d'une *carrière* implacablement linéaire et rationnelle. Réduisant leur action dans les lieux à l'acte artistique, à l'inverse de ce qu'ils déclaraient au fil des entretiens, je les cataloguais dans des stratégies et des étapes soi-disant typiques. Le modèle de ce type de carrière proposé par Menger me paraissait tout à fait cadrer avec la position et la situation de mes interlocuteurs[32]. Ils me disaient qu'ils n'étaient pas là pour faire de l'art mais par révolte, ou pour faire la fête ou reprendre place dans la ville. Nécessairement, dans la perspective critique cela ne pouvait être vrai. Il devait nécessairement s'agir d'une stratégie de distinction si cruciale dans les milieux artistiques (Bourdieu, 1980), manière certes tortueuse mais calculée, de se positionner à long terme sur un marché de l'art. Un

[31] N. Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Ed. de Minuit, 1998.
[32] Voir, P.H Menger, « Rationalités et incertitudes de la vie artistiques », dans *l'Année sociologique*, 1988 et « Marché du travail artistique et socialisation du risque », dans la *Revue Française de Sociologie*, XXXII, 1991.

marché de l'art qui n'existait pas dans ou autour des lieux que j'observais, mais que cette posture me forçait à vouloir voir par tous les moyens.

L'obsession du manque de distance aveuglant, était renforcée par l'environnement universitaire. Avec le recul, je constate aujourd'hui combien mon terrain de recherche faisait fantasmer et ce qu'il véhiculait d'images préconstruites. Par exemple, des trois lieux de mon terrain seule la Ufa-Fabrik a été un squat durant une très courte période. Dire cela, prononcer le terme de squat, déclenchait immédiatement le flot des discours fantasques de mes interlocuteurs. Les mêmes contradictions que je voyais dans les médias se retrouvaient de la même manière. Toujours avec plus d'acuité dans ce tumulte, de manière contradictoire avec ma démarche sur le terrain, sur le plan intellectuel, je ne cherchais qu'à me mettre à distance ce que j'observais. Essayant de gommer tout sentiment personnel, je passais aisément à un point de vue proprement cybernétique, les acteurs sociaux devenaient les rouages d'une grande machine sociale anthropoïde et décharnée.

Jochen Geertz, commentant *Les Argonautes du Pacifiques* de Malinowski situe l'approche anthropologique entre une conceptualisation «□proche de l'expérience□ et une autre qui en est très éloignée[33]. Ces deux pôles résument bien mes deux postures de recherches successives, les excès qui en découlèrent au cours des deux premières années de ce travail. La prise de conscience de l'excès critique ne s'est pas faite en un déclic, mais le temps a joué son rôle. Durant tout le temps qu'à durer mon travail de thèse, j'allais tenter de me situer entre ces deux extrêmes, entre l'écueil de la familiarité et celui de la trop grande distance.

4. De la position d'observateur-spectateur à l'observation participante

Concernant la question du rapport au terrain et celle des méthodes que j'ai utilisé, c'est à Genève aussi que j'ai adopté pour la première fois la démarche de l'observation participante[34]. Par rapport à ma posture critique à un moment si forte,

---

[33] J. Geertz, *Savoir local, savoir global*, P.U.F., 1986.

[34] Parmi les textes qui traitent la question de l'accès au terrain, celui d'Erving Goffman intitulé « Le Travail de Terrain » me paraît aborder des questions qui se posaient alors pour moi et qui se pose à tout sociologue.
« Par observation participante, j'entends une technique qui ne saurait être employée seule dans une recherche, qui ne serait pas utilisable pour toute recherche, (...) ; elle vise à pénétrer, physiquement et écologiquement, dans le périmètre d'interaction (circle of response), propre à une situation sociale, professionnelle, ethnique ou autre. On se trouve ainsi aux côtés des individus, au moment où ils réagissent à ce que la vie leur réserve. (...). L'idéal est de s'assujettir à leurs conditions de vie et, bien

il s'agissait notamment d'appréhender la réalité des discours qui m'étaient faits durant les entretiens, de mesurer leurs écarts avec les faits, les réalités que connaissaient les protagonistes des lieux. L'observation participante était donc pour moi une manière de trouver confirmation de ce qu'on me disait, manière de validation de mes hypothèses[35].

J'avais déjà, au cours de mes précédents travaux, adopté des méthodes d'observation similaires, *in situ*, périphériques, etc. Mais l'observation participante avec l'immersion qu'elle implique me paraissait encore plus importante pour comprendre en profondeur les réalités que j'observais, du fait notamment qu'elle permettait de vivre directement, même si cela restait ponctuel, les mêmes expériences et la même vision des choses que les acteurs, dans une confrontation physique et sensible autant qu'intellectuelle. Il s'agissait d'«□tre dans la même galère□ que les acteurs pour reprendre l'expression d'E. Goffman (1989).

Ce sont les manques de moyens chroniques des collectifs que j'observais qui m'ont fourni à plusieurs reprises l'occasion de m'impliquer, de trouver une place, une fonction dans les lieux. Ce point en lui-même était déjà un point de l'analyse révélateur des modes de saisie d'opportunité qui rende l'engagement individuel effectif.
Comme il se doit dans les collectifs (c'est un point qui les caractérise, j'y reviens de nombreuses fois dans l'analyse), j'ai occupé plusieurs rôles, correspondant à des

---

que vous puissiez partir à tout moment, de faire comme si vous ne le pouviez pas, en acceptant tout ce qui, désirable ou non, fait partie de leur vie. C'est ainsi que vous « accordez » votre corps. Avec votre corps « accordé » et le droit écologique d'être auprès d'eux (que vous aurez acquis par un quelconque subterfuge), vous serez à-même de relever toutes leurs réactions corporelles, gestuelles ou visuelles, à ce qui se passe autour d'eux. Vous vous sentirez suffisamment proche d'eux (puisque vous êtes dans la même galère) pour sentir ce qui les fait réagir. C'est là pour moi l'essence-même de l'observation » dans *La relation de service dans l'espace public*, Tome 1, Actes du séminaire, Plan Urbain – *RATP* – DRI, 1989-1990.
Les travaux de J. Penneff ont aussi inspiré ma démarche méthodologique, mes méthodes de travail, mon rapport au terrain. Notamment l'ouvrage, *L'hôpital en urgence*, Ed Métailié, 1992. Par rapport à la question de l'observation participante l'analyse et la description qu'il en donne corresponden à ce que j'ai pu faire et à ce que j'ai recherché.

[35] H. Blumer exprime cette posture lorsqu'il écrit : « Pour comprendre le processus (d'interprétation), le chercheur doit prendre le rôle de l'acteur dont il se propose d'étudier le comportement. Etant donné que l'interprétation est donnée par l'acteur, dans les termes des objets désignés et appréciés, de significations acquises et de décisions prises, le processus doit être considéré du point de vue de l'acteur (...). Essayer de saisir le processus d'interprétation en restant à l'écart, comme l'observateur dit « objectif », et en refusant de prendre le rôle de l'acteur, c'est risquer la pire forme de subjectivisme : celle dans laquelle, l'observateur objectif, au lieu de saisir le processus d'interprétation tel qu'il se produit dans l'expérience de l'acteur, lui substitue ses propres conjectures (...). », voir l'article « Society as Symbolic Interaction », dans A.M. Rose, *Human Behavior and Social Processes. An Interactionist Approach*. London, Routledge and Kegan Paul, 1962.

compétences diverses, des moins qualifiés au début, à la portée de tous, première *prise* dans les lieux, jusqu'à des fonctions que je n'aurais pu tenir sans la confiance des acteurs des collectifs, confiance que j'avais acquise au fil des engagements ponctuels auprès d'eux. J'ai ainsi participé à l'organisation de plusieurs projets de manière tout à fait concrète de l'organisation et de la mise en place technique de soirées, de spectacles (réalisation et montage de décors, manutention, backstage, etc.), en passant par le service au bar et en salle, jusqu'à être délégué de l'Usine, en 1996, lors des rencontres Trans Europe Halles qui eurent lieu à Copenhague.

Autant qu'une approche trop critique, une implication directe avec les terrains auprès des acteurs pose toujours la question de la mise à distance de l'objet et je bénéficiais pour m'en sortir de deux facteurs. D'abord, très platement, je n'habitais jamais dans les villes où se trouvaient mes terrains. Quand je quittais mes rôles dans les lieux, la distance géographique qui s'instaurait immédiatement facilitait la rupture de l'implication. En termes de négociation de la sortie vis-à-vis des protagonistes, même brutale, cette distance géographique facilitait aussi leur compréhension du fait qu'à un moment je devais les quitter. Mais plus globalement, malgré des formes d'appartenance et des liens très forts qui se nouent à l'intérieur des lieux, il est admis que les individus les quittent de manière opportune, tout au moins, selon des opportunités justifiées par rapport aux préoccupations et aux valeurs internes et j'y reviendrai aussi.
Je ne suis donc jamais resté très longtemps dans les collectifs. Mon travail de terrain c'est plutôt déroulé en une succession de visites et d'engagement ponctuels, les plus longues n'excédant jamais un mois.

5. Poitiers, Genève et Berlin – Le choix des trois terrains

C'est donc à Berlin que j'ai entendu parler pour la première fois du réseau TEH. Mon DEA très monographique, avait peu traité des questions d'échanges de l'Usine et de ses liens avec différents réseaux locaux et extra-locaux, de son inscription urbaine et de toutes formes d'interaction qui obligent à penser l'ouverture. Suivant l'encouragement de E.C Hugues, j'étais toujours préoccupé par la découverte « les limites des systèmes d'actions »[36]. Et aussi, suivant des encouragements universitaires, cette fois bénéfiques, je voulais surtout appréhender les ouvertures, les liens, les échanges, les circulations qu'ils généraient, leurs sens.

[36] E.C Hugues, ibid.

Outre le résultat «□aturel□ du parcours que je viens de décrire, le choix de l'Usine, du Confort Moderne et de la Ufa-Fabrik comme terrains de cette thèse, recouvre des motivations scientifiques, mais aussi de manière plus prosaïque, des opportunités professionnelles autant que d'économie de la recherche ou des intérêts tout à fait personnels.

Le fait que ces trois initiatives étaient en contact à travers le réseau TEH justifie d'abord ce choix par rapport à ma préoccupation d'analyser des échanges entre des individus porteurs a priori d'approches similaires de la culture, leurs influences mutuelles dans l'élaboration locale de leur projet. En dehors du réseau TEH, j'appris en plus rapidement que les acteurs du Confort Moderne s'étaient rendus à Berlin pour observer les manières de faire et de s'organiser des acteurs de la Ufa. Il me paraissait alors tout à fait intéressant d'analyser des phénomènes d'échanges et des éventuelles transmissions qui se produisaient lors de ces contacts, d'autant plus entre la Ufa-Fabrik qui est un lieu des années 1970 et un lieu plus récent comme le Confort Moderne qui a ouvert ses portes bien plus tard, en 1985. Peut-être pensais-je alors, s'agissait-il d'un moyen de comprendre l'émergence du Confort Moderne□ Comment dans une ville aussi excentrée que peut l'être Poitiers par rapport «□ux grands centres de productions culturelles□, aux grandes métropoles, un lieu comme le Confort Moderne avait pu émerger□ Genève et Poitiers étaient aussi en contact à travers le réseau TEH et ponctuellement, leurs membres pouvaient se rencontrer et échanger dans d'autres cadres, en d'autres occasions. Il s'agissait alors pour moi de voir ce qui s'échangeait dans ces réseaux entre ces lieux et leurs acteurs, d'apprécier le rôle de ces échanges et des circulations qu'ils généraient. L'hypothèse que j'ai déjà évoquée était bien que la définition locale de ces initiatives culturelles, leurs formes et sens sociaux (et d'éventuels autres sens en l'occurrence plus urbains et territoriaux), n'étaient complètement saisissables que par la prise en compte de références et d'échanges extra-locaux.

Le choix de ces trois terrains, renvoyait aussi à l'hypothèse du rôle primordial des contextes dans le processus d'émergence de telles initiatives. J'avais là l'opportunité d'analyser des lieux et initiatives similaires dans trois contextes nationaux et urbains différents, à même pensais-je alors, de révéler des variations ou des similitudes significatives. Cependant, il convient de le dire, le présent travail n'est pas une comparaison entre trois lieux et trois initiatives au sens strict du

terme[37]. La volonté d'observation des échanges et des mobilités justifie le choix de trois lieux différents, mais il s'agissait aussi de repérer des « tendances lourdes » et des régularités en termes de valeurs sociales, de codes et conventions, d'approches par rapport à l'art et à la culture.

Enfin, des notions « d'économie de la recherche » participaient du choix de ces trois lieux. Proximité géographique d'abord avec Genève qui se situait non-loin de mon lieu de résidence. Proximité d'un autre ordre avec Berlin où je savais toujours pouvoir bénéficier de conditions d'accueil favorables et ou j'avais quelques repères propices à faciliter mon travail, dont je maîtrisais la langue aussi. Choix personnels pour des lieux dont je pensais comprendre plus aisément des formes culturelles, dont la programmation artistique, notamment musicale, était en partie plus proche que dans d'autres lieux, de mes préoccupations et intérêts esthétiques.
Le choix de Poitiers apparaissait encore plus circonstanciel. Il correspondait à une opportunité professionnelle dans le domaine de la recherche contractuel[38]. Cette recherche négociée avec des ministères français, impliquait un terrain en France. En 1996, Poitiers était le seul lieu du réseau TEH qui s'y situait, ce choix s'avérait donc très opportun. Néanmoins cette opportunité n'enlevait pas l'intérêt factuel d'appréhender des relations entre des lieux culturels à l'échelle internationale.

Le choix de prendre en compte des effets d'ouvertures, d'échanges et de mobilités des collectifs a impliqué aussi l'adoption souvent « improvisée » de méthodes d'observation spécifiques. Des méthodes plus structurées d'analyse de réseaux ont

---

[37] Sur une méthodologie de la comparaison en sciences-sociales et les termes de sa nécessaire rigueur voir notamment les travaux sur l'ethnicité de V. de Rudder.
Sur cette question, je m'inspire aussi, une fois encore des travaux de E.C. Hugues. Les approches comparatives en sociologie du travail qu'il a développé tiennent en effet compte des dimensions cognitives de cette méthode de la manière dont je l'utilise. J.M Chapoulie, commentant le travail et les approches de Hugues, sa manière d'utiliser la méthode comparative les résume ainsi : « La méthode comparative n'est pas seulement un moyen qui permet au chercheur de terrain de parvenir à un point de vue objectivant sur ses propres activités et ainsi d'exercer un certain contrôle sur celle-ci. Elle est également l'instrument principal qui lui permet de se dégager des représentations constituées de l'objet qu'il étudie, et de celles, particulièrement prégnantes, qui sont associées au point de vue pratique qui lui est familier ». dans « E.C Hugues et le développement du travail de terrain en sociologie », *Revue française de sociologie*, XXV, 1984.

[38] J'ai ainsi mené deux recherches dans le cadre du programme interministériel « Culture, Ville et Dynamiques sociales » qui m'ont conduit à la réalisation de deux rapports, *Les territoires de la culture - Pratiques culturelles et processus de production des espaces urbains,* Ministère de l'Equipement-PUCA, Ministère de la Jeunesse et des Sports, Ville de Poitiers, 2000 ; *La mise en culture des friches industrielles - Poitiers, Genève Berlin - De l'épreuve locale au développement de réseau transnationaux,* Ministère de l'Equipement, Plan Urbain, 1998

pu être utilisées à certains moments[39].
J'ai ainsi dû me déplacer beaucoup d'un lieu à l'autre. J'ai participé à toutes les réunions du réseau TEH pendant 5 ans et surtout, j'ai circulé et accompagné les acteurs eux-mêmes au cours de leurs déplacements. Ces accompagnements pouvaient être externes ou comme je l'ai déjà évoqué se fonder sur une participation à partir de l'acquisition d'un rôle dans les collectifs.
S'agissant plus précisément, d'appréhender le lien entre les collectifs et leur inscription dans l'espace urbain, j'ai pu tout en partageant certains moments de leur vie, pratiquer la ville avec eux et en circulant avec eux, appréhender la réalité de leurs réseaux locaux, les fondements de leur structuration et des échanges qui s'y déroulaient, leurs pratiques concrètes de l'espace.

Par ailleurs, s'agissant d'appréhender le rapport à la ville des trois collectifs, je ne me suis pas limité à des observations internes aux lieux. J'ai tenté dans cette perspective d'appréhender leur interaction avec leur environnement et l'ensemble des acteurs qui pouvaient intervenir à un moment ou l'autre de leur action. Il s'agissait de prendre en compte tous les acteurs dont j'estimais ou que l'on me désignait important de ce point de vue, sans limitations ou *a priori*. Parmi ces acteurs externes aux lieux, j'ai rencontré de nombreux acteurs institutionnels des villes concernées, des acteurs culturels, les publics dans leur diversité, mais aussi les habitants des villes et des quartiers concernés, des acteurs sociaux, économiques, etc. C'est par de nombreux entretiens avec tous ces individus qui entraient à un moment ou un autre dans la définition ou dans des préoccupations de l'action des collectifs que j'ai tenté de saisir la construction de l'inscription urbaine des initiatives. Ce point a pu aussi consister en des observations directes au moment de rencontre et d'échange et à l'analyse d'interactions que je restitue et mobilise dans l'analyse, le cas échant, tout au long du texte.

[39] L'ouvrage d'Ulf Hannerz, *Explorer la ville*, op. cit., était de ce point de vue une référence majeure. J'ai pu aussi me référer aux travaux d'A. Tarrius, *op. cit.*, ainsi qu'à ceux de A. Colomonos dans, *Sociologie des réseaux transnationaux*, Ed. l'Harmattan, 1995.

6. Au cœur de l'analyse la notion de carrière

Je terminerai cette introduction méthodologique sur la notion de *carrière* que j'utilise de manière privilégiée dans cette recherche, d'un double point de vue analytique et opératoire.

D'un point de vue analytique, cette notion de carrière renvoie d'abord à ma volonté de saisir une action collective, son processus d'émergence à la lumière du croisement de parcours individuels, de contexte et de situation.
Il s'agit de se situer entre des parcours, des apprentissages individuels et un devenir collectif dans chaque lieu, qui se définit par rapport à des cadres plus larges, des contextes. Dans ses travaux, c'est ainsi qu'E. Hugues définissait la notion de carrière à l'articulation de projets individuels au cours d'une vie et de leurs relations et inscriptions dans des groupes sociaux plus vastes et de leurs contextes. Pour lui, l'étude des carrières "*vise à se placer au point de rencontre entre une société stable mais néanmoins changeante et l'être humain unique, qui n'a que peu d'année à vivre, mais dont les descendants sont à l'évidence très semblables à leurs parents*"[40].

Si la notion de carrière fut principalement élaborée à l'origine dans le cadre d'une sociologie du travail à propos des parcours professionnels, elle fut élargie par la suite à l'analyse de nombreuses trajectoires. La plus célèbre pour cet élargissement étant peut-être l'étude de Becker sur la déviance et les fumeurs de marijuana[41].
Hugues comme Becker précisent dès le début de leurs travaux que la carrière dans un domaine, même professionnelle, pour être comprise, ne doit pas être dissociée de l'ensemble de la vie de l'individu, incluant son parcours dans sa globalité comme ses héritages générationnels. "*Même dans les types de carrières qui sont si précisément définis que chaque étape, à l'instar des échelons de la fonction publique, peut se voir attribuer un numéro, le problème est plus complexe qu'il n'y paraît*" écrit Hugues.[42]

La continuité des carrières n'exclut pas les hésitations, les ruptures, des formes de retour en arrière, les bifurcations, les chutes éventuelles, parfois définitives et avec elles la fin des histoires individuelles. Dans le même temps donc, la notion de

[40] Voir la traduction du texte *Careers* utilisé par Hugues pour son enseignement vers 1967, dans *Le regard sociologique*, Editions EHESS, 1996.
[41] H.S. Becker, *Outsiders*, Métailié, 1985.
[42] E. C. Hugues op. Cit.

carrière n'implique pas une progression irrémédiable, une amélioration dans le sens évolutionniste du terme[43].

De tous ces points de vue, tenant compte des enrichissements apportés à la notion par Becker, Ulf Hannerz, proposait une définition de la carrière, telle que je l'utiliserai tout au long du présent texte. *« Nous proposons d'appeler carrière, toute organisation séquentielle des situations vécues. Un certain nombre d'exemples tendent à montrer qu'on peut parfaitement limiter l'analyse d'une carrière aux rôles s'inscrivant dans un seul domaine. Mais, comme le suggère la définition que nous venons de proposer, nous pouvons aussi tenter de penser globalement l'agencement des domaines entre eux et la construction d'un mode de vie qui évolue avec le temps »*[44].

Aussi, s'il convient de prendre en compte des carrières dans les collectifs dans une perspective professionnelle, cette notion doit être interrogée et utilisée de manière non restrictive. Pour ce faire, il s'agit de prendre en compte l'ensemble des sens sociaux mobilisés lors de l'entrée dans les groupes, qui interviennent dans la réorientation de trajectoires dont la qualité est alors à déterminer au regard d'un parcours antérieur et à venir, sans juger à priori de sa finalité notamment culturelles ou artistiques, professionnelles ou autres.

Sans réduire donc les engagements dans les collectifs à des parcours professionnels, l'hypothèse sous jacente de cette analyse conduit plutôt à appréhender la force de certaines pratiques et intérêts culturels comme base pour ré-interroger, réorienter et restructurer des situations et des parcours individuels dans leur globalité, une force génératrice par ailleurs d'une action collective à long terme. Peut-être que les qualités spécifiques des pratiques culturelles sont plus à même d'opérer ces effets notamment dans les cas d'individus confrontés à des moments d'incertitudes professionnelles et plus largement socio-économiques mais aussi comme je vais le montrer, une posture critique sur le monde qui confine souvent à la révolte.

---

[43] A. Strauss travaille précisément cette question dans, *La trame de la négociation, sociologie qualitative et interactionisme*, Ed. L'Harmattan, 1992.
[44] U. Hannerz, *Explorer la ville*, Ed. de Minuit, 1983.

7. La carrière comme technique de mise en récit

Si j'utilise la notion de carrière comme principe analytique, elle est aussi au cœur de la de la mise en récit de l'analyse des trois initiatives culturelles prises en compte ici.
De ce point de vue, j'ai pensé les trois «□mouvements□ de ce texte comme des étapes de la carrière des individus qui s'y engagent mais aussi d'une carrière collective, qui correspond au processus d'émergence et de structuration des collectifs. Ce sont trois étapes qui définissent une carrière globale depuis leur adolescence mais dont la fin cependant reste en suspend.

Le principe linéaire et de cohérence de la narration ainsi posé ne correspond cependant pas à la réalité des carrières telles que je les aie définis avec leurs hésitations, leur retour en arrière, etc. De plus, tout en décrivant des carrières et des processus d'émergence, il s'agissait aussi simultanément de décrire d'une part l'histoire de l'émergence des collectifs, d'autre part, des éléments plus stables dans l'organisation des lieux, des collectifs, en termes de valeurs, de codes sociaux, de vision du monde, etc., qui constituent les contours de milieux sociaux dans la durée.
Le texte se situe ainsi dans une tension continue qui tente de maîtriser tous ces paramètres parfois contradictoires. Et il est possible qu'il s'écarte parfois des principes d'une cohérence absolue de la narration.

Premier mouvement

Prémices et rapprochements

Sur un air de révolte, de musique et de fête

> *« Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant calmant, au sein du chaos. Il se peut que l'enfant saute en même temps qu'il chante, il accélère ou ralentit son allure□ mais c'est déjà la chanson qui elle-même est un saut□ elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos, elle risque aussi de se disloquer à chaque instant. Il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane. Ou bien le chant d'Orphée□* Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit, 1980.

Ce premier chapitre s'arrête sur le long moment d'émergence des trois collectifs acteurs de la création du Confort Moderne, de l'Usine et de la Ufa-Fabrik. Cette période dure entre 4 et 5 ans dans chaque cas. Il s'agit ici de montrer comment les formes de mobilisations que connaissent chacun des collectifs sont antérieures à leur installation dans les sites. Il convient dans un premier temps de définir les cadres de ces actions collectives et notamment les contextes qui paraissent particulièrement importants durant ces prémisses bouillonnantes. Cependant, il ne s'agit pas seulement de définir ces cadres en termes de contraintes. Il s'agit aussi d'analyser l'interprétation que les acteurs des collectifs en font à la lumière de leurs parcours individuels et la manière dont ils interagissent avec leurs orientations.

Par rapport à ces contextes, à ce moment, les notions de «□manque□ et de «□besoin□ apparaissent de manière récurrente et semblent pour beaucoup, à l'origine des phénomènes observés. Ce sont le manque et le besoin, en l'occurrence culturel, mais pas uniquement, qu'il faudrait prendre en compte comme catégories majeures mobilisées dans une action « en train de se faire», comme catégorie à prendre au sérieux dans l'analyse socio-anthropologique. Ces notions relèvent autant d'un état de motivations individuelles que d'une situation et d'un contexte. À ce propos, Henri Lefebvre écrivait en son temps « qu'il faut à l'Homme éprouver le manque pour travailler et créer. (...) ».Et il poursuivait□ « c'est dans et par le besoin que la liberté naît et trouve l'occasion de s'exercer, en découvrant la fissure dans le réel qui

lui permet de pénétrer ce dur réel et de le modifier. C'est à partir du besoin comme manque que l'homme explore un monde de possibilités, les crée, choisit entre elles et réalise. Il devient historicité. Sa conscience ne peut se clore. Des consciences individuelles s'ouvrent sur les consciences sociales et inversement, et la multiplicité des consciences humaines s'ouvre sur le monde. »[45].

Le besoin et le manque comme états psychologiques, mais aussi comme registre d'action collective, né d'une histoire, d'un contexte, définissant à leur tour, en retour, la relation individuelle et collective au contexte. Besoins et manques culturels qui conduisent à des situations individuelles de rencontres et à des engagements singuliers, influant donc sur la manière dont « des consciences individuelles s'ouvrent sur les consciences sociales et inversement, et la multiplicité des consciences humaines s'ouvre sur le monde».
Néanmoins, il ne faudrait pas trop simplifier. D'abord, parce qu'il semble bien, en l'occurrence, que le manque et l'insatisfaction ne sont pas uniformes. Tous deux se jouent à plusieurs niveaux dans ce dialogue incessant entre des individus, des groupes, des situations et des contextes. Et puis, parce que, d'un individu à l'autre les sens attribués à ce manque et cette insatisfaction sont hétérogènes, vécus différemment. Et il convient dès maintenant de le dire : la recherche d'art et de culture n'explique pas tout, même si elle va catalyser les besoins et les manques.

De même, il est nécessaire de préciser dès maintenant que « l'ouverture sur le monde» des trois collectifs, alors en train de se créer, ne prend pas les traits d'un parcours tranquille et linéaire. Elle est plutôt à décrire dans les termes d'une lutte pour un droit à l'expression d'intérêts culturels « particuliers », avec en toile de fond la ville comme théâtre et enjeu de ce parcours, la ville comme terrain d'exploration individuel, créatrice de situations propices. Un long processus donc, qui couvre près de trente années depuis les premiers regroupements des acteurs de la Ufa-Fabrik à Berlin en 1973.
Dans ce parcours se succèdent les phases de conflits et d'accommodation[46] entre un panel de protagonistes extrêmement hétéroclites : les acteurs des collectifs regroupés en associations, les acteurs culturels des trois villes dont les municipalités, mais aussi les collectivités territoriales, l'Etat, sans oublier les riverains, habitants ou acteurs économiques.

---

[45] H.Lefebvre dans, *Critique de la vie quotidienne,* Tome 2, L'Arche Editeur, 1980.
[46] Pour reprendre les termes de Louis Wirth dans *Le Ghetto* et indiquer ainsi, déjà, certaines segmentations irréductibles entre les groupes de protagonistes, que celles-ci soient d'ordre social, politique, économique ou culturelle dans un sens anthropologique.

Il reste que c'est une période de grande hésitation individuelle et collective. Les associations sont déjà officiellement constituées, mais sont encore balbutiantes. Leurs membres cherchent à trouver un langage commun, « une direction». Les motivations communes existent autour de la culture, mais sont alors très floues. La culture se présente comme objet de préoccupation esthétique bien sûr, mais aussi, de manière plus originale, comme support ludique, moyen festif. Et surtout, comme je vais le montrer dans ce chapitre, la culture se présente comme langage d'une critique sociale acerbe qui peut aller jusqu'à la révolte. Un langage cependant singulier qui semble parfois se perdre dans la fête ou dans l'esthétisation trop prononcée. Un langage culturel qui est encore hésitant à ce moment, presque chaotique, et qui va mettre beaucoup de temps à se structurer, manquant parfois de se disloquer. Au niveau individuel, ce moment de rapprochement des collectifs et des associations, correspond à une première étape de la carrière générale que chaque protagoniste va faire dans les lieux.

***

Je commencerai dans cette partie par poser les éléments de contexte significatifs, les plus visibles. En premier, par ordre d'importance, je situerai ainsi la constitution des trois associations et leur installation dans trois sites désaffectés, par rapport aux contextes politiques locaux, en matière culturelle et par rapport aux contextes urbains. Le «manque» et le décalage des collectifs par rapport à ces contextes se déclinent cependant de manière différente dans les trois cas et je les distinguerai.

Mais dans ces histoires collectives, dans l'histoire des lieux en constitution, les protagonistes interviennent chacun par rapport à leur propre histoire ou trajectoire. Chacun se réfère aussi à plusieurs *strates des mondes sociaux* comme dirait Deleuze. Les déclencheurs intimes d'une recherche et d'un engagement personnel se conjuguent aussi avec "le monde extérieur". C'est dans ce rapport au monde que l'action collective peut se développer, peut trouver une historicité, si l'on tient compte de la dimension de prise de conscience que contient ce terme[47]. Il faut alors examiner les trajectoires individuelles pour saisir un mouvement d'ensemble dont le

[47] A la manière d'Alain Touraine lorsqu'il définit ce terme. Voir par exemple, *Le retour de l'acteur*, Ed Fayard, 1984.

sens de chaque composante est irréductible.

Et inversement, si le besoin et le manque individuel se construisent et s'expriment en direction de l'environnement social, culturel et de l'avenir, ils vont aussi puiser dans l'histoire de chacun. En l'occurrence, il convient de faire un bon en arrière et de revenir au moment de l'adolescence des protagonistes de « l'aventure». Comme ils l'expriment tous de manière récurrente, c'est à ce moment que se construit pour l'ensemble d'entre eux une perspective singulière sur le monde, permettant de comprendre en partie leur engagement individuel, sa forme, son intensité.
Tous ces individus sont relativement différents en termes d'origines sociales, de qualifications, etc. Malgré ces différences, ils développent *une perspective* (Hannerz, 1998) commune sur le monde qui constitue un aspect majeur de l'action collective dans laquelle ils s'engagent. Chargée de nuances, cette perspective relève d'une critique du monde qu'ils connaissent. Elle s'articule autour du refus naissant du « contexte de vie» qu'ils rencontrent alors, dont ils prennent conscience et par rapport auquel, dans bien des cas, ils expriment leur révolte.

Enfin, il y a les situations et les rencontres qui pour beaucoup "font tout basculer". La rencontre, de pur hasard, ou plus provoquée, celle qui fait fonctionner l'interconnaissance et les réseaux. Si l'approche adoptée ici tente d'appréhender le processus d'émergence des lieux dans les termes d'une action collective, il s'agit aussi de porter une attention soutenue aux *arrangements* (Hugues, 1957) internes entre les individus qui participent à ces actions, et aux situations de leur engagement.

Tout en présentant ces contextes et ces trajectoires, ce chapitre entame la description des termes et des contours culturels et urbains de ces actions ainsi que l'analyse des formes d'engagements individuels qu'elles suscitent. Cette analyse « des premiers moments » permet aussi de mettre en perspective l'ampleur des évolutions et des réorientations qu'ils ont connues depuis.

I. Trois situations culturelles de « manque » et d'écart par rapport aux politiques culturelles

Dans les collectifs qui occupent aujourd'hui le Confort Moderne à Poitiers, l'Usine à Genève et la Ufa-Fabrik à Berlin, la volonté de défendre, de développer et de promouvoir des domaines d'activités culturelles et artistiques « originaux » reste explicite. Cette volonté ferme est aujourd'hui structurée, homogénéisée et argumentée. Elle peut se lire dans les conventions d'occupation qu'ils ont obtenues avec les municipalités ou à travers les statuts des associations qu'ils ont créés et qui se présentent comme gestionnaires des lieux. Cependant, le sens et les finalités des premières formes de regroupement de ceux qui sont devenus les acteurs des trois lieux, entre la fin des années 1970 à Berlin et la fin des années l980 à Genève et à Poitiers, n'est pas aussi univoque, à l'image de la diversité des individus qui se mobilisent. Dans les trois cas, au niveau individuel, les rapprochements des associations puis l'accession au statut de membre s'effectue rarement de manière linéaire selon une stratégie d'ordre culturelle ou artistique élaborée, qu'elle soit individuelle ou collective.

Parmi ceux qui se rapprochent alors des associations quelques-uns sont engagés dans une pratique artistique régulière (musique, théâtre, arts plastiques, photos, etc.) mais l'immense majorité sont de simples spectateurs. C'est essentiellement de manière ludique qu'ils appréhendent les moments artistiques et culturels, comme occasion d'être ensemble, de se rencontrer pour voir un concert, un spectacle ; mais aussi pour développer des modes de sociabilité larges, pour être avec des amis, pour faire la fête par exemple ; pour rompre des situations individuelles de solitude ; pour rechercher du sens par rapport à des questions existentielles. Le passage de la position de spectateur à celle d'acteur des associations s'effectue le plus souvent, mais en partie seulement, sur ces modes personnels, souvent ludiques, dans une perspective de bénéfice immédiat de l'activité qu'ils y adoptent.

Néanmoins, s'il est relatif à des engagements individuels, on ne saurait comprendre le processus de structuration des mobilisations qui s'effectuent autour des trois associations sans prendre en compte les contextes dans lesquels il apparaît. De ces contextes de l'époque, je retiendrai d'abord le décalage entre les propositions culturelles des municipalités et les demandes des individus qui composent les trois collectifs. En même temps, l'action des acteurs des trois associations est

indissociable d'un contexte urbain. Il est important à ce niveau de constater que dans les trois villes tous ceux qui gravitent autour des associations sont confrontés à des situations urbaines comparables. Ils ressentent violemment l'impossibilité d'accéder et de pratiquer la ville comme ils l'entendent, notamment le centre. Ils vivent alors le rapport à l'espace urbain sur le mode de la mise à l'écart, du non-accès.

***

Au tournant des années 1980, les villes de Poitiers, Genève et Berlin n'apparaissent pas dépourvues de projets et de moyens culturels, au contraire.

Même si la ville de Poitiers n'évoque pas immédiatement en France l'image du dynamisme culturel, elle développe depuis 1977 un ambitieux programme en la matière qui est à l'image de ceux mis en place dans des nombreuses municipalités « passées à gauche » aux élections municipales de cette année-là. De même, en matière culturelle Berlin apparaît largement équipée avec ses deux prestigieux opéras, son « philharmonie » et ses équipements de quartier construits en nombre dès les années 1970. Quant à Genève, la municipalité fait figure d'exception dans le paysage culturel Suisse, notamment pour sa tolérance, voire son soutien à « des expériences originales », qu'elle laisse s'organiser depuis le début des années 1970 sur le mode de l'autogestion.

Dans les trois cas cependant des éléments de rupture vont intervenir et vont précipiter les mobilisations collectives revendicatrices de lieux et de projets culturels qui n'entrent pas en ligne de compte de ces politiques et des moyens techniques et financiers qui leurs sont alloués. Le processus sera long néanmoins, de la fondation des associations à l'installation dans les lieux à l'ouverture du Confort Moderne, de l'Usine et de la Ufa-Fabrik.

1. L'Oreille est Hardie (OH) et le nouvel élan culturel poitevin

À Poitiers, l'ensemble des acteurs qui sont à l'origine de la création du Confort Moderne se regroupe avant 1985 autour d'une association l'Oreille est Hardie (OH). Cette association a été crée en 1977 par trois personnes, principalement pour organiser des concerts de jazz. En 1979, les trois fondateurs de l'association sont rejoints par un nouveau membre, qui, pour sa part, se sent plus attiré par les

musiques dérivées du rock. Elle entreprend donc de développer des concerts dans ce domaine musical. Le développement de ce type de musique devient dès 1981 un axe majeur des activités de l'association, complémentaire à ce moment des activités liées au jazz.
« *L'œil écoute»* est devenu « *l'Oreille est Hardie»* en 1979. C'était un petit groupe de gens dont je ne faisais pas partie qui était basé dans une petite librairie alternative qui était en haut de la rue de la Chaîne dans le vieux Poitiers. Moi, je les connaissais parce que j'étais en fac de musique juste en face et eux ils ont commencé à faire des choses un peu spéciales pour l'époque, c'était du jazz un peu bizarre, un peu spectaculaire. C'était seulement 4 à 5 concerts par an. C'était souvent à l'auditorium du musée Ste croix à Poitiers ou à l'amphi Descartes à la fac. À cette époque, ça avait une image assez chic et branchée. C'était une génération de gens autour de 40 ans. Ils avaient été étudiants, des gens de la région. Celui qui avait monté cette librairie c'était, et puis ce mec qui nous a rejoint qui était Francis X. À côté, il y a eu un groupe d'étudiants qui a commencé à organiser des concerts, des concerts mais plus rock. Moi j'ai commencé à organiser les concerts avec eux, Virgin Prunes des trucs quand même assez rock. Tout de suite, Serge de l'OH, il nous a sauté dessus, il m'a dit « mais qu'est-ce que c'est que ça ? Vous n'allez pas faire des concerts de votre côté?!», et on s'est retrouvé 4 en 81-82. Il y avait Serge, Yannick, Bruno, et moi. Alors là, on a commencé à faire des choses plus intensives et à s'éclater. On a fait Blurt dans l'amphi Descartes, la piscine, une petite église qui était vide» (Sylviane, Confort Moderne)

L'association est installée au Centre-ville rue de la Chaîne. Le centre de Poitiers qui s'étend entre la place de Général Leclerc ou est situé l'Hôtel de Ville et la place du Marché est d'une superficie relativement modeste. Pour ceux qui vont rejoindre l'association, c'est dans ces quartiers du centre que se concentre la quasi-totalité de la vie culturelle locale. Le niveau d'inter-connaissance est fort entre des jeunes gens pouvant êtres attirés par des styles musicaux et par les domaines artistiques proposés par l'OH. Par son positionnement novateur et peut-être aussi par cet effet d'échelle, l'association est rapidement repérée par beaucoup comme un acteur culturel majeur.
En développant ce type de musique l'association attire donc de nouveaux membres. Elle est la seule à ce moment à organiser des concerts de rock. Et, dès 1981, le nombre des personnes qui deviennent membres ou gravitent autour de l'OH va être croissant.

C'est de ces réseaux qui se déploient dans le Centre-ville, que proviennent à cette

période de nouveaux acteurs de l'association qui constituent aussi une large partie du public des concerts qu'elle organise. Le rapport à la pratique artistique se décline pour eux en terme « d'être ensemble » y compris parfois sur le mode conflictuel.
Ces futurs acteurs du Confort Moderne ont en moyenne autour de 20 ans[48]. Ils rejoignent les fondateurs de l'association qui eux ont entre 30-35 ans[49]. Ces nouveaux venus sont encore étudiants, exercent déjà une activité professionnelle ou ils sont sans emploi et n'ont pas de projets précis pour leur avenir. Bien que la grande majorité partagent un fort intérêt pour des styles musicaux innovants dérivés du rock[50], certains déjà, sont aussi attirés par les arts plastiques alors que d'autres manifestent des préférences pour les arts de la scène. Parmi eux se trouvent quelques créateurs musiciens, plasticiens, mais la pluspart sont de simples spectateurs. Porteur de cette diversité, leur regroupement autour de l'association ne coïncide donc pas avec un projet artistique précis. Il se constitue plutôt par défaut, sur la base d'un « manque partagé". À travers l'association, il s'agit d'abord pour eux de se donner les moyens d'accéder aux productions esthétiques qu'aucun acteur culturel local n'est selon eux en mesure de leur offrir aux conditions qu'ils souhaitent.

Durant les premières années de son existence, l'association tente d'inscrire sa programmation de concerts dans le nouveau réseau d'équipements culturels de la ville alors en plein développement[51].

Le contexte politique de Poitiers est *a priori* favorable. Il est caractérisé à partir de 1977 par l'arrivée à la tête de la municipalité d'une majorité socialiste conduite par J. Santrot qui se dit sensible et préoccupé par les questions culturelles. Et en effet, dès son arrivée, la nouvelle majorité entreprend une politique de développement culturel

[48] Les chiffres avancés ici sont des estimations construites à partir de l'ensemble des témoignages que j'ai recueuillis durant cette période. D'une manière générale, il est extrêmement difficile de dénombrer exactement les protagonistes de ces initiatives. Ceci renvoie notamment, au caractère relativement informel (au sens administratif du terme) de leur action. Ceci est d'autant plus vrai à ce moment de structuration des associations. Même lorsqu'il existe des traces comptables ou des documents administratifs de ces années-là, ils n'ont pas toujours été établis avec rigueur et sont très approximatifs. De plus, tous les participants ne sont pas répertoriés comme membres ou adhérents, que leur présence et leur participation soient durables, épisodiques ou ponctuelles.
[49] Cette différence d'âge et par conséquent d'expérience, est certainement importante notamment dans la transmission d'un savoir-faire minimum concernant le fonctionnement associatif et les modes d'organisation spécifiques aux mondes de la diffusion culturelle et artistique. Je n'ai cependant pas pu en mesurer tout le poids du fait de la distance temporelle qui me séparait de cette période.
[50] A l'époque, ces musiques se rapportent principalement au style punk rock, c'est aussi le moment ou s'élabore un de ses dérivés qui deviendra important au Confort Moderne : le Hardcore
[51] Parmi les salles citées, c'est principalement la Blaiserie qui est sollicitée, mais aussi l'amphithéâtre Descartes de l'univerté de Poitiers et le musée Ste Croix.

qui est exemplaire de dynamisme aux yeux de beaucoup d'observateurs. Elle est notamment un modèle de l'action culturelle locale des municipalités de gauche de 1970 à 1980[52].
Le premier volet de cette politique articule la valorisation de la concertation urbaine, le primat accordé aux associations locales et le rejet des opérations prestigieuses copiant l'excellence parisienne. Le deuxième volet de la politique municipale consiste à « mettre la ville au cœur des quartiers »[53].

À la fin des années 1970, c'est en se référant à ce deuxième volet que la ville de Poitiers engage la construction de nouveaux équipements socioculturels dans les zones de la périphérie. Entre 1977 et 1984, quatre équipements polyvalents supplémentaires sont ainsi créés dans les quartiers périphériques[54]. Ces nouvelles constructions viennent compléter les trois équipements socioculturels déjà existant (portant à sept leur nombre total), ainsi que les quatre équipements culturels. Dans le même temps, le budget culturel de la ville est presque doublé, passant de 28,7 à 54,15 millions de francs.

Pourtant, si l'augmentation de l'offre et du « potentiel » culturel de Poitiers correspond indéniablement à des demandes locales, elle apparaît en décalage avec les aspirations et les activités menées par les membres de l'Oreille est Hardie. Néanmoins, il convient de noter qu'il n'y a pas de rejet mutuel *a priori* comme le montre le fait que l'OH tente à plusieurs reprises de bénéficier de cette infrastructure et organise des concerts dans des lieux municipaux. Il faut cependant parler d'inadéquations entre les aspirations et les besoins de l'association et les conditions d'accueil qui sont offertes par les structures culturelles de Poitiers. Trois niveaux principaux d'inadéquations apparaissent. Ils sont d'ordre administratif, technique et de « conception » de la diffusion culturelle.

Les inadéquations renvoient d'abord au fonctionnement administratif des structures municipales. Les réseaux de tourneurs de groupes de rocks sont quasi inexistants en Poitou-Charentes au début des années 1980. L'Oreille est Hardie contacte elle-même les groupes. Les concerts peuvent ainsi s'organiser dans un délai très court qui contraste avec les modes de programmation à long terme des salles municipales.

---

[52] P. Urfalino, « De l'anti-impérialisme américain à la dissolution de la politique culturelle », dans la *Revue Française de Science Politique*, n°5, octobre 1993.
[53] J. Santrot, Maire de Poitiers, in *Télérama,* n"2365, 10 mai 1995.
[54] Les nouveaux équipements créés durant cette période sont Cap Sud, la Blaiserie, Beaulieu et Trois Quartiers.

L'Oreille est Hardie dénonce le formalisme administratif et met en avant des cycles courts de production accompagnés d'une organisation du travail souple. Deux caractéristiques qui, par la suite, se retrouvent dans le fonctionnement des associations lorsqu'elles occupent les lieux.

Mais le décalage et les incompréhensions entre l'OH et les acteurs culturels municipaux renvoient aussi aux spécificités techniques et aux pratiques des concerts de musiques amplifiées. Lorsque les membres de l'association tentent d'utiliser et de collaborer avec les équipements existant ils se heurtent de ce point de vue à l'inadaptation technique des salles. En effet, jusqu'au milieu des années 1980 les structures de diffusion sont rarement adaptées aux musiques amplifiées que ce soit au niveau du plateau technique (éclairage, retour-scène, mixages etc.) ou des conditions d'insonorisation.

Enfin, les membres de l'OH dénoncent l'impossibilité de développer certaines formes de sociabilités festives autour du concert. En effet, loin d'un modèle de rapport aux oeuvres fondés sur la contemplation passive, le moment du concert est alors déjà pour eux synonyme de participations actives, de fêtes et de multiples formes d'échanges et de sociabilités. L'impossibilité d'accéder à ces pratiques durant le moment de diffusion et elle aussi liée à l'aménagement des salles ou simplement à l'hostilité des administrateurs d'équipement envers des pratiques qui mêlent aspects festif et artistique.

« Avoir une salle rapidement pour organiser une soirée concert c'était impossible. Il fallait faire les demandes des semaines à l'avance. Parfois, nous voulions organiser des concerts pour le soir même, mais avec les salles municipales il fallait s'y prendre au moins deux semaines à l'avance. Pour faire du jazz tout allait très bien mais pour le rock, qui fait plus de bruit et attire des populations plus hirsutes, là, nous commencions à avoir de vrai problèmes. il y avait des chaises partout, c'était clean partout et c'était tout bête, l'idée du lieu est née, c'était l'été 83. Dans ces salles, rien n'était adéquat pour les concerts. L'idée d'un lieu qui soit le notre est née, parce qu'on ne pouvait pas faire ce que nous voulions dans ces conditions., (...). Nos cycles de production étaient très courts. » (Sylviane, Confort Moderne de 1985-1991)

Les « carences » des institutions concernant les réponses aux demandes des acteurs de l'Oreille est Hardie ou l'imposition de lieu et de mode de fonctionnement inadéquats semblent donc intervenir indirectement comme catalyseur contextuel dans la dynamique d'émergence et de structuration de l'association.

Au regard des difficultés que l'OH rencontre pour organiser des concerts dans les

conditions qu'elle souhaite, elle annonce la fin de ses activités en juin 1983 et organise à cette occasion un festival de rock. Ce festival qui devait être le dernier de l'Oreille est Hardie apparaît aujourd'hui au contraire comme l'acte initiateur du Confort Moderne. C'est en effet à ce moment qu'émerge la volonté d'obtenir un lieu où ils puissent développer leurs activités selon un mode d'organisation qui leur soit propre.

2. Création d'Etat d'Urgences et réorientation de la politique culturelle de la ville de Genève

Contrairement à Poitiers, les possibilités de diffuser et de pratiquer des musiques dérivées du rock apparaissent à Genève plus nombreuses et plus structurées au début des années 1980. Cette situation résulte notamment de l'héritage de mobilisations successives des « jeunes populations» durant les années 1970.

Ces mouvements conduisirent en effet à la prise en considération par la municipalité des demandes concernant d'une part, la mise à disposition d'outils de création et de diffusion dans le domaine du rock et d'autre part, la possibilité de mettre en oeuvre, autour de ces pratiques culturelles, des formes de sociabilités et de convivialités qui leurs sont propres.

« La jeunesse rock était dans les rues de la ville, samedi après-midi, pour protester contre la fermeture de la salle du Bouffon et l'actuelle absence d'endroit nocturnes et bon marché où l'on puisse écouter des concerts chaque week-end. Quelque 600 personnes se sont données rendezvous (...), avant de défiler silencieusement et d'assister, à côté de la gare, au concert sauvage donné sur le pont d'un camion par Fred and the white Pistache et les Faster Pussycats, deux groupes en quête de scène. (...). Cette protestation des rockers est sous le signe de la désillusion et du pessimisme: « Genève la nuit tu es triste à mourir! » proclament les manifestants. Au dos du texte explicatif une photo aux allures de faire-part montre un cimetière, de nuit, avec la rade de Genève dessinée sur une pierre tombale portant la funeste mention R.I.P. » dans le Journal de Genève du 9.11.1985.

« Les exemples pour Etat d'Urgences, oui il y en avait. Le premier truc qui nous inspire, c'est l'AMR (l'Association pour l'encouragement des musiques improvisées) à Genève, qui date plutôt du mouvement post-soixanthuitard. C'est l'implantation du jazz vraiment à Genève. C'est des exemples qui précèdent, c'est le festival de la Bâtie début des années septantes, septante-trois. Tout ça c'est des mouvements qui sont nés suite aux mouvements de 68. C'est toute une culture qui est de 68. Moi je ne suis pas du tout de cette génération de 68, (...). À cette époque, il y a une confrontation très tendue avec les autorités parce que les autorités n'en voulaient pas. Mais, à force de travail, ils ont réussi. Et puis 1980 c'est une autre génération, je crois que grâce à leur travail, on a pu aussi faire une émergence et dire nous aussi: « on veut quelque chose» (...).» (Angélo, un des fondateurs d'Etat d'Urgences)

C'est à la suite de ces mouvements que des associations ouvrent plusieurs lieux et s'y

organisent sur le mode de « l'autogestion[55] interne» tout en bénéficiant parfois de faibles subventions municipales. Entre 1980 et 1985, les principaux lieux de ce type étaient le New Morning, le Moulin à Danse, le Bouffon, la Maison du Grütli.

À partir de 1984 cependant, la municipalité réoriente sa politique et réorganise son soutien à ces lieux. Certains commencent à fermer suite à l'arrêt des subventions municipales ou au non-renouvellement des conventions d'occupation. En contrepartie, la municipalité entreprend la rénovation de la Maison des jeunes de St Gervais et prévoit la rénovation de la Maison du Grütli qui est rebaptisée La Maison des Arts. Selon elle, ces deux équipements suffiront désormais à accueillir les projets des associations dont les lieux ont été fermés. Parallèlement, durant cette même année, le prix des locations de salles municipales augmente de 100 % (V. Buchs et alii, 1988) limitant ainsi de fait le nombre des concerts organisés jusqu'alors par diverses associations.

Une grande partie des acteurs de ces lieux et de leurs publics perçoit cette succession de décisions comme une «□reprise en main□ municipale. Ils sentent leurs activités menacées au niveau des « possibilités d'autogestion » mais aussi en ce qui concerne la simple possibilité d'accéder à des pratiques peu reconnues ou non légitimées par les institutions culturelles ou « les mondes de l'art » : formes musicales dérivées du rock ou à caractère purement expérimental, formes théâtrales tâtonnantes, arts visuels ou plastiques innovants. Comme à Poitiers, mais de manière plus structurée au niveau associatif, les réactions aux mesures municipales mobilisent des personnes extrêmement hétérogènes du point de vue de leur intérêt culturel comme de celui de leurs origines sociales. Là aussi, beaucoup sont de simples spectateurs, mais un nombre important d'entre eux sont déjà membres d'associations culturelles genevoises.

Ils viennent notamment d'associations qui ont déjà un rôle majeur à Genève depuis quelques années. Au niveau des musiques rock, c'est l'association PTR (Post Ténébras Rock) qui apparaît comme un leader et qui se retrouve sans lieu après la fermeture du Bouffon. De nombreuses associations sont dans la même situation comme l'AMR, Fonction Cinéma, l'AJAC (Association Jeunesse Activités Créatrices : centre autogéré de Jeunes), etc. Ces associations se retrouvent avec un mot d'ordre commun□ « trouver un lieu » pour continuer d'exister. Entre 1984 et

[55] Il faut donner à ce terme un sens strictement neutre, se rapportant à l'organisation interne des lieux et au choix de la programmation et des activités culturelles et artistiques.

1985, elles s'adressent à la municipalité, entreprennent de nombreuses actions de protestation, manifestent dans les rues de Genève. Et en attendant, certains individus issus de ces associations s'engagent souvent dans des occupations « sauvages » à caractère illégal.

L'association Etat d'Urgences est fondée le soir de la fermeture du Grütli dans le but d'obtenir un lieu pour des activités qui sont mises à l'écart par la municipalité. Elle regroupe bien-sûr des personnes qui fréquentaient le Grütli, mais aussi d'autres individus qui ont vu leur lieu de travail (atelier, studio) fermé ou des publics qui ne trouvent que dans ces lieux les artistes et les formes artistiques qu'ils recherchent.

«Nous voulons un lieu permanent car nous voulons avoir la possibilité de nous rencontrer dans un cadre que nous définissons nous-mêmes, dans les structures que nous choisissons, à notre rythme.
Le lieu permanent signifie l'utilisation continue d'un bâtiment dont l'infrastructure doit comprendre des espaces, répondant à des besoins divers□
Une salle pouvant être aménagée en bistrot et cuisine.
Une salle consacrée aux soirées dansantes.
Des espaces réservés au travail d'organisation (bureau et salle de réunions) Une salle de spectacles (cinéma, théâtre).
Une salle de concerts. » (Extrait du dossier de présentation d'Etat d'Urgences envoyé à la municipalité et à la presse, avril 1985)

L'Usine à Grains□ exemple d'action de revendication

« Salement délaissé il s'en est passé des choses dans cette bâtisse durant le premier semestre 1985. Sur cinq étages des week-ends entiers de fresques, de peintures et de graffiti réalisés par des étudiants des Beaux-Arts et des Arts Décos, des milliers de photos prises dans les méandres de l'artchitecture ainsi que des kilomètres de pelliculcinéma et de bandes vidéo. Au cours de soirées folles ou de moments de recherche du « délaissé », de défilés de mode ou de défilés de visiteurs noctambules, d'actions en musique ou en silence, de fêtes ou de recueillement et de délires ou de déprimes, une crainte de ne plus revenir. » Fred

Comme à Poitiers, l'intérêt pour les musiques amplifiées est prépondérant dans l'association. Mais des intérêts pour les arts plastiques et les arts de la scène y sont fortement représentés. Le lieu que demande Etat d'Urgences doit pouvoir accueillir la diversité des pratiques représentées dans l'association.

La municipalité n'est pas fondamentalement opposée au projet, mais les débats intra-municipaux se prolongent laissant le collectif dans l'incertitude. Etat d'Urgences utilise alors la voie illégale du squat afin d'organiser ses premières activités. Le 14 mars 1986, l'association occupe une villa qui est baptisée « le Fiasko ».

3. La Ufa-Fabrik - Berlin 1970-1980: *Die Kommunen*

Comme dans le cas genevois mais de manière plus prononcée, l'émergence de la Ufa-Fabrik intervient dans un contexte culturel marqué par des phénomènes de continuités avec les mouvements de contestation des années 1960-70.

Plus que partout ailleurs en Europe, au début des années 1970 se développent à Berlin des initiatives culturelles fortement liées à des revendications sociales et politiques. De nombreux projets culturels apparaissent alors comme des projets de vie qui tentent de développer de nouvelles pratiques quotidiennes[56]. Beaucoup de ces projets sont par ailleurs encore teintés d'une dimension politique révolutionnaire. S'il faut parler d'une conjonction entre un manque et des besoins culturels comme à Poitiers et à Genève, ceux-ci se situent ainsi à un niveau plus large dans le cas de la Ufa-Fabrik, et relèvent d'une dimension idéologique.

L'idée d'une Usine-Centre culturel et de Communications internationales (International Kommunikations Centrum, IKC) qui se concrétisera par l'installation dans l'ancien site cinématographique de la Ufa, est née en 1976 dans un appartement loué dans une ancienne usine de Kreuzberg. C'est là que se retrouvait régulièrement un groupe dont l'effectif devenait, au fil du temps, toujours plus important.

« On a loué un étage d'une usine à Kreuzberg où on avait assez de place. Ce n'était peut-être pas aussi joli que dans beaucoup de lieux, mais au moins, on avait des espaces libres où on pouvait développer nos talents sans que ce soit compliqué comme dans les immeubles sociaux (Sozialbauwohnung), on pouvait faire de la musique, du sport. Le problème c'est que nous avons eu tellement de succès qu'énormément de gens sont venus. À un moment nous n'avions plus assez de place pour accueillir tout le monde. On s'est même demandé « comment on va faire pour les virer? ». Alors on s'est dit qu'il nous fallait plus de place et qu'avec tous ces gens on allait faire un centre culturel »(Bernd, Ufa-Fabrik)

Comme à Poitiers, l'inadéquation entre l'offre culturelle de la ville de Berlin et les attentes du groupe de la Ufa-Fabrik se situe sur un plan technique et administratif. Dans ce cas aussi, les acteurs de l'IKC ne peuvent accéder aux pratiques culturelles selon leurs propres modalités. Mais pour les membres de l'IKC ces modalités renvoient à des préoccupations plus larges que dans les cas précédents.

---

[56] Diener, E. Supp, *Ils vivent autrement,* Ed. Stock, Paris, 1982

Leur projet se construit en effet autour de deux axes complémentaires. Le premier relève de l'expérimentation sociale et culturelle, le deuxième est strictement politique. Selon les individus qui participent à son élaboration, ces deux axes définissent un projet de vie alternatif au modèle dominant de la « société de consommation capitaliste » , selon leurs termes.
Dans ce projet, la place du domaine artistique n'est donc pas centrale même si elle est majeure. Le rapport à la culture n'apparaît pas exclusivement défini dans une perspective d'intérêt esthétique ou ludique, bien que ces dimensions y soient présentes comme à Poitiers ou à Genève, de manière incontournable. Les pratiques artistiques y sont plutôt appréhendées comme des activités qui, au même titre que le sport ou l'artisanat, entrent dans la construction d'un équilibre individuel relatif au projet de vie de chacun.

« Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk (Usine pour la culture, le sport et l'artisanat)
La valeur des êtres humains n'est mesurée qu'en fonction de critères économiques. L'éducation, la formation, le travail et le temps libre se déroulent sur des rails raides et pré-définis auxquels correspondent des normes et des comportements spécifiques (...) Ce qui en 1976 était encore un rêve est devenu entre temps pour nous très concret. Nous voulons assurer nous-mêmes (Selbsthilfe) les besoins de notre existence comme avoir une nourriture saine, faire une utilisation de la technologie qui soit respectueuse pour l'environnement, avoir des possibilités libres et ludiques d'évolution pour nos enfants, êtres responsables de nos propres emplois et mettre en place une organisation des temps libres pleine de sens (...) » (dans le joumal Fabrik Zeitung 17 mars 1979)

Entre 1976 et 1979, bien qu'il comporte encore une dimension politique, notamment dans l'adhésion à certaines idées écologistes, le projet de la Ufa a perdu la radicalité révolutionnaire des groupes d'extrême gauche qui existent toujours à Berlin durant les années 1970. Néanmoins, l'empreinte de représentations négatives concernant les acteurs politiques et culturels institutionnels, ainsi que vis-à-vis de l'économie marchande, bien qu'elle devienne plus modérée, reste aisément perceptible dans leur discours.
Ces positions participent toujours à la définition des relations du collectif avec les institutions culturelles et politiques de la ville. Les acteurs de Genève et de Poitiers sont porteurs d'un droit de citer culturel qu'ils adressent à l'intention des institutions et des acteurs culturels locaux et qu'ils tentent (à Poitiers) d'inscrire dans les structures culturelles existantes. À l'inverse, le collectif berlinois se démarque radicalement des institutions les dénonçant publiquement et refusant tout dialogue avec elles.

« La culture ne se réalise pas pour nous au « Deutsche Oper » (opéra de Berlin), qui cela dit en passant est subventionné avec 40 millions d'argent des impôts (Steuerngeldern). Nous

ne recevons rien, nous ne voulons rien non plus, parce que sinon l'indépendance disparaît et on se fait embobiner. Nous voulons rester en dehors des batailles de partis politiques. » (dans le journal Fabrik Zeitung Février 1980)

Contrairement à Poitiers et Genève, la rupture des liens avec les acteurs institutionnels se définit en rapport avec une position *a priori* notamment politique et non en conséquence d'un échec de dialogue ou de l'inadaptation des structures culturelles existantes même si, là encore, cette dimension est aussi présente[57] .

C'est en 1979 que débute l'occupation illégale des anciens ateliers et studios de la firme de cinéma Ufa. Le choix de l'illégalité qu'effectue le collectif en occupant la Ufa peut se lire dans un sens politique en rapport avec leur volonté d'autogestion et d'indépendance administrative et financière. Cette position est résumée dans l'idée de « Kommune » que développent certains membres du groupe depuis 1972. Cette idée, qui est alors abondamment développée, est fondée sur le modèle d'expériences berlinoises et d'autres, apparues à la même période aux Etats-Unis[58] avec lesquelles le collectif entretient des échanges réguliers.

« Tous vivent en faisant caisse commune (gemeinsam Kasse), ce qui est un principe important, à laquelle sont reversés tous les revenus du travail, indifféremment, qu'il s'agisse d'artisanat ou d'organisation de spectacle (veranstaltung) (...). Nous n'avons pas de règle concernant la distribution de l'argent de poche parce que nous pensons que cela gâche la communication (...), quand quelqu'un a besoin de quelque chose il le dit et c'est tout. (...) Durant nos plenum, nous discutons tout ce qui est important et ce que tout le monde doit savoir (...) Dans tous les cas, une femme avec un enfant n'est pas dépendante d'un homme, mais au contraire ses soucis sont supportés par le groupe dans son ensemble (...) Quelques fois certains parlent plus que les autres, mais nous essayons d'être équitable. Les décisions sont prises en commun, non pas à la majorité mais à l'unanimité jusqu'à ce que le dernier soit convaincu » (extrait des principes de définition de la Kommune - Fabrik Zeitung 1979)

Mais le choix de l'illégalité rejoint aussi des préoccupations d'inscription urbaine qui traversent le collectif depuis sa création. De ce point de vue, les modalités d'installation sur le site de la Ufa sont liées au contexte berlinois de cette fin des années 1970.

---

[57] Quelques échecs lors de négociations avec les institutions (présentés dans la suite du texte) concernant les possibilités d'obtenir un lieu sont venus en effet renforcer cet *a priori*. Cette opposition de principe n'est cependant pas contradictoire avec la volonté participative de la Ufa aux affaires de la cité. Dès cette époque la volonté de constituer le site en lieu ouvert à la population locale dans son ensemble est déjà présente même si c'est en dehors des cadres de l'action publique. Aujourd'hui, l'opposition de principe de type « politique révolutionnaire » a quasiment disparu. La Ufa travaille en collaboration avec les organismes publics culturels ou sociaux, le lieu est plus que jamais un lieu utilisé par la population du quartier et d'ailleurs, même si les modalités d'utilisation sont spécifiques comme j'y reviendrai.

[58] L'expérience la plus cité est celle de The Farm, une expérience de 1 200 personnes aux Etats-Unis dont trois membres viennent durant trois jours à la Ufa en 1979.

II. Vers la culture comme rapport au monde - une posture sociale critique

Le contexte culturel est donc posé et constitue un élément de compréhension d'un phénomène global. La culture et le manque culturel apparaissent à la fois comme catalyseur, déclencheur et "décor" de ce que vivent ces jeunes gens chacun dans leur ville. Mais les contextes à eux seuls ne suffisent pas à créer les actions collectives. Quelles sont alors les motivations de plusieurs dizaines voire centaines d'individus de moins de 20 ans à cette époque ? Comment rejoignent-ils des associations, comment se mettent-ils à organiser des concerts, des spectacles et des évènements festifs ? Quelles sont leurs motivations à ce moment ?

Pour apporter une autre dimension à la compréhension du phénomène, il faut revenir en arrière sur les parcours de tous les individus que j'ai rencontrés au cours de cette recherche. Il s'agit de comprendre une part essentielle de l'origine de leur présence et du type d'engagement qui les caractérisent dans et autour du Confort Moderne, de l'Usine et de la Ufa-Fabrik. Si les convergences de trajectoires renvoient d'un côté à des contextes, des situations et des opportunités de rencontre sans lesquelles rien n'existe, il faut remonter aussi à l'origine de motivations individuelles qui apparaissent ici comme un substrat significatif et mobilisateur de l'action. Celles-ci sont lointaines donc, situées sur des temporalités qui correspondent aux grandes étapes de la vie. En l'occurrence, il s'agit de la période de l'adolescence durant laquelle tous ceux que j'ai rencontrés ont construit un rapport au monde singulier, commun à la plupart d'entre eux.

Critique sociale et focalisation sur les institutions

Une voyelle, un A, un A entouré d'un cercle, le symbole anarchiste, un symbole de révolte. C'est lui qui attire l'attention au milieu d'un slogan peint sur le mur de l'Usine. Un slogan accusateur qui semble prendre à partie le passant, une revendication peut-être, que je ne comprends pas vraiment. « □Police pArtout justice nulle pArt».

Au départ, je n'avais pas vraiment pris au sérieux ce genre de discours qui renvoyait selon moi à quelques obscures motivations, que je jugeais tantôt puériles, tantôt

dépassées. Et pourtant, elles ponctuaient incessamment, systématiquement, les entretiens que je recueillais par dizaines. Avec les questions d'ordre culturel et artistique, elles étaient même un fond commun à tous ces entretiens. Des critiques, des revendications apparaissaient, pelle-mêle, à l'encontre du monde en général, des gouvernants en particulier, des détenteurs des pouvoirs économiques, religieux. Critiques acerbes, furtives ou argumentées, longues diatribes ou petites piques à l'encontre de l'Etat, de la police, de l'armée, de l'école, de l'église, etc. Toutes ces critiques portaient sur « l'ordre établi», ses normes, ses inerties. Elles visaient en définitives toutes les institutions.
Ces critiques, j'ai mis beaucoup de temps à les prendre au sérieux. Aujourd'hui néanmoins, je pense qu'elles disent une part fondamentale de la raison de s'engager dans les collectifs. Par la même, elles disent une partie du sens dont elles sont porteuses, elles permettent de comprendre les formes qu'elles ont prises depuis, dans les mises en oeuvres culturelles et artistiques, en termes d'organisations concrètes ou de finalités plus lointaines et abstraites.

À l'analyse des entretiens, ces discours critiques et les motivations qu'ils révèlent ont en commun de conduire « □au vécu□ de l'adolescence de tous ceux qui se retrouvent dans les lieux abordés ici. Ce qu'il y a de commun à ces itinéraires, c'est une perspective, un rapport à leur environnement proche ou lointain, fondés à la fois sur l'insatisfaction et la critique acerbe. Le manque, l'insatisfaction et les frustrations évoqués plus haut, se retrouvent systématiquement au niveau individuel.
Dans les discours recueillis, les parents et la famille, apparaissent au premier rang des « □objets sociaux□ critiqués. La famille cœur d'un « □mal-être□ est le foyer d'attitudes révoltées. Et les critiques s'étendent rapidement « □u monde des adultes□ en général. Après la famille, l'école et « □e système éducatif□ apparaissent au second rang des critiques. Mais rapidement encore, d'autres institutions sont attaquées□le monde du travail et de l'économie, celui des médias et de la politique, les religions. L'objet de la critique, de la révolte, ce sont toutes les institutions. Pour tous ceux que j'ai rencontré elles symbolisent le monde des adultes, elles le cristallisent. Ce sont elles qui vont catalyser leurs rancœurs, vers lesquelles la critique va se déchaîner. À partir de cette position globale semble donc va naître une perspective sur le monde, fondée sur des sentiments brouillés, d'injustice, de souffrance, et dans certains cas de « □évolte□.

Parlant de l'origine de leur engagement, chacun des protagonistes la fait ainsi remonter, la justifie *a posteriori*, par ces motivations profondes qui émergent selon

eux à l'adolescence. Dans la quasi-totalité des cas, mes interlocuteurs font appel à la période de leur vie où ils avaient entre 13 et 18 ans pour (re)construire cette part logique qui les a conduits à leur présence dans les lieux. De ce point de vue, les rapprochements de chacun en direction des associations s'inscrivent sur des parcours continus depuis l'adolescence. C'est la première étape de la carrière qui conduit à l'engagement culturel spécifique observé dans les trois collectifs par la suite.

Si le sentiment critique est commun à tous, les postures et les manières de s'y référer sont néanmoins diverses, même si toutes expriment un rapport négatif, parfois très pessimiste au monde qui les entoure. Les trajectoires ainsi construites prennent des aspects différents d'un individu à l'autre, entre la volonté active de rechercher des alternatives de vie et des errances aventureuses à caractère parfois nihiliste. En croisant les différentes trajectoires apparues au cours des interviews, différentes figures de ce « □mal être□ » et de cette critique à l'égard « □du monde en général□ », des institutions, apparaissent.

La culture refuge ou mode de formalisation de la révolte

Si toutes ces figures ont en commun durant cette période, une perception et un vécu négatif du monde qui les entoure, la question et l'intérêt culturel apparaissent pour leur part plus nuancés, voire en retraits. Le rapport à la culture se présente selon les cas en tant que préoccupation mineure, simple activité ou univers de sens « profondément» construit et argumenté. Certains, à ce moment, font de la culture en général et d'un domaine artistique en particulier leur centre d'activité et de préoccupation majeur. Mais pour beaucoup au contraire, la préoccupation culturelle reste secondaire. Pour ces derniers, l'art et l'accès à la culture, l'engagement dans ce domaine, ne semblent être qu'*une conséquence* de ce qu'ils connaissent alors. Comme si, à mesure que leur mal-être grandissait la culture se présentait comme un refuge, une voie de sauvetage. Mais là encore, cette perspective est différenciée, entre logique consciente, stratégique et pure opportunité salutaire, le panel des trajectoires est varié.

Abordant ces différentes postures et figures, je suis amené à aborder des thématiques que l'on retrouve dans les lieux encore aujourd'hui. En essayant de ne pas gommer leurs particularités il me semble possible d'y repérer certaines constantes communes à la plupart des protagonistes et de brosser des figures à partir de celles-ci. C'est une première étape pour comprendre d'une part, comment les lieux de cette recherche ont pu d'abord émerger pour perdurer par la suite, d'autre part, la manière dont la question des finalités artistiques et culturelles s'est construite.

1. Les *insoumis*□un profil de révolte inactive ou la fuite vers l'inconnu

La posture critique peut donc se manifester de différentes manières dans les parcours des individus. Dans la plupart des cas, le thème de la critique des institutions est le plus repérable et récurrent. Pour ceux que j'appellerai *les révoltés insoumis* en particulier, les institutions se présentent comme des cadres rigides qui leur sont imposés en dépit de ce à quoi ils aspirent « dans la vie en général». C'est ici la perspective normative qui est mobilisée dans leur critique. L'institution familiale peut être refusée dans ce qu'elle porte de contraignant au quotidien pour la vie d'un individu□rythmes de vies, contraintes d'éducation et d'une vie en commun « □on choisie□. Au-delà de la contrainte normative, la famille fait aussi l'objet de critique à partir des représentations et des valeurs qu'elle véhicule. Les *insoumis* y associent par exemple le sentiment d'une vie marquée par le repli sur la cellule familiale, fermée, coupée du monde et par voie de conséquence pour eux, intélorante, égoïste, individualiste, autant de valeurs qu'ils refusent. Les notions d'inaction, de routine, de banalité s'y côtoient par ailleurs pour former une image très négative. Ce sentiment est insupportable pour des individus qui voudraient alors, au contraire, s'ouvrir et partir à la découverte du monde.

Par ailleurs, les situations familiales que chacun d'entre eux vivent sont quasiment toutes caractérisées par de grandes instabilités et une grande précarité. Paradoxalement, s'ils critiquent un modèle familial idéal, la famille comme centre d'inertie mais repère de stabilité dans le temps, ils ne connaissent que rarement ce modèle eux-mêmes. Les situations familiales qu'ils connaissent au moment de leur adolescence sont plutôt des situations d'explosion et de dislocation, entre divorce de leurs parents, difficultés économiques, violences conjugales, etc. Le fait de voir leurs parents ou d'autres membres de la famille s'accrocher au modèle de la famille idéale en dépit de la réalité qu'ils vivent, renforce bien souvent leur révolte et leur critique à son encontre[59].

La critique d'autres institutions que la famille peut se situer de la même manière au croisement d'une critique normative et de valeurs. Les médias ou encore l'armée et l'église font le plus souvent l'objet de ce genre de critiques. Pour eux, d'un côté ces

[59] Ce point est partagé par la grande majorité des protagonistes que j'ai rencontré dans les trois lieux. C'est une caractéristique qui leur est à tous relativement commune indépendamment de leur niveau social d'origine. Cette situation enterrine certainement leur vision négative de la famille. Au discours sur le bénéfice à tirer de la famille comme repère normatif rassurant, ils opposent les faux-semblants de l'institution et la réalité qui se cache derrière, que eux connaissent : une vie de contrainte, l'étouffement dû à l'imposition de la norme, les situations de mal-être qu'elle engendre.

institutions imposent des normes qui contraignent « la vie des gens », à la manière de la famille, d'un autre côté, elles véhiculent des valeurs auxquelles ils n'adhèrent pas. Les termes de cette critique prennent parfois un caractère démesuré lorsque les individus voient à travers certaines institutions la mise en péril de l'humanité toute entière.

Même si les critiques peuvent être précises sur certains points, pour les *insoumis*, elles restent bien souvent floues et générales. Les institutions apparaissent pour eux comme « des nébuleuses obscures », dont ils ne comprennent pas l'intérêt et dont la logique réelle leur échappe. Elles sont appréhendées en termes de domination. Les individus qui les font "fonctionner", les agents institutionnels, sont perçus comme des personnes au mieux à ne pas imiter et le plus souvent comme des ennemis à combattre, « afin de pouvoir rester libre ». Leur incompréhension semble à la mesure de l'attitude radicale qu'ils adoptent alors. Sans en mesurer toujours la porté (de leur propre aveu), beaucoup d'*insoumis* sont attirés par un discours révolutionnaire d'extrême gauche, souvent anarchiste. La destruction de l'Etat peut apparaître comme une de leurs préoccupations, tout au moins le monde des adultes et de leur institution est refusé en bloc.

Stefan que je rencontrais à Berlin, et qui, un temps, avait travaillé à la Ufa-Fabrik me racontait un jour son histoire. Elle me semble exemplaire de cette figure de l'*insoumis*.

« Je ne savais pas ce que je voulais faire. J'étais au lycée (Gymnasium). On me demandait de choisir un boulot. Très tôt à l'école, on te demande de choisir un boulot dans ta vie, mais moi je voulais essayer des trucs avant. Je ne vois pas comment à 15 ans tu peux choisir un boulot pour ta vie entière. (…). À l'époque, tout me gonflait. J'avais l'impression que tout le monde ne pensait qu'à sa gueule et pour être sûr de pas avoir d'emmerdes tout le monde ferme sa gueule. Je voyais les adultes, les profs surtout, mes parents comme des gens qui n'avaient pas de couilles, même quand il y avait des trucs dont c'était évident qu'il fallait dire quelque chose ou que c'était pas juste, ils fermaient leur gueule, un peu lâches tu vois (…). Il y a un morceau d'un groupe français comme ça, qui dit quelque chose comme « si tu tiens à toi ne fait jamais comme eux », enfin c'était pas à l'époque, ce morceau date du début des années 1990 mais ça dit bien les choses, dans ma tête c'était comme ça à l'époque. Même aujourd'hui quand j'entends ça, j'adhère tout de suite, c'est une sorte de réflexe. Mais quand on réfléchit, on ne sait pas trop qui c'est « eux ». Mais bon, à l'époque, je savais une seule chose, je ne voulais pas être comme eux. (…) Eux c'était qui ? je ne savais pas trop, mes parents d'abord, mon père qui se levait tous les matins pour faire un truc dont il n'avait rien à foutre, ma mère, mère au foyer, qui s'emmerdait, qui faisait la bouffe pour mon père qui foutait les pieds sous la table quand il rentrait. Ils n'arrêtaient pas de se prendre la tête, elle se prenait la tête avec ses gosses, moi et mes deux frères, la super vie (…), et puis eux c'était aussi tous ces connards plein de fric qui ne pensaient qu'à leur fric, leur boulot dans lequel ils se faisaient chier eux aussi, mais qui leur permettait d'avoir une grosse bagnole, une maison, une femme, un clébard, j'avais l'impression que c'est tout ce qui comptait pour ces mecs, qu'ils n'en avaient rien à foutre des autres en plus,

je détestais tout ça, je ne voulais qu'une chose c'était éviter tout ça. Et puis tout ce merdier, l'école, tout, je ne peux pas dire que je ne comprenais pas les choses mais je ne voulais pas rentrer dans le moule, c'était une sorte de résistance molle.» (Stefan, Berlin)

La critique sociale, même si elle est radicale, n'implique cependant pas d'engagement franc de la part des *insoumis*. Observateurs critiques du monde, ils montrent en même temps un sentiment d'impuissance et ils avouent souvent ne pas savoir comment agir. Ce sentiment et la posture qu'il entraîne trouve une double origine ou justification dans leur discours.

D'abord, il se fonde sur une forte incrédulité par rapport notamment aux mécanismes de décisions politiques et-ou économiques. Lorsque les *insoumis* se montrent capables d'identifier les centres de décision et de pouvoir, ils les perçoivent comme des forteresses inatteignables tout au moins, trop lointaines ou trop fortifiées pour être changées. Leur « critique sociale» prend alors un ton cynique. Un découragement dépressif apparaît souvent dans leur discours. Leur volonté d'échapper à ce qu'ils appellent « le système» donne un caractère de fuite à leur parcours.

D'autre part, les formes d'engagement qu'ils peuvent apercevoir à certains moments au cours de leur trajectoire, par lesquelles ils pourraient agir, ne leur conviennent pas. Au contraire, par rapport au militantisme politique par exemple, ils adoptent une attitude de dénigrement systématique. Mettant en avant leur conscience de la force du « système», selon eux, ce n'est pas en descendant dans la rue avec des slogans et des affiches de mécontentement « que les choses changeront, se réaliseront».

Un autre jour je rencontrai Stefan qui m'expliquait ainsi:

«Bon, depuis le début j'avais envie de changer les choses comme on dit, ça fait prétentieux, mais bon c'était ça. Sauf que le problème c'est qu'on n'avait pas trop envie de se prendre la tête. Moi à l'époque j'avais des copains qui étaient vachement branchés dans des trucs, genre écolo, politique, il y en a certains qui bossent chez les verts aujourd'hui. Ils faisaient des manifs sans arrêt, les manifs antiracistes. C'était à la fin des années 1980, c'était au moment où le parti d'extrême droite, les Reps, faisait pas mal de voix aux élections à Berlin. Moi les manifs, ça me gonflait, je n'avais pas envie de me faire chier à défiler comme un clampin, j'avais vraiment l'impression que ça servait à rien ces trucs. J'y suis allé deux ou trois fois mais plus pour leur faire plaisir, vraiment ça me faisait chier, ils passaient leur temps à s'engueuler, à discuter pendant des heures (…). Alors ouais, je voulais changer les choses, mais je savais vraiment pas comment faire. Et puis ces mecs-là, mes potes, ceux qui faisaient de la politique, ils n'arrêtaient pas de parler, de parler, mais bon ils ne faisaient pas grand-chose à part les manifs, et puis moi de toute façon qu'est-ce que j'aurais pu faire avec eux, ils étaient trop sérieux, tout ça c'était de la frime aussi» (Stefan, Berlin)

Comme Stefan, les *insoumis* ne savent donc pas comment changer les choses. Mais

une autre de leur caractéristique majeure et de ne pas savoir non-plus exactement ce qu'ils voudraient comme alternative à ce qu'ils rencontrent. Leur révolte possède un caractère à la fois passif et de fuite.
Il semble alors que « le refus institutionnel » les conduise dans bien des cas à un replis individuel, parfois solitaire mais le plus souvent dans un réseau d'amitié limité de quelques personnes. Il s'agit d'un abandon résigné par rapport à l'engagement public vers la recherche de satisfactions individuelles ou de petits groupes. Faute de changer le monde, il s'agit au moins d'accéder à quelques « rêves », valeurs ou *qualités* d'interactions dans une sphère limitée de quelques personnes. Certaines valeurs qui se retrouveront dans la vie des collectifs dans les lieux plus tard sont mises en avant dans cette perspective : l'amitié, la franchise, la justice, l'équité, la confiance, la fidélité, etc.

Leur volonté d'échapper à certains cadres de vie qu'ils perçoivent comme normalisés, le fait qu'ils ne savent pas exactement où ils veulent « arriver » au cours de leur vie, s'accompagne aussi parfois « d'une posture de vie aventureuse ». La routine de la vie qu'ils menaient ou voyaient dans leur famille (rythme de vie, modes de sociabilité, formes de travail) leur apparaît bien souvent insupportable et ils vont tenter d'y échapper dès qu'ils le pourront. Mais, cette fuite a un caractère plus opportuniste ou spontané que stratégique dans le sens, par exemple, où ils ne calculent pas toujours les désagréments que leur radicalité entraîne sur leur vie. Ils sont prêts à "prendre des risques", à saisir des opportunités pour des satisfactions à court terme. Parallèlement, ils se montrent ainsi peu enclins à des compromis qui les soumettraient à une institution, aux règles d'une entreprise ou toute organisation. C'est dans le face à face direct avec les institutions que s'exprime le mieux leur radicalité.

Le parcours professionnel de Stefan illustre ainsi un refus de l'entreprise et du travail salarié appréhendé dans un sens classique, synonyme de routine, de soumission au « système». Sa trajectoire est ainsi ponctuée de conflits violents et de ruptures avec ses employeurs. Dès qu'il se sent exploité injustement, qu'il s'ennuie trop et sent qu'il aurait mieux à faire Stefan quitte son emploi.

« Au début que je suis parti de chez mes parents, c'était vraiment hard. Donc je n'avais pas le choix, il fallait que je bosse (…). Tous les mecs chez qui j'avais bossé, ça c'était mal fini. J'avais vraiment l'impression qu'ils se foutaient tout le temps de ma gueule. Les mecs, ils te payent une misère et ils croient qu'ils ont tous les droits sur toi. Moi je ne supporte pas qu'on me parle comme à un chien. Je me voyais vraiment plus là-dedans. En plus des boulots trop cons, tu n'apprends rien, t'es une vraie machine, celui que j'ai fait le plus

souvent c'est plongeur, mais j'en ai fait pas mal d'autres, des trucs aussi débiles, travail à la chaîne des conneries (…)⊡(Stefan, Berlin)

Paradoxalement, si l'aventure peut ainsi être liée aux aléas de circonstances extérieures incontrôlées, en même temps, elle est une valeur recherchée. La notion d'aventure s'oppose pour eux à la routine de leur enfance et signifie l'imprévu d'expériences et de rencontres variées et enrichissantes. Elle correspond notamment à une recherche d'expérimentation de diverses natures, à caractère parfois "initiatique". Ce point permet peut-être de comprendre que les *insoumis* comme Stefan se montrent prêts à prendre consciemment un certain nombre de risques qu'ils savent cette fois engager leur vie dans son ensemble, même s'ils ne savent pas exactement où cela les conduira.

« Moi, dès que j'ai pu je me suis barré de chez moi. Pour moi, c'était pas comme mes potes pour qui dès fois, ça a mal fini. Mais bon, je ne pouvais plus rester, je m'engueulais trop avec mon père. Mais moi j'ai eu de la chance, ça s'est fait cool, parce que j'ai rencontré une fille et qu'elle avait déjà un appart. dans un logement communautaire (WohnungGemeinschaft)[60] (…). Au début je n'habitais pas dans un squat. Quand je suis arrivé à Berlin, j'habitais chez un copain. Et après j'ai rencontré cette fille dont je parlais (…) Et dès que je pouvais j'allais dormir chez elle. Et après j'y suis allé de plus en plus, et je commençais à connaître les autres personnes qui habitaient là, et ça se passait pas mal. À la fin, j'y dormais tous les jours. Comme ça s'est passé lentement, sur cinq-six mois, c'était tranquille. Bon, mes parents, ils ont gueulé, mais j'allais quand même les voir de temps en temps. Mais bon, je ne suis jamais retourné habiter avec eux (…). Cette période ça tombait plus ou moins au moment où je finissais mon baccalauréat (Abitur). Ma mère voulait absolument que j'aille à la fac. Moi déjà que je finissais mon bac pour lui faire plaisir, je me voyais absolument pas aller à la fac, je savais vraiment pas ce que je voulais faire, en plus, avec tous ces ploucs d'étudiants. (…). Bon je commençais à avoir des contacts dans les soirées, à force d'y traîner. La musique, ça commençait à me brancher. C'était en 1986, les premières soirées technos, Acid House, les Smile tout ça. Bon. J'avais commencé à bosser un peu avec un pote. Lui, il organisait moi je lui donnais un coup de main. Au début je faisais surtout le bar, le service, mais vite fait, je me suis dit que moi aussi je pourrai mixer, je voyais les DJs, j'écoutais ce qu'ils passaient comme musique, je me disais que je pourrai faire au moins aussi bien. (…). J'me doutais que j'allais galérer un peu mais bon j'avais fait déjà assez de boulot à la con, je pouvais plus faire ça⊡ (Stefan, Berlin)

Au moment de la sortie du système scolaire et de la décohabitation parentale (qui souvent coïncident), les *insoumis* vont ainsi connaître une période de forte précarité économique. Allant parfois de petits boulots en petits boulots, leurs revenus sont

[60] Au moment de cette entretien en 1994, ce type de logement est répandu en Allemange. Sous le nom de « WohnungGemeinschaft », il s'agit d'un dispositif de placement pour des adolescents qui fuguent ou qui ne s'entendent plus avec leurs parents. Le dispositif concerne les jeunes à partir de 15 ans.

aléatoires. Malgré leur refus des institutions, beaucoup se débrouillent alors pour bénéficier d'aides sociales. Globalement cependant, les moments "de galère" sont mis au second plan derrière l'exaltation que leur procure leur situation. Là encore, l'accès à « l'aventure» constitue une dimension fortement valorisée du vécu de cette étape de leur vie. Cette précarité génère en effet pour eux une diversité de rencontre et de situations qui correspondent à leur volonté « □de recherche et d'expérimentation□. Pour certains, ce moment correspond à une recherche d'«autres mondes□, même si cette recherche est aléatoire. C'est une recherche de systèmes normatifs et de valeurs différents de ceux qu'ils connaissent, dans tous les domaines de la vie sociale□ travail, loisirs, mais aussi culture, parfois religion, modes de sociabilité, condition matrimoniale, etc. Néanmoins et c'est une caractéristique de la figure des *insoumis*□il n'y a pas de long terme.

Stefan, lorsqu'il a quitté ses parents, après avoir accédé à une relative indépendance concernant son logement et le financement de sa vie, entre alors dans le monde des squats. Là, il va trouver des concordances avec ce à quoi il aspire même si cela reste flou.

«□À l'époque je n'étais pas conscient de ça, mais aujourd'hui c'est sûr qu'on peut faire le lien avec le fait de traîner dans les bars, dans les concerts et puis traîner dans les squats tout ça. Là, je m'y sentais bien, c'était vraiment autre chose, surtout quand tu arrives à Berlin, t'es vraiment dépaysé, moi j'étais d'Allemagne de l'Ouest, une petite ville à 50 kilomètre de Hambourg. À Berlin, il y a l'ambiance des quartiers dans le centre, enfin à l'époque c'était surtout Kreuzberg parce qu'il y avait encore le mur, donc les quartiers c'était vraiment cool, mais il y avait aussi les bars, t'en trouvais pas des comme ça ailleurs, les gens, la déco c'était de la folie, l'ambiance, moi j'y passais tout mon temps, de toute façon, on avait rien d'autre à faire, on s'en foutait de tout (…). Bon d'accord, il y avait un côté glauque c'est sûr, enfin, je comprends maintenant, il y avait des mecs dans la dope, d'autres qui passaient leur temps à boire, mais moi je ne voyais pas tout ça, je voyais surtout que je m'amusais, c'était la fête, les concerts, des gens comme moi, cool. Je ne sais pas comment dire mais il y avait une sorte de liberté là-dedans, on ne me regardait pas parce que je me fringuais comme ci comme ça. Enfin, si on me regardait pas pour me dire « □'est bien, c'est pas bien□, mais pas un jugement tu vois, genre t'es pas dans la norme. La norme, c'était de pas être dans la norme. (...). On se levait à deux-trois heures de l'après-midi, on faisait ce qu'on voulait (…). Les bars étaient souvent dans des immeubles, des arrières cours, et je voyais que les gens s'organisaient un peu comme ils voulaient. Et J'avais l'impression que j'avais des points communs avec ceux qui étaient là. Tout à l'heure on parlait « □'eux□, des gens à qui je ne voulais pas ressembler, là c'était l'inverse, là j'avais l'impression de rencontrer les gens avec qui je voulais être. Je sentais qu'on était un peu pareil, qu'on voulait les mêmes choses, même si après je me suis rendu compte qu'on n'était pas tout à fait pareil, loin de là.□ (Stefan, Berlin)

À Berlin et Genève, entre opportunité et contrainte économiques beaucoup comme Stefan rejoignent ainsi les squats. Parfois relativement « □tôt□, ou avant l'âge de 18

ans. À Poitiers, même s'il n'y a pas de phénomène de squat, les *insoumis* sont une figure largement répandue. Dans les mêmes situations que Stefan, pour gérer le manque de moyens financiers et la nécessité de se loger, des phénomènes d'entraide sont facilement repérables. Certains se débrouillent pour louer des appartements à plusieurs, en bénéficiant de l'aide au logement puisque les parents ne les aident plus ou très peu. D'autres circulent d'appartement d'amis en appartement d'amis.

Pour *les insoumis* comme pour tous les révoltés, les thèmes de la liberté et de l'indépendance surgissent constamment. C'est sur ce double mode que les insoumis vont vivre les squats et ensuite les lieux en friche dans lesquels ils s'investiront. De ce point de vue, si le squat représente une opportunité de décohabitation familiale alors qu'ils n'ont pas les moyens financiers pour se payer un appartement, il est aussi le lieu d'une riche expérience valorisée. Là, dans les squats, ils ont le sentiment de commencer à maîtriser leur vie. La figure des *insoumis* est porteuse de ce point de vue d'un paradoxe. D'un côté, ces individus sont prêt à une forte radicalité et à prendre des risques pour rester maître de leur vie et ne font pas de compromis avec quiconque susceptible de l'orienter et de la cadrer. Mais les conditions aventureuses et précaires de cette maîtrise les rendent particulièrement vulnérables à des évènements extérieurs et "limitent" leurs choix de vie et ils peuvent «perdre le contrôle de leur vie» à tout moment.

Dès lors, de manière encore plus aiguë que Stefan, ils connaissent des situations parfois extrêmement instables et précaires. Le squat est un choix contraint. Devenir DJ comme Stefan, un choix qu'ils paient par le recours fréquent et obligatoire aux petits boulots qu'ils voudraient pourtant cesser, ou le recours à des activités illégales qui conduiront certains « très loin».

«Bon, pour moi j'étais obligé d'habiter ici, dans ce squat. Au début, je ne bossais pas souvent en tant que DJ, je faisais des petits boulots, barman, plongeur, j'ai même bossé dans les travaux publics une fois que j'avais vraiment plus de tunes, je faisais des chantiers, mais c'était bien payé (…). Au début, dans le premier squat où j'ai atterri, je devais partager une chambre avec une copine avant d'avoir la mienne. J'aime bien ce côté où on bouffe ensemble, tu as toujours quand même la possibilité de discuter quand tu rentres, t'es pas obligé de te planter devant la télé comme le beauf moyen (…), Mais bon, tout n'est pas toujours super, il y a quand même pas mal de contraintes. C'est surtout les petits trucs du quotidien qui sont durs à gérer. Il y a des incompatibilités d'humeur. Si t'en a un qui est bordélique dans le groupe ça craint vite. Moi je suis un peu bordélique, mais je fais des efforts. (…). Ici, j'y suis depuis six mois et c'est quand même vachement cool, mais bon, il y a juste que je commence à me prendre pas mal la tête avec XX. C'est un peu pour ça aussi que j'ai prévu quand-même de déménager. Mais bon j'ai repéré un autre squat où je connais quelqu'un et les chambres sont plus grandes et y'a un jardin c'est vraiment super.
Après les squats, les lieux, la Ufa, c'était toujours la même démarche, je m'y suis senti bien

parce que j'ai retrouvé un peu tout ça, y'avait un côté boulot, même si c'était des boulots nuls comme la plonge, mais on pouvait s'organiser comme on voulait, t'avais pas un patron derrière ton dos et y'avait toujours la fête, un bar cool, des gens cool, et puis des concerts, surtout des concerts. (…).(Stefan, Berlin)

Les deux premières institutions que les insoumis refusent sont la famille et l'école. Dans les moments difficiles qu'ils connaissent fréquemment, ils peuvent rarement trouver des ressources familiales pour les sortir « de mauvais pas » financiers ou autres. La « galère » peut s'amplifier pour eux et certains parcours peuvent « déraper ». La nécessité de trouver des moyens de survie peut conduire certains d'entre eux à exercer des activités illégales. La vente de drogue et les « petits business » sont parmi les moyens classiques de survie, mais d'autres combines existent notamment avec les bars qu'ils montent dans les squats[61].. Ceux qui refusent ou qui ne peuvent y avoir accès se retrouvent quelquefois dans un manque extrême de ressources. Lorsque les solidarités ne jouent plus, ils peuvent se retrouver parfois sans logement et « rejoindre la rue ».
La rupture avec l'école a par ailleurs pour conséquence « un faible » niveau de qualification. À la différence de Stefan les insoumis ont un niveau scolaire moyens plutôt équivalant au CAP. Par rapport à « leur volonté de liberté », ils peuvent être dans des conditions relativement difficiles pour accéder aux mondes du travail. Ils y accèdent par la voix la plus difficile, celle des petits boulots, mal payés, physiquement éprouvants, toujours socialement dévalorisés. Avec le temps et l'âge, au prix peut-être de compromis avec ce à quoi ils aspiraient, certains rejoindront malgré tout le monde du travail salarié et sortiront de la précarité. Les plus «insoumis» connaîtront à leur tour des parcours de l'illégalité ou « de la déchéance sociale », jusqu'à, pour certains, la précarité extrême, sans logement, sans emploi, sans réseaux d'entraide.

Stefan a connu des chemins plus cléments. Par ses réseaux dans les squats berlinois, les jeux des rencontres et des amitiés, son parcours l'a mené à s'engager dans le domaine culturel, dans un lieu à « projet culturel ». Comme lui, certains individus attirés par la musique, avaient quelques intérêts pour se rapprocher de ce champ d'activité, d'autres ont saisi une opportunité.
Lorsque les insoumis s'engagent ainsi dans des groupes ou des projets comme le Confort Moderne, l'Usine ou la Ufa-Fabrik, ce n'est pas toujours de manière franche. Habitués des galères, ils gardent de prime abord un caractère méfiant dans

[61] A Berlin, au moment de mon enquête, la quasi totalité des bars de squat ne respectaient aucune législation. Les bénéfices des ventes étaient reversés directement aux personnes qui s'en occupaient. Des phénomènes similaires existaient à Genève, dans des proportions cependant moindres.

leur rencontre. En l'occurrence, ils sont au début plus observateurs que franchement engagés.

Stefan lorsqu'il a rencontré les membres de la Ufa-Fabrik, n'avait pas un caractère actif de meneur par exemple. Il a commencé au bar et il s'agissait surtout pour lui de « prendre un peu d'argent » et de « changer à l'œil », il s'agissait aussi de s'occuper, de s'amuser. Néanmoins très rapidement, il a trouvé à la Ufa-Fabrik une certaine adéquation avec ses vagues motivations initiales, « ses aspirations globales de vie », son intérêt culturel en tant que DJ. Stefan s'est progressivement intéressé de plus près à ce qui se passait autour de lui. Par les compétences diverses et techniques qu'il avait pu acquérir au cours de son parcours chaotique mais non moins riche, il s'est montré de plus en plus indispensable, au bar d'abord et dans d'autres domaines par la suite, l'organisation de spectacles notamment.

Devenus acteurs d'un projet culturel, une fois qu'ils ont pris « leurs marques », les insoumis se montrent capables de participer voire d'influer avec force sur sa forme, son contenu, ses orientations. Alors que, malgré leur insoumission, ils sont jusque-là ballottés par les évènements, ils vont devenir ainsi maîtres de leur vie à plus long terme. Ils vont aussi pouvoir mettre des mots plus précis sur leurs critiques adressées au monde.

2. Une révolte consciente : un profil de recherche

Avec la figure de l'insoumis, la figure du chercheur est la plus représentée dans les collectifs des lieux. À l'instar de la précédente, cette figure se fonde sur une critique sociale à caractère de révolte. Néanmoins, contrairement à la relative passivité dont font preuve les insoumis, les chercheurs se montrent beaucoup « plus conscients » et acteur de leur situation. Leurs choix et leurs orientations peuvent être conçus comme de véritables stratégies. Si l'on peut résumer la posture de la figure des insoumis par la formule « on sait ce que l'on ne veut pas et l'on fait tout pour y échapper sans savoir réellement la finalité de cette fuite », la nuance à introduire pour la figure du chercheur serait « on sait ce que l'on ne veut pas, on entrevoit ce que l'on veut et l'on met tout en œuvre pour y parvenir ».

Alors que « les insoumis » refusent les compromis qui les feraient revenir vers ce qu'ils perçoivent comme des fonctionnements, des valeurs à ne pas reproduire, les chercheurs, ne refusent pas « en bloc », radicalement, les institutions et « le monde extérieur » en général. Même si leur discours prend parfois une forme radicale, dans les faits, l'analyse de leur parcours montre des moments de négociations avec les objets de leur critique comme la famille, l'école, etc. Alors que les insoumis peuvent

connaître de véritables ruptures sur leur parcours (familiale, professionnelles, etc.), les chercheurs jouent du compromis et tentent parfois consciemment de ne pas briser certains types de liens sociaux. Par exemple, alors que les insoumis rompent parfois d'un jour à l'autre toutes relations avec leurs parents, ces situations sont très rares pour les chercheurs pour qui l'opposition à la famille ne va pas jusqu'à la rupture et qui continuent d'entretenir des contacts plus ou moins réguliers selon les périodes avec leurs parents. De même, pour les jeunes hommes, la question du service nationale me semble aussi révélatrice de cette nuance de radicalité. Alors que de nombreux insoumis ont tout mis en œuvre pour ne pas rejoindre l'armée qui représente souvent l'institution qu'ils rejettent le plus, les chercheurs vont en général faire le service national au prix d'un compromis□un service plus court par rapport à la norme selon les pays ou un service civil plus long, mais qui leur permet en quelque sorte de sauver la face.

À la radicalité, les chercheurs substitueraient plutôt une perspective de réformateur. Leur position critique les pousse à comprendre « □les rouages□ des situations et des organisations qu'ils rencontrent sur leur parcours affin, éventuellement, d'entrevoir des aspects positifs qui leurs conviennent, d'autres qu'ils peuvent utiliser à leur profit, d'autres enfin qu'ils envisageront de changer, de réinventer,

L'engagement des chercheurs passe par une posture consciente, qui les mènera à l'engagement culturel dans les lieux mais selon une opportunité plus stratégique qu'accidentelle, selon une rationalité de « □critique réformatrice□.

Beaucoup des individus qui constituent la figure des chercheurs sont issus de milieux assez modestes, des catégories d'ouvriers ou d'employés[62]. Comme les *insoumis*, ils connaissent un environnement familial « □disloqué□ qui est déjà pour eux le cadre d'interrogations et de volontés de changement. Même s'ils se montrent parfois très critiques vis-à-vis de leurs parents, ils n'en gardent pas moins un certain respect pour eux. Ils ne se retrouvent pas dans les choix de vie de leurs parents, mais ils reconnaissent une certaine noblesse dans la manière dont ces derniers ont pu surmonter les épreuves de leur parcours. De la relative « □dureté□ des milieux dans lesquels ils évoluent peut naître un sentiment d'injustice, fondement de leur volonté de changer les choses et notamment d'une opposition à ceux qu'ils perçoivent comme des « □privilégiés□, à qui ils imputent en partie la responsabilité des situations familiales qu'ils connaissent eux-mêmes ou qu'ils observent dans leur environnement.

[62] Il ne s'agit pas d'évoquer ici un lien mécanique entre l'origine sociale et l'appartenance à la catégorie des *chercheurs*. Il s'agit simplement de noter une tendance récurrente et une sur-représentation de cette origine sociale pour les individus qui m'ont permis de construire cette figure.

À Genève, j'ai rencontré Fabien dont le parcours me paraît exemplaire de cette figure du chercheur□

« Alors moi, j'ai commencé l'école en Suisse Allemande. J'y suis resté jusqu'à 7 ans. Moi je suis d'origine prolo. Ma mère, elle a travaillé comme vendeuse pendant un temps. Mon père, je ne le connais pas, enfin je l'ai vu deux fois dans ma vie et c'est ma grand-mère et ma mère qui m'ont élevé. Après, ma mère s'est mariée. Elle s'est mariée avec un gars de Genève et c'est pour ça qu'elle est venue ici. Donc ma mère, elle est d'un milieu très très modeste et mon beau-père, il est maçon. Ils en ont pas mal bavé et je pense qu'ils s'en sont pas mal tirés même. Moi je ne crois pas que j'aurais pu tenir les merdes qu'ils ont traversées.

Donc, je suis venu à Genève tout petit. C'est marrant à l'époque, j'avais une image de Genève, pour moi Genève ça évoquait un souk. Je voyais Alger, je voyais Marseille quand on me parlait de Genève. C'est des échos que tu as quand tu es môme, tu te fais des images, je voyais vraiment cette ville comme un monde à part où tout est possible. J'ai un peu gardé cette image, parce que c'est le lieu de Suisse où c'est le moins la Suisse, et ça me plaît beaucoup je dois dire. Même si j'étais petit, par rapport à la Suisse Allemande que je ne pouvais vraiment pas supporter tellement c'était coincé, c'était mort, ça me plaisait de venir ici (…).

Donc je suis venu ici. J'ai commencé et j'ai fini ma scolarité obligatoire, le primaire. Ensuite, j'ai fait le cycle de trois ans et ensuite le collège et la maturité artistique. C'est comme un baccalauréat mais avec option art, tout ce qui est expression, il y a la musique, le dessin. Moi j'avais pris le dessin, sculpture, expression plastique, histoire de l'art.

Après ma maturité artistique, j'ai commencé l'université en géologie. Après un an, j'ai fait un stage en Allemagne dans les mines de sel. Et puis après je me suis dit que ça n'allait pas. C'était intéressant mais le gros problème c'est que c'était trop spécialisé. J'étais encore jeune et je me voyais pas faire ça toute ma vie. Moi il me faut une ouverture de champs. Et puis j'avais pas envie d'abandonner tout ce que j'avais appris dans le domaine artistique. Alors j'avais déjà hésité avec l'architecture. Et à la fin de cette année-là, j'ai opté pour l'archi, pour finir. Ça fait depuis 7 ans que je fais de l'archi, je fais le cursus.□ (Fabien, Genève)

Fabien comme les chercheurs, dans leur ensemble, ne rejettent pas radicalement et systématiquement les institutions qu'elles soient familiales, d'éducation, politiques, etc. S'ils se montrent très critiques à leur encontre, ils sont en même temps toujours susceptibles de les utiliser à leur profit. C'est ainsi, que beaucoup de chercheurs au lieu de rompre avec l'école, vont suivre un cursus de formation relativement long, dans les domaines techniques (équivalent de bac. professionnels ou de BTS) ou universitaire. Au-delà des diplômes et des qualifications qu'ils peuvent ainsi acquérir, leurs choix de cursus apparaissent toujours en lien avec des préoccupations plus larges que la recherche d'un métier par exemple. Avec ces choix d'orientations, ils font le lien avec une posture qui croise insatisfaction de ce qu'ils vivent, volonté de comprendre et « □de changer les choses□.

C'est ainsi que Fabien s'est orienté et a valorisé son temps scolaire par le choix d'une option artistique au lycée. Il l'a poursuivi par la suite, à l'université en suivant un

cursus pour devenir architecte, métier qui croise pour lui son attrait pour l'art et la culture, un intérêt pour des activités concrètes et manuelles (qu'il a expérimenté dans les mines de sel mais qui, à lui seul, ne lui suffit pas) et sa posture de recherche "sur le monde".

« Ce choix de faire de l'archi, c'est quelque chose dont je m'étais dit « c'est un moyen de compréhension de ce qui se passe à des niveaux auxquels généralement, tu n'as jamais accès. Tu vis les espaces, tu les subis, mais tu n'as jamais le choix, tu ne peux rien dire, tu n'es jamais du bon côté du fusil. C'est ça qui est l'horreur. Rien que ça, de le dire, ça m'énerve déjà, ça me donne envie d'essayer de voir ce qui est changeable. Je suis en fait toujours un petit peu rebelle dans l'âme, mais tu vois dans le sens rebelle mais à long terme. Parce que c'est pas un truc comme ça, tu vas gueuler dans la rue, écrire des slogans sur les murs, chier sur le paletot de l'autre. Tout ça, ça sert pas à grande chose. Cette rébellion, le terme est un peu nul, pour moi c'est vraiment un mouvement de fond. Il faut que les tripes et la durée soient là, sans ça tu fais du pipi de chat ou t'as l'air du con. Moi ce qui m'intéresse à l'Usine c'est qu'il y a un potentiel pour ça. (Fabien Genève)

Leur critique des institutions, si elle n'implique pas de rejet radical, les pousse malgré tout à vouloir en changer les caractéristiques. Toujours dans une logique de recherche et d'expérimentation leurs critiques sont constructives, ils veulent améliorer les choses. Mais, il est important de constater que les moyens d'actions dont ils sont porteurs sont très éloignés des formes d'engagement traditionnelles, du militantisme politique par exemple[63]. Ils affichent à l'égard de ces formes d'engagement, le même mépris que les insoumis.

Néanmoins, contrairement à ces derniers, leur révolte et leur refus des organisations traditionnelles, ne les conduit pas à une errance solitaire ou en petit groupe, durant laquelle prime la satisfaction individuelle. À partir de leur démarche de recherche, de compréhension "du monde", ils tentent d'agir dans une perspective relativement altruiste. Il faut lire dans cette disposition « une certaine vocation à l'universel »[64] caractéristique des chercheurs. Cette disposition, typique des chercheurs, est largement présente comme ressort de leur engagement futur dans les associations. S'ils ne recherchent pas de satisfaction individuelle à la manière des insoumis, leur mode d'engagement par contre est souvent individuel. Leur refus des institutions caritatives ou politiques peut les conduire par exemple à s'engager en leur nom, sur

[63] Pour un panorama sur le sens, les usages et l'évolution de ces notions, voir J. Ion, « Engagement associatif et espace public », dans *Mouvements*, n°3, avril 1999. L'ensemble de ce numéro est consacré au militantiste et à ses évolutions. Dans ce panorama, je n'ai cependant pas trouver de formes de mobilisation similaires à celles que je décris ici. Peut-être faudrait-il parler à propos des chercheurs d'un *individualisme militant*. Le sujet mériterait une analyse à part entière qui n'entre pas dans les préoccupations immédiates de ce travail.

[64] Selon la formule de L. Pinto, dans, *« La vocation à l'universel. La formation de la représentation de l'intellectuel vers 1900. », Actes de la recherches en Sciences Sociales*, 55, nov. 1984.

un mode personnel. Plus précisément, ce mode d'engagement pourraient se résumer dans la formule « chacun peut agir à son niveau à partir de sa position sociale ». Ils s'engagent donc d'abord « à leur niveau », dans une profession qu'ils choisissent en fonction d'une interrogation sur le monde, comme Fabien et l'architecture. Mais cette préoccupation se retrouve au quotidien dans tous leurs engagements publics même les plus insignifiants en apparence, au niveau des civilités quotidiennes par exemple.

Parfois cependant, leur « activisme pour améliorer ce qu'ils perçoivent comme insupportable » franchira un pas, mais toujours sur un mode individuel.
Les chercheurs vont ainsi souvent s'engager dans une réflexion et une action sur une question de société : « la dette des pays pauvres », « la place des homosexuels ou des handicapés », « le nucléaire et les énergies renouvelables », etc. Porteurs de réflexions théoriques très construites, ils n'hésitent pas à faire un travail de terrain même si celui-ci, de manière significative, se fait le plus souvent en dehors de toute structure organisée. Les chercheurs comme les insoumis refusent l'engagement militant classique dans un parti politique ou tout autre institution.

« En 1992, j'ai été travailler au Brésil dans les Favelas, pendant 9 mois, c'est pour ça que j'avais vendu des crêpes pendant un an à côté de l'uni. (…). C'était pas très organisé, c'était pas le truc humanitaire. Je suis allergique à toutes ces organisations. Quand tu es à Genève tu es bien placé pour voir comment ça marche ces trucs-là, c'est magouille, fric et compagnie. Ça me gonfle trop ces trucs-là. Non, là, en fait, j'y avais fait plusieurs séjours, et avec le temps j'ai connu des gens là-bas. On est devenus potes. (…). Je les ai aidés à partir de ce que je savais. On a fait des trucs pour améliorer les baraques, les canalisations des trucs comme ça. C'est des choses concrètes et comme ça j'étais dans une relation où tu n'es pas l'Européen qui arrive avec le fric, ça me gonfle vraiment ces plans. Genre ce qu'il y a eu au Chiapas, où t'as l'impression que les mecs ils viennent parce que c'est la mode et pour se donner bonne conscience » (Fabien, l'Usine)

Leur recherche les conduit donc dans des actions à leur mesure pour changer le monde. À un autre niveau, c'est aussi ces questionnements sur le monde et sur eux-mêmes qui les conduisent à leurs premiers pas vers la culture. En effet, pour eux la culture et l'art sont appréhendés comme des outils de questionnement du monde et d'apprentissage personnel. Selon les individus, à de rares exceptions, l'éveil culturel se fera ainsi très tôt dans cette perspective. De ce point de vue, il est frappant de constater que leur intérêt pour la musique, la littérature, les arts plastiques, est avant tout et systématiquement perçu en termes de "clefs de lecture du monde", comme moyens d'enrichissement personnel, et non strictement en termes de qualités esthétiques. Dès ce moment, ce qui les intéresse, c'est la culture comme mode d'expression, de revendication et de positionnement dans le monde. La forme pour

eux est majeure mais secondaire.
À partir d'un tel intérêt culturel, les chercheurs, à l'instar de Fabien peuvent ainsi passer directement de l'université à un engagement dans les lieux et des projets culturels. Leur logique de recherche fait apparaître à leurs yeux ce type de réorientation comme continu et naturel.
De plus, de la même manière qu'ils interrogent par exemple la place de l'économie et de la politique dans le monde, ils peuvent être porteurs de fortes interrogations sur le rôle de la culture et des arts. Ils se montreront alors souvent théoriciens culturels dans les collectifs même s'ils ont aussi une grande capacité à s'investir dans des tâches techniques du fait des expériences qu'ils ont pu avoir par le passé.

« Et si tu veux en même temps à l'Usine, le côté culturel me plaît dans le sens où quelque part c'est une manière de remettre un peu deux trois choses à leur place. Je dirai, de réfléchir sur les problèmes qui se posent, les problèmes sociaux, et de donner une piste ou des pistes de réponses ou des prises de positions, c'est une vision qui est intéressante parce qu'elle est peut-être plus fine qu'autre chose, plus fine que la manière habituelle qu'ont les gens de revendiquer des choses. Pourquoi elle est plus fine ? Parce qu'elle permet un rapport à la société qui est peut-être différent, ou alors par une ambiance, un environnement urbain. (Fabien, l'Usine)

Pour ces chercheurs, aptes à la construction d'un discours sur le monde et d'une mise à distance critique, pour qui le travail artistique participe de cette mise à distance, d'une compréhension et d'un positionnement, l'engagement culturel représente une opportunité de passer à l'action. Leur tendance à théoriser ce qu'ils vivent n'efface pas chez eux un fort pragmatisme. Ils sont à la recherche de formes d'engagement où ils peuvent éprouver leur théorisation sans la contrainte d'une organisation qui leur est antérieure. Dans le discours de Fabien par exemple, la critique des institutions classiques ressurgit au profit de l'expérimentation et de l'action. Les chercheurs ne veulent pas en rester aux domaines théoriques, ils veulent expérimenter, mettre en pratique leurs théories.

« Bon par rapport à cette recherche ce qui m'attire dans un lieu comme l'Usine c'est la possibilité d'expérimenter les choses. Bon, parce que dans les facs, tu vois le problème c'est que tu restes très en théorie. Si tu veux, le côté pratique est gommé. Dans le domaine associatif, dans le domaine collectif et dans les squats aussi, il y a toujours un petit facteur humain qui rentre en ligne de compte. Il y a des faiblesses, du laisser-aller, des engueulades, mais c'est normal, c'est humain où que tu ailles tu retrouveras toujours ça. Il y a toujours un côté de laisser aller qui est difficile à gérer, c'est en fait un champ qui est plein d'aléatoire. Mais quelque part c'est ce qui est intéressant, si tu essayes de comprendre c'est cette part d'aléatoires qui fait que les choses avancent ou pas

L'expérimentation que mettent en valeur les chercheurs ne se situe pas uniquement

au niveau de théories globales et générales. À l'inverse des théories révolutionnaires des années 1970 qui situaient volontiers leurs actions au niveau politique "large et universel", les chercheurs montrent un goût prononcé pour des micro-questionnements entre volonté de changer le monde pour « le bien commun » et parcours initiatiques à bénéfice individuel immédiat. S'ils sont porteurs d'une vocation à l'universel, cette vocation s'exprime dans les faits sur des questions circonscrites liées souvent au quotidien. C'est une recherche de solutions universelles, mais de manière pragmatique plus qu'idéale.

Comme les insoumis acceptaient de subir une forte précarité pour conserver la liberté d'échapper aux institutions, les chercheurs peuvent accepter la précarité pour poursuivre leur démarche « globale» de recherche. Néanmoins, la précarité peut ici se présenter comme un véritable choix à l'inverse des insoumis qui apparaissaient beaucoup plus "ballottés" par les évènements. En effet, d'une part au regard de leur qualification et de leur niveau d'étude, les chercheurs pourraient entrer relativement aisément dans le monde de travail salarié classique. D'autre part, toujours lucides sur leur situation, ils sont capables de distance pour mieux gérer leur précarité ce qui donne un véritable caractère de choix à leur situation. Ils pourront par exemple apprécier la nécessité de garder un poste qu'ils vivent mal si leurs besoins financiers l'exigent et ne pas agir de manière capricieuse comme les insoumis confrontés aux mêmes situations. Ils savent par ailleurs ce que représentent socialement leur statut et leur situation. Ils sont capables de la défendre, de justifier leurs choix, de mettre des mots sur leurs maux.

Fabien par exemple, qui n'a pas le soutien financier de ses parents, a un petit boulot pour payer son appartement et ses besoins divers. Il explique comment, malgré les contraintes et une certaine dévalorisation sociale, cela lui permet de conserver une liberté, celle de poursuivre la recherche, celle de s'engager à l'Usine.

« Là, j'ai 28 ans, bon pour le moment je travaille à côté de la fac, de l'Usine. je bosse à mi-temps à l'aéroport, c'est un boulot vraiment chiant où je me fais exploiter mais ça me permet d'avoir un minimum d'argent. C'est pour me permettre de finir mes études mais en même temps, je vois que ça me permet une liberté. Comme ça, je fais un peu ce que je veux. Mais j'ai le temps, je me donne encore du temps. Je ne suis pas attaché à un dogme, comme les gars qui ont un plan, qui se disent « bon j'ai 30 ans, il faut que je travaille, il me faut une maison, une voiture, vlan ». Ma mère, elle me relance souvent là-dessus, elle voudrait que je me fixe. Et puis quelque part, dans les bureaux, je me sens mal à l'aise, c'est effectivement vrai, ce qu'il faut c'est trouver une espèce d'équilibre.(Fabien, l'Usine)

En s'engageant à l'Usine, la Ufa-Fabrik ou le Confort Moderne, les chercheurs

trouveront les moyens de poursuivre leur questionnement sur le monde et sur eux-mêmes, dans les conditions privilégiées d'une organisation en train de se construire, porteuse comme eux d'un intérêt culturel. Lorsque ces conditions favorables ne seront plus réunies ou en danger, ils partiront ou ils interviendront dans les collectifs pour les ré-inventer ou les consolider.
Les chercheurs mobilisent majoritairement l'ensemble des traits qui viennent d'être rapidement brossés pour s'investir dans les lieux comme l'Usine. Fabien pour sa part, avec un de ses amis, a fait fonctionner pendant près de sept ans un atelier d'architecture au deuxième étage de l'Usine. En 1999, ce sont eux qui ont conçu les plans de rénovation du bâtiment. Une entreprise importante à plus d'un titre, dans laquelle il faudrait peut-être lire une sorte de synthèse des préoccupations dont les chercheurs sont porteurs, un passage à l'acte pour façonner les choses à leur mesure, en l'occurrence le bâtiment de l'Usine.

3. Révolte, musique et débrouille□une figure d'entrepreneur culturel

La figure de l'*entrepreneur* culturel comme les précédentes va puiser à l'origine dans une situation familiale « □difficile□ voire conflictuelle. Revenant sur leur parcours, les *entrepreneurs culturels* parlent volontiers, de manière significative, des tensions et des relations « □incompatibles□, qu'ils entretenaient avec leurs parents. Néanmoins à la différence des figures précédentes, les conflits avec le milieu familial n'impliquent pas nécessairement un rejet complet et définitif. Si ce rejet existe à certains moments, certains individus dont les parcours « cadrent» avec cette figure vont se montrer capables d'utiliser des ressources propres à leur milieu d'origine (financières mais aussi des compétences communicationnelles, de relations, etc.). Il convient en effet de préciser dès maintenant que les entrepreneurs que j'ai rencontrés dans les lieux sont pour la plupart issus de catégories socioprofessionnelles « □supérieures□ ou bien de famille dont certains membres étaient eux-mêmes entrepreneurs. Par ailleurs, proportionnellement, ce profil représente la plus faible population des collectifs. Ils sont un à deux par lieu. Leur position est néanmoins centrale, puisque leur parcours, après leur rencontre avec les collectifs dans un des trois lieux, va les conduire dans des positions de leader.

Au premier abord, rien ne distingue la figure de l'entrepreneur des deux figures présentées précédemment. Comme elles, ils sont *a priori* en position critique par rapport aux institutions en général et au système éducatif en particulier. Néanmoins, par rapport à ce dernier, ils n'ont pas d'attitude systématique. Certains vont le

refuser radicalement et le quitter très tôt à la manière des *insoumis* mais vivant parfois un temps de la générosité de leurs parents. D'autres vont continuer de s'y mouvoir de manière critique à la manière des *chercheurs*, en essayant d'y occuper une place susceptible de « changer les choses »[65]. Ce n'est qu'un peu plus tard que la spécificité de la figure de l'entrepreneur apparaît, lorsqu'ils « prennent en main leur histoire », lorsqu'ils se lancent dans une action en leur nom, ils deviennent alors initiateurs, organisateurs et montrent de fortes compétences de gestionnaires. Certains investissent dès le début dans le domaine culturel, d'autres y aboutissent après un parcours plus mouvementé.

C'est à Genève que je rencontrais Sophie, dont le parcours me paraît exemplaire de cette figure de *l'entrepreneur culturel*. Originaire de Lausanne, sa trajectoire va la mener à l'Usine après plusieurs expériences relativement douloureuses.

« Mon père, il voulait que je sois scientifique, il voulait que je fasse un truc concret, avec un boulot à la clef. Mes parents, ils avaient des idées très arrêtées. Ma mère bon, je m'entendais pas du tout avec elle. C'était vraiment des up and down. (…). Mes parents ont divorcé et puis je me suis tiré de chez moi. J'avais 14 ans. Quand je me suis tiré. Ma mère m'a dit ben « Tu te casses, mais ne revient jamais ». Là, j'ai fait un apprentissage d'agriculteur. Ça plaisait à mon père que je fasse un truc concret, même si c'était pas ingénieur. Alors lui, à ce moment, il m'a quand même aidé. Il me filait un peu de fric. (…). Cette formation, c'était vachement dur physiquement J'ai eu des problèmes aux genoux. J'ai été faire un constat médical et je ne pouvais pas continuer. J'avais reçu deux prix, donc, pour dire j'arrête pas en laissant tomber comme si je n'avais rien fait. Alors là, j'ai été dire à mon père « Maintenant je veux faire une école, j'ai suffisamment bossé la pratique », vu que j'avais fait trois ans à la campagne. J'ai dit : « Maintenant je veux faire une école, balayer des feuilles ça suffit, je sais ce que c'est. La réaction de mon père, c'était de dire : « Non c'est pas possible bla bla, bla bla". T'as qu'à faire des trucs pratiques ou une fac ». J'ai dit : « Okey, puisque c'est comme ça, j'arrête tout ». Au moment où j'ai arrêté mon père a aussi arrêté de me filer du fric. Pendant une année, je n'ai rien fait, j'ai zoné un peu à gauche à droite dans les squats un peu de l'époque dans les années 70. (…) » (Sophie, l'Usine)

À l'origine pour Sophie, c'est donc une situation conflictuelle qui mêle recherche d'indépendance et refus d'un chemin familial prétracé qui la conduit à des situations de précarité. Ne pouvant plus compter sur l'argent des parents et ne pouvant espérer d'aide sociale du fait de cette situation familiale aisée, elle entre dans une phase de petits boulots et de débrouille.

« Je me suis retrouvé dans une situation, avec rien du tout. J'ai dû faire n'importe quoi pour

[65] A Poitiers, une personne qui correspond à ce profil va ainsi s'engager brièvement dans un syndicat étudiant. Mais le refus d'un mode de militantisme « trop classique » de son point de vue, la conduira rapidement à s'en écarter.

arriver à m'en sortir. Donc je bossais, donc des petits jobs que tu peux imaginer genre nettoyer les chiottes, et puis juste pour survivre et puis là j'ai commencé dans la musique, comme je sortais aussi dans la scène musicale. Il commençait à y avoir des trucs à Lausanne. C'était au même moment où il y avait ces histoires de manif à Zurich. Comme moi j'étais toujours fan de musique depuis longtemps, je ne voyais pas les groupes que j'avais envie de voir, j'ai commencé à les faire venir. Mais je bossais à côté et puis je faisais ça le week-end. Le reste du temps, je faisais des petits boulots pour financer les concerts que j'organisais, mais ça ne me donnait pas de quoi bouffer. J'ai bossé pratiquement 10 ans pour payer, pour financer des concerts et puis maintenant je suis payé pour le faire alors j'ai aussi l'expérience, et à partir de cette expérience, t'as aussi une autre appréciation pour les gens qui travaillent.» (Sophie, Genève)

La démarche des entrepreneurs n'est pas dictée en premier lieu par une recherche ou un combat fondé sur une révolte à caractère idéal ou sur la recherche "d'un monde meilleur". Les conflits avec les parents peuvent se fonder sur des divergences de conceptions en matière de choix de vie. Mais ce n'est pas vraiment un conflit contre la famille symbole institutionnel, contrainte normative et vecteur de valeurs abhorrées comme les insoumis notamment. Les conflits parentaux correspondent plus à une quête d'indépendance qu'à un conflit de valeur, même si cette dimension existe. Il reste que dans le cas de Sophie, ce conflit l'a conduit à une situation de forte précarité qu'elle doit gérer seule. Pour elle, la rupture familiale joue ici comme déclencheur d'un engagement personnel qui, après quelques étapes, la conduira à entreprendre de "petits business" dans le domaine culturel.

Nécessité de survie, recherche d'autonomie financière croisent ici un intérêt personnel pour la culture, la musique pour Sophie. La démarche entrepreneuriale se fonde principalement sur la conversion économique de compétences acquises dans le cadre des loisirs. Dans le cas de Sophie, ce sont ses connaissances musicales, concernant des groupes et les attentes des publics en matière de nouveauté, qui seront mobilisées. Elle mobilisera aussi sa connaissance personnelle de «créatrice» qui lui permettra de gérer le montage d'un évènement de diffusion. Progressivement, de manière irrégulière au départ, le goût pour la musique va croiser l'opportunité d'obtenir des revenus financiers. Jusqu'au moment où Sophie en fera une source de revenus réguliers, cela prendra dix années.

« À la rentrée suivante, j'ai fait les beaux-arts, j'ai commencé une année de beaux-arts, et puis j'ai fini mon apprentissage d'agriculteur, j'ai recommencé un truc d'architecte paysagiste, ça m'intéressait vraiment et puis à un moment donné je me suis dit non c'est vraiment trop quoi, j'avais pas une tune. Pourtant mon père est architecte donc c'est pas qu'il avait pas de tunes mais ils ne m'ont jamais donné de fric pour faire ce que je voulais, donc le seul moyen, quand j'ai voulu faire les beaux-arts, parce que vraiment les arts, ça m'a intéressé. (…). Quand j'étais à l'ESAV à Genève je ne pouvais pas bosser dans un bar puis après aller faire des cours. Déjà tout le monde parle de sa petite vie pendant deux heures toi t'es là t'as qu'une idée c'est dormir. Bon, je viens faire un cours d'éclairage, tu te

dit « □ faut que ça se fasse vite, parce que je suis crevé quoi!□. Au bout d'une année moi je tenais plus le coup, t'arrives plus à te concentrer. (…). Je pouvais pas avoir de bourse parce que mon père gagnait trop de fric. Le seul moyen ça aurait été de l'attaquer en justice. Mais bon, c'est un peu difficile, mais à un moment j'ai été voir justement des trucs sociaux dire « □e veux une bourse□. Et puis bon, j'avais fait déjà pas mal de trucs, j'ai fait des performances moi-même, je faisais toutes mes affiches moi-même j'avais déjà du matériel (...).□ (Sophie, l'Usine)

Les entrepreneurs sont en constante recherche d'objectifs à atteindre. Lorsqu'ils se fixent un but, ils mettent en œuvre tous les moyens nécessaires à sa réalisation. De ce point de vue, la révolte dont ils sont porteurs vis-à-vis des institutions se décline alors en termes normatifs plutôt que de valeur. Ils entrent rapidement en conflits ou contournent toutes formes d'organisation qui les empêchent d'atteindre leurs objectifs. À la manière d'entrepreneurs au sens classique du terme, ils investissent leur temps et leurs moyens financiers en vue d'obtenir des résultats. Cette perspective leur donne une dimension de gestionnaire mue par une rationalité de type économique. À la différence des insoumis notamment, ils ont « □ne vision des choses□ à long terme, sont capables de prévoir, d'amortir, de gérer sur de longues périodes de temps. Les notions d'efficacité, de rendement sont pour eux familières.

Une particularité de la figure de l'entrepreneur culturel telle qu'elle se décline ici est sa capacité à entreprendre en même temps plusieurs lignes d'activités ayant des contenus et des objectifs différents même si elles se déroulent pour la plupart dans le champ culturel. De plus, ils se montrent systématiquement capables de croiser à certains moments leurs différents intérêts et objectifs le plus souvent, pour renforcer une activité qui connaît des difficultés. En d'autres termes, ils se « □débrouillent□ pour faire tenir l'ensemble de leurs activités en jouant des unes pour aider les autres et inversement. Cette capacité de gestion sera une des dimensions importantes dans le processus de pérennisations des lieux qu'ils investiront et des actions qu'ils y engageront par la suite.

Ainsi, Sophie qui, tout en poursuivant son activité de management de groupes (ce qui suppose pour elle déjà, un travail annexe pour la financer, au départ des petits boulots), va en plus s'engager dans une formation à dimension culturelle. Si le contenu culturel peut faire le lien entre ses activités, elles sont différentes en termes de temps, de pratiques et de finalités.

« Je suis arrivée à Genève, au début des années 80. J'ai vendu des concerts, bon j'ai participé à plusieurs évènements ici avec des gens qui ont fait une espèce de projet. XX il était dans un groupe de gens qui naviguait entre Genève, Lausanne et Zürich et puis ils ont

fait un projet, moi j'avais amené les groupes qui jouaient là etc., Et, puis j'ai participé à la programmation pour un festival qui était un festival de musiques différentes. Puis j'ai pu programmer un jour avec un copain, je leur ai demandé de faire la programmation puis par la suite j'ai vendu des groupes, parce que j'organisais des tournées j'ai vendu des groupes à la Rote Fabrik donc j'étais agent, j'étais tourneur, j'étais organisatrice de concert. (…)» (Sophie, l'Usine)

La trajectoire des entrepreneurs ressemble à un foisonnement de projets, d'engagements multiples et simultanés qui leur donnent parfois un caractère instable. L'intérêt culturel et la nécessité de survie sont un double moteur qui les conduits à saisir toutes les opportunités tout en essayant parfois, en même temps, "de se faire plaisir". Les entrepreneurs sont prêts à sauter dans toutes les aventures, ils ne supportent pas l'inaction et lorsqu'ils croisent des individus qui ne montrent pas la même force d'engagement, les situations deviennent rapidement conflictuelles.

« À la limite je m'entends mieux avec des gens qui sont vraiment anarchiques, même si ça ne durerait pas, avec des autonomes par exemple. Pour faire des trucs avec ces personnes qui sont un peu temporaires, plutôt qu'avec des mecs de gauches genre marxistes quoi. À l'époque, il y avait le squat du Conseil Général. Je faisais partie des gens d'Etat d'Urgences. Au Conseil Général, c'était quand même vraiment des gens des middle class, quelques mecs extrêmes, genre autonomes, mais surtout des middle class. Le Conseil Général, c'était vraiment tu sais étudiants qui sont là et puis moi je me sentais assez genre trash, c'était vraiment chiant et puis t'as pas de fric, t'as rien, tu dois bosser, et eux ils glandent (…).Eux, ils étaient financés par leurs parents. Ils faisaient des études, ou bien ils avaient des bourses, les mecs du genre :« ouais, on va un mois en Grèce l'été des trucs comme ça. Et puis toi tu es là, tu te dis « je dois bosser, moi je peux pas venir avec vous les mecs. C'est pour ça que moi je peux comprendre les petits rappeurs, les mecs comme ça qui ont vraiment les glandes parce que t'as pas ton temps, il est découpé de manière infernale quoi. (…). À par la musique ce qui m'a intéressé, c'est beaucoup l'art. Enfin aussi une nouvelle forme d'art comme par exemple les performances. J'avais fait des trucs, j'étais aux beaux-arts un temps à Genève, j'ai fait une année et puis j'ai fait des trucs avec Etant Donné, toutes les formes d'art un peu « du sous-art, « je sais pas comment tu peux appeler ça, ça m'a toujours intéressé, même Neubauten, j'ai fait un concert on a réussi à l'intégrer dans le festival du bois de La Bâtie et puis on l'a fait dans un parc, sur un tas de gravas, dehors en plein jours parce que tu vois, c'était vraiment un groupe industriel, on a fait la tournée des ferrailleurs pour récupérer des ferrailles, c'est comme ça qu'ils faisaient à l'époque, tu y'allais avec un camion, et puis les mecs y venaient y essayaient et bon ouais "ça je prends, ça je prends". On faisait le concert comme ça. Et puis bon, après six mois dans PTR je me suis engueulée, parce que il y avait une structure où il y avait deux personnes fixes, moi et puis t'avais des bénévoles qui ne faisaient rien, moi j'étais là pour faire des trucs, j'avais par le choix, eux je sais pas pourquoi ils venaient, j'avais l'impression que c'était pour faire bien, parce qu'ils savaient pas quoi faire, parce que c'était la mode, j'en sais rien, ça m'énervait" (Sophie, l'Usine).

Le mélange passionnel entre intérêt culturel, goût de l'entreprise et nécessité de survie conduit les entrepreneurs à des situations parfois extrêmes en termes de gestion du temps, de gestion financière et "des relations humaines". Dans les situations d'urgences, les entrepreneurs peuvent passer les limites de la légalité.

L'essentiel pour eux est « de rester à flot», de faire en sorte que toutes les entreprises qu'ils mènent parfois de front, se poursuivent.

"C'était une période où c'était un peu la crise, c'est difficile de trouver du boulot là-dedans. Ce que je faisais alors, quand je m'occupais d'un groupe, je faisais des activités illégales à côté pour fonctionner, (…) Les mecs avec qui j'étais, les groupes que je manageais ou les mecs qui m'aidaient, ils ne se sont jamais posés la question, pour savoir comment ça se faisait que, au début toute la promo j'ai tout payé moi-même les voyages, j'ai payé moi-même au début, quand je voulais avoir un bon sonorisateur j'ai payé. Ils ne se sont jamais demandés comment c'était possible, et puis au bout d'un moment on s'est engueulé. En plus dans un cas, ils m'ont même accusé d'avoir tiré du fric. Il n'y avait pas de fric, c'était vraiment des histoires, avec le groupe. Souvent c'était le bordel complet. Il y avait des gens qui disaient qu'ils venaient et ils ne venaient pas, même si ils étaient payés et moi je me retrouvais plusieurs fois à nettoyer sans arrêt. Et puis j'en avais marre de prendre des pincettes, et puis je crois qu'y a des mecs ça leur foutait peut-être les boules que je bossais. Parce que moi je devais sans arrêt gagner ma vie. Je ne pouvais pas partir en vacances. J'avais une position complètement différente d'un étudiant qui lui a du temps. Qui a quand même un certain confort qui lui permet de s'asseoir à une table et puis de discuter pendant des heures moi je bossais en fait le soir dans des bars de cinq heures du soir jusqu'à deux heures, trois heures du matin et puis le reste de la journée je me battais pour faire mes trucs, donc quand je rentrais chez moi j'avais plus d'énergie.» (Sophie, l'Usine)

Les entrepreneurs représentent souvent le lien entre les mondes culturels et les mondes des économies souterraines illicites. Ils révèlent la face obscure de pratiques culturelles bien loin des salons feutrés où se décident l'attribution de subventions publiques aux arts «respectables». Au-delà de la nécessité de survie, le caractère illicite vient renforcer le caractère aventureux recherché par les protagonistes. Il participe à la construction de l'image des lieux qui les distingue des mondes institutionnels.

Ainsi, il n'y a pas que des entrepreneurs de culture autour et dans les lieux. L'économie liée à la drogue est bien présente dans sa perspective brute d'échanges financiers et parfois, contrairement à ce que Sophie pouvait montrer, sans préoccupation culturelle. Parmi les trois lieux, c'est à Genève surtout[66], qu'il est possible d'observer une forte activité autour de la drogue. Le soir sur la place des Volontaires à l'entrée de l'Usine, le balai des dealers se fait à ciel ouvert, indifférent à ce qui se passe à l'intérieur. Je n'ai pas pénétré ces réseaux qui relèvent selon moi

[66] A ma connaissance, selon ce que j'ai observé, une économie et des échanges liés à la drogue sont complètements inexistants à la ufaFabrik, tant à l'intérieur des lieux qu'aux alentours. Au Confort Moderne, je n'ai pas observé d'échanges structurés et continues, plutôt des cas sporadiques, relativement rares.

d'une économie de la drogue classique[67]. À l'Usine, ces réseaux n'ont pas de connexions directes à l'intérieur du lieu dans le sens où ce ne sont pas les protagonistes qui les alimentent, les font fonctionner. Les contacts d'approvisionnement de Sophie ne se situaient pas dans ces réseaux à proximité immédiate. Au contraire et j'y reviendrai dans la troisième partie, la relation entre les dealers et les membres des associations était plutôt conflictuelle.
Il reste que ce sont des réseaux extérieurs qui ont bien compris que la culture ne se joue pas toujours dans « un supplément d'âme» mais parfois aussi dans des abîmes insondables, une échappatoire infinie. La drogue et d'autres moyens d'ivresses comme l'alcool, apportent sa pleine caractéristique à cette face obscure de la culture. Ainsi Sophie, pour en revenir à elle, n'était pas mue uniquement par la question de sa propre survie ou celle de ses entreprises culturelles. Elle participait plus largement à la construction de cette caractéristique des lieux dont je parle. La drogue et sa consommation comme partie d'une mise en scène de l'interlope, propice à la déconnexion normative recherchée par les révoltés. À cette recherche sont donc liées des pratiques à caractère sporadique, pour un soir, une nuit qui représente un marché important pour les dealers.

Les entrepreneurs possèdent par ailleurs cette autre particularité d'être extrêmement mobile. Ils croisent cette qualité avec leurs objectifs de réalisation économique, culturels ou autres. À ce moment de leur vie en effet, ils sont prêts à faire plusieurs centaines de kilomètres sur la base d'un entrecroisement d'intérêts culturels, ludiques ou économiques. Leur mobilité leur donne notamment accès à d'autres modèles culturels qu'ils traduisent dans leurs projets et leurs diverses entreprises. Bien souvent par exemple, ce sont eux qui font découvrir localement des nouveaux musiciens ou des nouveaux artistes en général. Ils valorisent ces nouveautés en termes économiques. Ils repèrent les groupes à fort potentiels en deviennent manager, les font tourner. Leurs vastes réseaux sont alors mobilisés dans ces tournées. En même temps, ils rapportent et diffusent au cours de leurs voyages et dans les différents lieux où ils passent, des savoir-faire, des savoirs-organiser mais aussi des contenus culturels.

"Parce que je me déplaçais, puis j'organisais des concerts, je me déplaçais beaucoup. J'allais voir des trucs, je connaissais bien les gens de toute cette scène quoi, enfin je traînais aussi avec beaucoup de gens à Londres, parce que j'ai habité à Londres aussi un

[67] D'après mes informations, une grande partie des dealers est originaires de la France voisine. Certains viennent notamment des cités des villes frontalières, notamment d'Annemasse. Ils profitent notamment des différentiels économiques liés aux taux de changes monétaires pour augmenter leur plus-value par rapport au marché français.

moment. Là-bas j'ai connu plein de trucs. J'ai vraiment vu comment ça se passait, comment les gens pouvaient travailler pour vivre en organisant des concerts ou en "manageant" des groupes (…)
À un moment, je me suis tirée en Belgique parce que j'avais la possibilité de bosser là-bas dans une maison de disque. Et puis après je me suis engueulée avec mon patron avec qui je bossais (…). En Belgique c'était l'horreur. Comme je n'avais pas de contrat, je n'avais aucune garantie de chômage, j'avais rien du tout et puis c'était la merde. Je bossais dans une maison de disque et puis quand le mec m'a virée, il savait très bien ce qu'il faisait. Je n'avais aucun contrat, j'étais vraiment dans la merde, ça a duré deux mois où vraiment je ne savais pas quoi faire. Et puis après je me suis dit « bon tant qu'à être dans la merde autant rentrer en Suisse, puis faire n'importe quoi en Suisse pour survivre». Donc là, je suis revenue à Lausanne. Puis là, j'ai vraiment fait n'importe quoi, j'ai nettoyé des chevaux courses, j'ai fait des enquêtes juste pour tourner. Et puis après, à Lausanne, comme c'était une période où c'était un peu la crise, je me suis mise à nouveau à m'occuper d'un groupe. Mais c'était une époque où c'était vraiment difficile de trouver du boulot. Alors, pour me financer et financer le groupe, je faisais des activités illégales à côté, pour fonctionner. Ou bien, quand j'étais à Genève, j'ai bossé dans des bars, des bars à champagne pour financer les concerts que j'organisais ou même pour faire des tournées avec le groupe (…).Bon moi j'étais à Lausanne pendant les manifestations au début des années 80, parce qu'il y avait rien du tout en Suisse, parce qu'il n'y avait pas de culture jeune, t'avais pas d'endroits où aller donc moi je sais qu'à Lausanne je pouvais faire des choses, je connaissais plus de monde. Il y avait des manifestations qui ont aboutit sur le fait qu'il y ait un lieu qui a été pris, qui a eu un caractère illégal mais où les gens pouvaient faire un peu ce qu'ils voulaient. Moi, j'organisais des concerts, on venait à Zurich aussi, parce qu'à Zurich il y avait la RoteFabrik qui était un des seuls endroits en Suisse où tu venais boire des verres, t'amuser, etc., etc. Donc quand il y avait des choses qui se passaient à Zurich je venais à Zürich pour organiser des « party» (…).
C'est après Genève que je suis venue à Zurich, parce que Zurich c'est la ville où il y avait des trucs qui se passaient quoi. Et puis la c'était devenu difficile parce que j'ai arrêté mes activités illégales, mon niveau de vie a fait « plouf», mais j'avais jamais dit au groupe que je faisais ça, j'investissais vraiment 1500 à 2000 balles (FS) par mois." (Sophie, Genève)

Contrairement à la position « fédératrice» que les entrepreneurs vont occuper dans les lieux par la suite, au début de leur parcours, ils peuvent ainsi s'engager dans des projets ou arriver dans un lieu ponctuellement, opportunément. Au départ, ils s'associent à d'autres structures, ne travaillent pas toujours en leur nom. Ils y restent le temps d'une soirée, d'un spectacle ou d'un festival qu'ils organisent. Leur réseau de relation peut ainsi s'étoffer.

Malgré ses multiples activités à caractère économique, même illégales, la survie financière personnelle de Sophie, n'est pas assurée. Et c'est cette précarité qui, à la manière des insoumis et des chercheurs, sera une des raisons de sa rencontre avec les squats. Le terrain des squats est néanmoins pour elle favorable au développement de ses activités d'entrepreneuse. Il faut noter ici l'importance du caractère non réglementé de ce milieu en matière économique. Là, Sophie a toute liberté de manœuvre, ces projets ne sont pas encombrés par des normes administratives tant en matière de gestion du personnel, de charges sociales, etc., que, pour les concerts, en

matière de sécurité, par exemple, etc. Ce caractère non réglementé des squats en matière économique permet à des individus de devenir entrepreneur avec des compétences minimums et sans capital financier. Il ne leur est pas nécessaire notamment d'avoir des connaissances précises légales, de gestion ou autre, pour se lancer, même s'ils ont l'occasion de s'y confronter et des les apprendre. Comme Sophie, beaucoup d'individus n'ayant pas de prédispositions familiales ou autre, sont ainsi devenus entrepreneurs dans ce contexte favorable.

C'est par ce milieu des squats que Sophie rencontrera des personnes impliquées dans le projet d'Etat d'Urgences et de l'Usine. Sa place se définit au début en tant que pourvoyeuse d'artistes et organisatrice de soirées, de concerts, de spectacles.

" (…) De toute façon je ne gagnais pas ma vie correctement, c'était toujours de la survie, c'était en 85 au début de la scène des squats à Genève. J'ai habité à Genève à cette période, j'ai fait des trucs avec les mecs d'Etat d'Urgences au début, tout au début, j'organisais les soirées. Et puis j'ai travaillé à Post Tenebras Rock parce qu'à l'époque il n'y avait pas de salle pour six mois. Il n'y avait pas encore l'Usine, on a fait des concerts dans des centres de loisirs, j'organisais des concerts illégaux, moi j'avais les contacts avec les groupes, je les faisais venir. Eux avaient la structure donc on a fait des trucs, on a fait des concerts dans une usine désaffectée, les groupes punks dont les Young Gods justement, on a fait Killing Joke dans la cave du squat de la baraque où j'habitais. J'étais dans les squats, comme beaucoup de gens, c'est parce que j'avais pas de tunes et j'aurais jamais pu avoir un bail de toute façon. L'idée c'était aussi de faire des choses, dans tous les squats où j'ai été. J'organisais des activités, on disait « mais ce serait bien qu'on fasse des concerts dans la cave », alors on a cassé un mur on a fait des peintures, on a organisé des petits concerts des trucs comme ça, moi ça m'intéresse de pouvoir faire des choses avec certaines personnes, mais tu te rends assez vite compte que souvent les gens sont super bordéliques" (Sophie, l'Usine)

Les entrepreneurs culturels ici décrits ont appris à engager des projets avec des moyens minimums, tant financiers que matériels ou logistiques. Spécialistes de la débrouille, ils n'attendent pas toujours d'avoir les moyens pour se lancer dans un projet. Ils trouvent au fur et à mesure, dans le désordre, ce dont ils ont besoin. Leur action prend un caractère chaotique, mais dans la plupart des cas leurs projets aboutissent.

Pour certains d'entre eux, l'idée de « monter un lieu» représente un projet au même titre qu'un autre. Par exemple, dans le cas de Poitiers, c'est une personne qui correspond à ce profil d'entrepreneur qui s'est lancée dans l'aventure du Confort Moderne comme elle aurait organisé un concert pour une soirée. D'autres entrepreneurs comme Sophie, sont arrivés un jour par pure opportunité économique dans un des lieux, juste pour un projet. Mais les projets se sont enchaînés pour eux dans le lieu et avec le temps ils y ont sédentarisé leurs activités.

Dans ce dernier cas, c'est par leur compétence que les entrepreneurs s'imposent dans le lieu comme un maillon central du fonctionnement et de l'organisation. C'est vers eux que les autres acteurs se tournent dès qu'il y a un problème, une question technique, financière ou même parfois, de relations publiques. Il y a alors beaucoup de chance qu'ils deviennent des leaders. Mais dans ce cas pour qu'ils deviennent de véritables leaders, il leur faudra apporter une autre dimension que des compétences et une logique économiques aux actions qu'ils engagent. Elle consistera notamment à proposer une vision partageable et un sens précis aux activités artistiques et culturelles, globale du lieu. Une vision qui dépasse l'économique et qui à certains moments pourra apparaître comme une véritable théorie de l'art et de l'action culturelle. Les entrepreneurs qui n'auront qu'un rapport utilitariste à l'art, de type économique, ne resteront pas dans les collectifs, tout au moins, pas dans une position centrale.

4. Les incompris□la figure de l'artiste maudit

La figure de l'artiste est peut-être celle qui est la plus repérable dans les lieux de cette recherche. Elle est celle vers laquelle tous les observateurs se tournent spontanément puisque les lieux sont estampillés "lieux de culture". Pourtant les artistes sont peu nombreux dans les lieux, surtout en ce moment d'émergence des collectifs. À Berlin et Genève, ils représentent à peu près, en moyenne, autour de 5% de l'effectif total, et ils sont encore moins nombreux à Poitiers à ma connaissance.
Sur les parcours des figures précédentes, l'art et la culture se présentent plutôt par défaut, comme opportunité de recherche, de survie, de business ou simplement ludique mais pas comme finalité initiale, essentielle à la vie des individus. Pour les individus qui correspondent à la figure de *l'artiste maudit*, l'art ou la création au contraire apparaissent comme une préoccupation essentielle, comme une activité majeure, au moment de leur adolescence, avant qu'ils ne rejoignent les collectifs.

Cet intérêt est à tel point initial, que dans leurs discours, les artistes[68] font remonter à leur petite enfance leur intérêt pour la création, les arts en général. Dans le discours des artistes se mêlent les thèmes de la vocation, du don et de la précocité[69]. Même si une certaine prise de distance critique propre « aux artistes maudits» est déjà présente.

[68] J'emploie ici le terme d'artiste parce que c'est le terme que les acteurs utilisent eux-mêmes pour se qualifier.
[69] De nombreuses analyses ont montré la récurrence de ces thématiques comme constitutives d'une figure classique de l'artiste. Voir sur ces questions les travaux de P. Bourdieu ou de R. Moulin.

Jean-Christophe à l'Usine me racontait dès notre première rencontre□

« J'étais tout petit, j'étais souvent avec ma mère qui était couturière. Quand elle travaillait, j'étais souvent avec elle et c'est là que ça m'est venu, que je me suis découvert, je commençais à créer des vêtements. J'ai l'impression que c'était ma vocation, je n'aurais pas pu faire autre chose, mon intérêt artistique il a toujours existé (...). Le moteur pour moi c'est la nécessité et le talent, c'est pas la Grâce divine qui tombe sur la tête de quelques individus sur la planète. Le touche-à-tout pour moi c'est ça, si la pulsion, ce que je veux dire, passe par l'écriture ça sera de l'écriture. Si ça passe par le chant, par la peinture, ce sera par là.
Aujourd'hui, je fais des costumes, pour des pièces de théâtre par exemple, c'est pas du vêtement, c'est portable, mais c'est presque des objets. Je ne prends pas de mesures, je ne fais pas de croquis, je laisse mes mains travailler, c'est-à-dire que je pense à la personne que je suis en train de costumer et à ce que j'ai envie de raconter avec cette personne-là. Mais ça reste quand même avec des tissus, avec des éléments, du fil. Je couds beaucoup à la main et dans tout mon travail dans quelque discipline que ce soit il y a une chose qui est très importante, c'est le temps que je passe à faire la chose. Comment est-ce qu'on anime ? Comment est-ce qu'on insuffle, cette chose qui ne se voit pas. J'aime bien faire des choses qui ne se voient pas, qui se perçoivent, des détails des petites choses. Moi seul sais qu'elles sont là, je sais que le fait de les avoir mises à l'intérieur fera vibrer la chose d'une manière différente. Mais là par exemple le chant, c'est nouveau, je viens de m'y mettre…" (Jean-Christophe, l'Usine)

Et l'on retrouve chez l'artiste maudit, ce rapport négatif, d'opposition aux institutions,

Dans cette critique le côté normatif de l'institution ressort, incompatible en l'occurrence avec la perfection artistique. C'est une notion de liberté qui comme pour les figures précédentes justifie la critique et la rupture avec les institutions. Mais cette notion de liberté fonctionne avant tout par rapport au registre artistique. La critique sociale est bien présente mais chez les artistes, de manière précoce elle se cristallise autour de l'expression et d'enjeu artistique. La dimension artistique focalise la révolte, à partir d'un choix de thème de travail. Il n'y a pas d'errance, comme dans le cas des figures précédentes. L'artiste se choisit des objets de critique, l'acte artistique va lui servir d'arme pour sa critique en même tant qu'elle va permettre sa mise en formes discursives.

Par rapport au propos général de cette recherche, j'ai été frappé par la dimension urbaine de la révolte d'artistes comme Jean-Christophe.

« Moi je suis né à Genève. À l'époque quand on arrivait à l'adolescence, vers 15 ans, il fallait absolument se tirer de Genève pour faire des choses. Tout le monde disait, c'est nul Genève, c'est mort, si tu veux t'amuser ou voir des trucs intéressants, il faut aller dans les grandes villes, Berlin, Londres, Paris. Moi je disais, « □mais si tout le monde se tire, on ne fera jamais rien□. Et j'ai fait une expo. C'était à travers la photo, mais c'était pas vraiment une expo photo. Le matériel était photographique mais c'était une espèce de puzzle avec superposition de villes, des bâtiments en destruction. C'était par rapport à Genève qui a une

histoire à partir de la fin du XIX ième de vouloir recréer Paris à Genève. Victor Hugo en parle comme ça de tous ces petits Paris de province. C'est ne pas accepter nos propres racines. Moi j'avais envie de crier ça alors j'ai crié ça.
Il y en avait d'autres qui pensaient comme moi. En même temps c'est une ville assez étrange Genève. Même si je n'aime pas ce qui a été construit dessus récemment, il y a quelque chose dans la terre que je sens très fort. Il y a une poésie, c'est une ville qui change de visage quand il y a du soleil. Par exemple, c'est un peu comme dans les histoires d'amour, on peut avoir deux attitudes soit à la première dispute, au premier orage on se sépare et on recommence avec quelqu'un d'autre, mais moi, c'est la deuxième attitude, j'aime bien recommencer avec la même personne. Alors j'aime bien recommencer avec la même ville. Dans mon histoire de touche-à-tout, où j'essaie de faire avec peu de moyens, ce que je fais je ne peux pas le faire ailleurs. C'est ici que j'ai mes ramifications. C'est une ville où on arrive à bouffer même avec peu, j'arrive à me démerder, même si des fois, c'est difficile. Je sais qu'ailleurs je ne pourrais pas vivre comme ça. Et comme c'est important pour moi de vivre comme ça, je reste.□ (Jean-Christophe, l'Usine)

La révolte artistique joue du registre émotionnel. Elle se fonde sur l'affectif plus que sur un registre analytique même lorsqu'elle se saisit d'un thème particulier. La critique urbaine de Jean-Christophe est plus liée à son attachement sentimental à la ville qu'à une critique sociale ou politique. C'est un cri « tripal» pour reprendre un terme de Sonja Kellenberger qui analyse dans ses recherches la posture de révolte des artistes[70].

La figure de l'artiste maudit, se joue dans la mise en scène de la différence, une différence irréductible de l'individu par rapport à la norme. L'artiste maudit se veut, se sent trop différent pour intégrer une quelconque structure organisée, normée. Le thème du «□génie incompris□ est ici un classique du genre.

« On m'a proposé une formation à la télévision Suisse Romande de sonorisateur, c'est-à-dire que je prêtais ma voix à des documentaires, ce que j'ai fait avec beaucoup de plaisir. J'ai fait ça pendant 5 ans, pendant ces 5 ans, à force de voir des choses du quotidien, des choses pas très littéraires et assez mal écrites, je me suis dit que je n'entrerais pas dans une structure, pas seulement parce que je ne le veux pas mais parce que de toute façon dans le circuit officiel je n'intéresse personne. Et personne ne me connais et moi je ne veux pas aller frapper aux portes et j'ai un ego gros comme ça. D'ailleurs, je vais faire un spectacle à moi, je vais me lancer. Et c'est vrai que dans ma vie artistique, je ne veux pas faire de concessions, je veux garder mon langage propre. Même si c'était le plus incompréhensible des discours, ce serait quand même le mien. Récemment, j'ai dit à trois femmes :"est-ce que vous êtes d'accord de partir sur le mot "homme"", elles ont dit :"oui". Elles ont écrit et ça a donné trois petits textes. Je les ai mis ensemble, avec la personne qui vit avec moi qui est un coiffeur de théâtre, aujourd'hui, il a envie de faire de la mise en scène. Donc c'est lui qui va mettre en scène. (…)» (Jean-Christophe, l'Usine)

Malgré tout, le parcours des artistes maudits, et fait d'un va et vient constant entre

[70] Sonja Kellenberger, *Pratiques artistiques et nouvelles formes d'engagement politique en milieu urbain*, Rapport, Ministère de la Culture, Mission du patrimoine ethnologique, 1998.

des institutions culturelles et le rejet de celles-ci. L'Usine sur leur parcours se présente comme un refuge dans lequel ils vont pouvoir développer leur langage, rencontrer d'autres artistes ou acteurs culturels qui, comme eux, connaissent l'expérience de l'échec avec les institutions. Ils y puiseront des ressources à partir desquelles ils tenteront de nouvelles sorties, de nouvelles expériences avec les mondes institués de l'art.

« J'ai eu mon bac et après j'ai fait une année de droit. Au bac, ma maturité c'est une maturité artistique. Le droit, c'était vraiment pas mon truc, j'en avais marre, alors après je me suis lancé, et j'ai fait trois ans de conservatoire d'art dramatique. Mais bon, ensuite j'ai décidé que cette école c'était fini, je voulais plus en entendre parler, à chaque fois que je sortais d'une école, j'étais dégoûté de ce que j'avais fait. A chaque fois que je voulais aborder une discipline j'en sortais dégoutté. C'est à cause de moi, parce que j'étais dans une espèce de révolte contre ce type de structures. Et puis je trouvais qu'ils n'essayaient pas de nous développer mais de nous restreindre à leur vision de la chose. Il m'a fallu du temps, maintenant je vais m'inscrire aux Beaux-Arts, mais j'ai 33 ans, ça fait 14 ans que j'ai fini mon bac, c'est passé très vite, l'Usine y est pour beaucoup d'ailleurs, curieusement. Elle est la cause qui a fait passé tout ce temps, mais c'est aussi à cause d'elle que je me sens prêt à refaire les Beaux-Arts, on pourrait dire que la révolte s'est atténuée. Je suis plus patient, paradoxalement, l'Usine m'a appris tout ça, et je suis prêt à repartir à l'école maintenant.⧉ (Jean-Christophe, l'Usine)

Bien qu'ils ne repésentent qu'une minorité dans les collectifs, la présence des artistes maudits y est extrêmement importante. Ce sont eux notamment qui attestent largement du caractère artistique de l'ensemble des démarches qui y sont menées. Comme je l'ai dit, les lieux sont identifiés comme des lieux de culture et ce sp,t mes artistes maudits qui contribuent pour beaucoup à cette vision. C'est vers eux que les regards se tournent, notamment parce qu'à la différence des autres protagonistes, du fait de leur parcours, ils ont dès le début de l'action collective, la capacité à formaliser un discours sur l'art. Ils lient l'activité générale du lieu à la problématique artistique. Ce point leur donne la possibilité de jouer un rôle central dans les lieux et ils peuvent se trouver en position de leader ou de co-leader auprès des entrepreneurs notamment. Jean-Christophe par exemple sera durant plusieurs années permanent de l'Usine et aura en charge la communication. Durant les presque dix années où je l'ai connu, il fera ainsi des aller-retour entre l'Usine et des projets à l'extérieur qui pour la plupart se termineront assez mal.

Par ailleurs, leur présence dans les collectifs est aussi importante dans une perspective d'apprentissage ou de socialisation artistique de l'ensemble des protagonistes. Comme je vais le montrer, au départ, la connaissance des codes et conventions des mondes culturelles et artstiques est assez inégalement partagée dans les trois lieux. Les artistes maudits joueront un rôle socialisateur à ce niveau. Ils

permettront par ailleurs parfois de créer des ponts entre les tenants de différentes disciplines en situation de co-présence.

***

Les figures présentées ici sont à considérées comme des types idéaux. Dans la réalité, elles n'apparaissent que comme caractère dominant des protagonistes et constituent les tendances principales et identifiables dans les collectifs alors en constitutions. La trajectoire d'un individu, ses caractéristiques pourront se rapporter à l'une de ces figures de manières plus ou moins fortes. Certains pourront se rapprocher d'une figure à un moment et évolueront vers une autre par la suite. La figure de l'artiste maudit notamment pourra correspondre à ceux, nombreux comme je vais le montrer dans la suite du texte, qui s'engageront de manière prononcée dans une pratique artistique.

Pour le moment, ce qu'il me semble important de noter c'est la qualité commune de toutes ces figures et leur rapport à une critique sociale, à la contestation. Tous sont porteurs d'une insatisfaction, même s'ils la vivent de manière différenciée en termes de conscience, de mobilisation, de signification qu'ils y accordent. Tous connaissent ce positionnement par rapport au monde, aux institutions notamment, et vont le mobiliser au moment de leur rapprochement et de leur engagement dans les associations et les collectifs qui gèrent les lieux. Pour tous, il s'agira par cet engagement de signifier et d'acter cette critique sociale. Pour certains, les *chercheurs* et les artistes notamment, il s'agira, en tant que tel, d'un acte conscient de révolte. Néanmoins, ces dispositions communes n'impliquaient certainement pas la nécessité d'une rencontre, et la rencontre, l'engagement culturel.

III. Le moment de l'installation : le rapport à la ville

Les protagonistes commencent à se connaître. Ils se croisent, se rencontrent sporadiquement ou plus régulièrement dans leur ville respective. Tous éprouvent les mêmes difficultés pour organiser des concerts, des soirées comme ils l'entendent. Leur manque de moyens et leur inexpérience ne facilitent pas leur tâche. Et lorsque les municipalités restent sourdes à leurs demandes d'aide (Berlin), donnent des réponses inadéquates (Poitiers) ou leur mettent « des bâtons dans les roues» (Genève), les termes de conflits ou de ruptures de communications sont présents. Afin de parvenir à s'organiser comme ils l'entendent, ils vont alors tenter de suivre un chemin plus indépendant. Ils choisiront pour cela de trouver un lieu qui leur soit propre afin de pouvoir s'organiser sans contraintes municipales ou autres.

La recherche de ce lieu, les justifications et les parcours qu'elle mobilise, sont une des composantes et un moment significatif de l'inscription urbaine des trois collectifs. C'est à ce moment, dans leurs choix, leurs tentatives d'installations, qu'ils vont dire ou révéler ce qu'ils attendent des villes où ils habitent, les représentations qu'ils en ont et qu'ils vont se positionner comme acteurs du devenir des villes. Par cette installation, ils vont éprouver eux-mêmes les contraintes et les avantages du cadre bâti, de l'ordre et équilibres urbains fragiles ou établis de longue date.

J'aborde ici la part proprement urbaine du processus d'émergence des collectifs. Comme je vais le montrer, l'ordre urbain intervient directement comme contrainte et-ou facilitateur de cette émergence. Les interstices urbains[71] notamment interviennent ici, comme éléments qui protègent et facilitent l'apparition et le développement de la diversité sociale, de formes d'altérités, en l'occurrence, à caractère culturel. En même temps, le projet culturel que les acteurs des associations poursuivent, révèle ces caractéristiques urbaines□ les ordres et les équilibres territoriaux locaux, entre inerties et segmentations spatiales, fonctionnelles ou symboliques.

La dimension de révolte que j'ai pu mettre en avant au niveau des trajectoires individuelles se retrouve de manière collective dans la relation à la ville dont les trois collectifs sont porteurs au moment de l'élection du lieu qu'ils vont occuper. Ce rapport à la ville intervient comme catalyseur de la révolte et renforce la cohésion

[71] Sur la notion « d'insterstice urbain » voir les travaux de H. Hatzfel, M. Hatzfeld, N. Ringart, *Ville et Emploi: Interstices Urbains et nouvelles formes d'emploi*, Plan Urbain, juin 1997. Voir aussi, L. Roulleau-Berger, *La ville intervalle*, Ed. Méridiens Klincksieck, 1991. Voir aussi, G. Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Les éditions de Minuit, 1988.

des collectifs.

Rencontres dans la ville, rencontres avec la ville

L'ensemble des pratiques que j'aborde dans cette recherche est indissociablement lié à la ville, à l'espace urbain local, dans un temps quotidien et plus précisément dans le centre-ville. Si le contexte local est à prendre en considération pour les comprendre, il convient aussi de prendre en compte l'ordre des mobilités urbaines pour les saisir dans leur globalité. Précisément, c'est cette capacité spécifiquement urbaine à faciliter la rencontre qui me paraît alors tout à fait pertinente. C'est la ville dans une tension entre espaces accessibles, espaces d'articulation de la diversité et en même temps la ville faite d'espaces appropriés dont l'équilibre ne se laisse bousculer que difficilement. Sur la mosaïque des ordres territoriaux locaux établie de longue date, les jeunes gens ne peuvent alors que glisser, circuler, au mieux peuvent-ils s'arrêter quelques courts moments dans l'espace public. Ce glissement furtif, invisible est néanmoins répétitif. L'espace public facilite la rencontre et interdit en même temps de totalement prendre place. C'est bien la ville qui facilite la rencontre, l'articulation des différentes composantes du collectif en constitution. Pourtant, paradoxalement, c'est cette même ville et ses acteurs, qui les empêche d'y prendre place comme ils l'entendent. Et le chemin est encore long qui les mènera dans un lieu et leur permettra d'enraciner dans l'espace, leurs désirs urbains et culturels. Et encore, cette insertion dans la ville ne suivra pas exactement les chemins de leurs désirs.

L'espace des rencontres entre tous ceux qui se rapprochent alors des associations est constitué des cafés et autres espaces publics : les rues du quartier de Kreuzberg à Berlin ; les rues étroites blotties sur la colline de la vieille-ville de Poitiers et surtout les deux grandes places du centre bordée de café, de terrasses ; les rues de Genève, entre les rives du lac bordées par les grands hôtels et la périphérie et même le parc des Réformés. Le découpage et les équilibres territoriaux du centre-ville ne laissent pas de place alors aux petits groupes ou aux réseaux qui s'y rejoignent et y circulent. Son accessibilité se réduit pour eux aux espaces publics que sont ces places, ces cafés, pour des temps courts.

Jeunes gens aux tenues bigarrées, aux cheveux colorés, aux allures dégingandées, aux parlés bizarrement ostentatoire, ils sont perçus par les riverains ou les commerçants comme des envahisseurs. Gêneurs sans le sou, ils n'ont pas de place au milieu des activités commerçantes dominantes. Personne n'est prêt alors à

entendre leurs besoins d'être au centre, besoin urbain, ludique et culturel autant que citoyen comme je le montrerai plus avant. Ils n'entrent pas dans l'ordre de la consommation économique du centre-ville, ni dans l'ordre institutionnel ou administratif, encore moins dans l'ordre des espaces religieux, fortement inscrit dans les centres de Poitiers et de Genève. Les lieux culturels comme je l'ai déjà dit, leurs sont fermés.

Pour tous ceux qui se rapprochent alors des trois associations, c'est néanmoins dans les espaces publics du quotidien qui se situent dans le centre des trois villes que des relations se tissent autour d'un intérêt pour une discipline artistique, des formes musicales qui expriment un caractère de révolte, ou de la recherche de moments festifs. À Poitiers et Genève, les musiques dérivées du rock attirent de nombreux individus. C'est dans les cafés du centre qu'ils peuvent entendre ces musiques, sur les bancs des places qu'ils les écoutent avec des radio-cassettes de mauvaises qualités. Autour de styles ou tendances musicales, des réseaux se constituent dans lesquels on échange des informations sur les groupes ou sur les (rares) concerts à venir, mais aussi, des cassettes, des disques, etc. C'est dans ces réseaux que se trouvent les organisateurs de concerts, de soirées, de fêtes.

Tous ces jeunes gens à cette époque ont beaucoup de temps libre. Entre deux cours à la fac, entre deux petits boulots, ou de manière quasi continue pour ceux qui n'ont pas de travail, ils se retrouvent au détour de ces rues, et de ces cafés, en terrasse. Quelques-uns ont déjà un appartement dans le centre. Ils invitent les uns et les autres. Lorsqu'ils n'ont pas les moyens, un banc sur une place fait l'affaire.
Certains cafés sont des lieux de rendez-vous plus importants que d'autres. Il existe une géographie de ces cafés et bars définie par styles musicaux, par tendances, par tranches d'âges. Les nuances d'appréciation de ces espaces sont parfois difficiles à saisir, les termes ambigus. Certains sont plus « branchés» que d'autres qui sont plus « artistiques», d'autres sont « trop vieux», d'autres « ringard» ou « trop beauf comme les PMU». Dans ces lieux, les acteurs des associations sont sûrs de retrouver quelqu'un qu'ils connaissent ayant des centres d'intérêts similaires. Même s'ils sont seuls, ils n'hésitent pas à s'y rendre.
Le temps qui nous sépare aujourd'hui de ce milieu des années 1980, de la fin des années 1970 pour Berlin, ne m'a pas permis d'établir cette géographie et ses usages urbains avec rigueur. D'après les témoignages que j'ai recueillis cependant, il semble bien que ces lieux permettent de structurer les réseaux dans le temps, de réactiver les contacts et des relations laissées en suspends, parfois pendant

longtemps, plusieurs semaines, plusieurs mois. Les individus ne s'y croisent pas vraiment par hasard. Certains me disent, « j'en avais marre de voir toujours les mêmes têtes, toujours la même ambiance, entendre tout le temps cette musique, je n'y mettais plus les pieds dans ce café, je préférai aller dans celui-là ». D'autres formes d'attirance ou d'évitement sont basées sur des histoires individuelles, un différend personnel. D'autres viennent y chercher quelque chose de particulier, des informations par exemple. « J'étais parti de Poitiers pendant plusieurs mois et en allant dans ce café, j'étais sûr de revoir les gens, pour me remettre au courant de ce qui se passait à Poitiers». (Fred, Confort Moderne)

Désir de centre-ville, désir citoyen

La musique donc est pour beaucoup à l'origine de la fréquentation de certains lieux et de leur entrée dans des réseaux en lien avec elle. Mais, pour d'autres, ce sont des intérêts simultanés pour les arts plastiques, les arts de la scène, etc., qui peuvent faire lien de la même manière, autour desquels se nouent des réseaux de relations spécifiques, en lien avec des lieux précis et repérés par les amateurs de ces musiques ou de ces autres domaines artistiques. Ces échanges autour d'une discipline artistique ou plusieurs s'articulent avec d'autres formes de sociabilités plus larges repérables dans les mêmes lieux□des pratiques festives, du militantisme politique ou social, etc. Des formes d'appartenances, des proximités se construisent, se défont, se recomposent à partir des pratiques artistiques elles-mêmes mais aussi de leurs codes esthétiques, vestimentaires, gestuels, etc.
Pour comprendre la rencontre entre des individus aux préoccupations artistiques finalement relativement différentes, même s'il y a une dominante autour de la musique, il faut revenir sur la mise à l'écart des institutions culturelles qu'ils connaissent tous et que j'ai décrit précédemment. Au-delà de la diversité des intérêts culturels, les cafés et les lieux de la ville évoqués, accueillent tous ceux qui n'y ont pas de place reconnue ou réservée. L'action collective qui va se développer aura pour finalité de satisfaire chacune des composantes qui s'agrègent alors. Il n'y a donc pas de projet artistique ou culturel commun et planifié entre tous ces individus, même si, comme j'ai commencé à le montrer, il y a des perspectives communes dans les manières d'aborder et de vivre l'art et la culture. L'action collective apparaît opportune pour tous, chacun devra s'y retrouver.

Par rapport à ces espaces du centre, les individus n'ont pas qu'une relation circulatoire. L'espace n'est pas simplement le support de leurs pratiques, il est aussi

l'objet d'un désir, un désir mal défini. « Parce que c'est là qu'est tout le monde et à toujours été, tous les jeunes » me dit-on. « Lorsqu'on ne sait pas quoi faire, c'est toujours là qu'on va parce que c'est là qu'on est sûr de rencontrer quelqu'un, qu'il se passe toujours quelque chose».

Effet de concentration des activités culturelles (cinéma, salles de concerts, musée, etc.), ludiques (cafés, salles de jeux, commerces, etc.) qui rejoignent les phénomènes de regroupement des individus sans que l'on sache jamais distinguer ce qui est cause ou conséquence. Une densité des activités humaines donc qui fait comprendre une part du désir « d'y être», un désir proprement urbain. Mais il y a plus, et notamment un attachement symbolique et esthétique au centre. Parce que « les centres historiques sont beaux» me dit-on aussi souvent et qu'on y éprouve plus qu'ailleurs le sentiment d'être en ville, d'en faire partie. Ils aiment les beaux bâtiments et paradoxalement ceux du pouvoir, qui sont majeurs dans ce décor du centre : la mairie, la préfecture, les églises. J'aime à lire dans cette attirance quelque chose qui relève de ce que Marc Augé appelle « le pouvoir de captation poétique de la ville», un pouvoir « de séduction et d'identification»[72]. Pour Marc Augé, ce pouvoir serait en déclin avec l'urbanisation croissante. Ici au contraire, l'attirance vers la ville en général, le centre en particulier joue à plein.

Désir surprenant de prime abord, parce qu'il émane d'individus révoltés qui ne se retrouvent pas dans les institutions, qui les maudissent même, mais qui d'une certaine manière veulent s'en rapprocher. Plaisir, désir contradictoire de vouloir être dans ce centre qui est aussi le lieu de prédilection des institutions par ailleurs abhorrées, mais dont on reconnaît le rôle et l'importance en tant qu'élément constitutif du centre, d'une certaine urbanité, élément qui attire. Il s'agit d'être dans le centre-ville entre désir de reconnaissance, de participation et d'opposition à un ordre établi. C'est alors un autre désir « d'en être» qui se dit à ce niveau avec une dimension citoyenne, même dans le conflit.

Cette analyse rejoint en de nombreux points celles effectuées par Alain Tarrius lorsqu'il écrit sur les usages et les relations entretenues par des jeunes populations perpignanaises avec «□eur centre-ville□. «□à (dans le centre-ville) on se vit pleinement en êtres urbains, écrit-il. Les rencontres donnent un sentiment de liberté□ les repérages qui font citoyenneté ne sont pas absents de la connaissance du centre-ville□mairie, préfecture, quelques musées. (...). En fait, ce que suggèrent ces usages et ces perceptions du centre-ville, c'est une réaffectation du sens de l'espace public, non plus conçu à l'échelle des transactions commerciales qui s'y déroulent mais selon la finalité des lieux ouverts à la rencontre des autres□ un vaste champ de la

[72] M. Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Ed. Flammarion, Aubier, 1994.

mixité, dont on attend la redécouverte de la totalité sociale, politique, urbaine.» [73].
L'originalité de la relation au centre-ville de la construction des réseaux qui s'y croisent et que je vais décrire dans ce texte est d'être largement orientée et structurée par des intérêts et des enjeux culturels et artistiques. Ceux-ci n'ont cependant pas un caractère classique, ce qui renforce l'originalité des usages et des interactions urbains qu'ils génèrent.

Les désirs urbains contradictoires que j'évoque ici trouveront leur réponse dans l'espace ville au prix de quelques compromis. Dans le jeu fermé des équilibres locaux, entre contrôle institutionnel, aménagement de l'espace planifié, évolutions économiques imprévues et opportunités, ils vont trouver une place, révélant quelques caractéristiques irréductibles de la ville contemporaine.

1. S'éloigner du centre - Passer le Clain jusqu'au Faubourg du Pont-Neuf

En 1984, les acteurs de l'OH repèrent d'anciens entrepôts abandonnés par l'entreprise d'électroménager Confort 2000 sur les bords du Faubourg du Pont Neuf. Ils contactent le propriétaire qui accepte de leur louer le site. Le Confort Moderne ouvre ses portes au mois de mai 1985 sur les mélodies outrageantes d'un groupe de punk-rock qui s'appelait Dick Tracy.

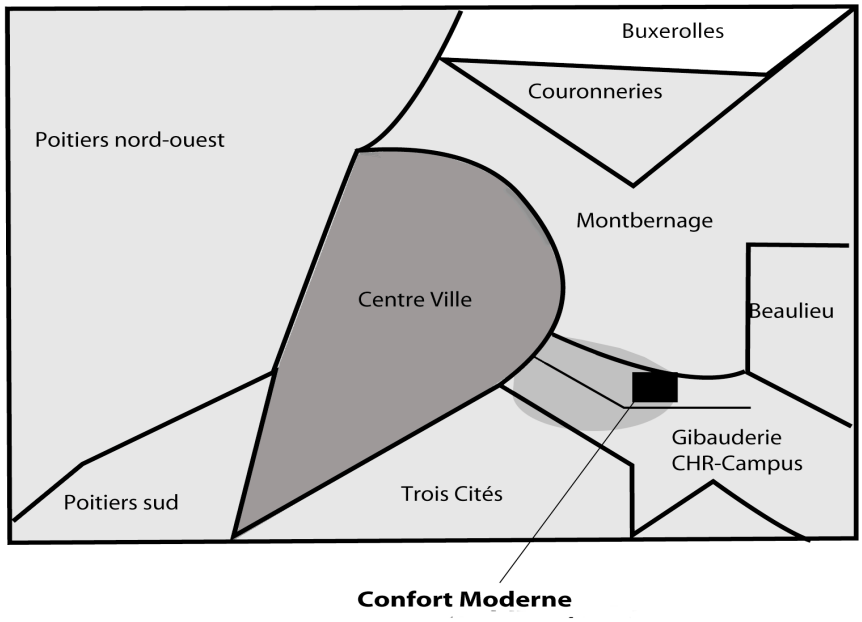
Dans les discours que j'ai recueilli concernant le choix de l'emplacement du Confort Moderne la volonté d'inscription dans le Centre-ville apparaît de manière récurrente. Le choix de l'emplacement du Confort Moderne exprime clairement une volonté d'inscription dans le centre-ville. La continuité entre les pratiques développées au Confort Moderne et les lieux que j'ai évoqué (cafés, appartements, magasins, etc.) est manifeste.
Par rapport aux cas de Berlin et de Genève, la spécificité des personnes qui gravitent autour de l'Oreille est Hardie, est d'être massivement originaire du monde rural. Ce ne sont pas de véritables citadins qui composent l'équipe qui va choisir de s'installer au Confort Moderne. Dans le discours de tous ceux qui prennent part à l'émergence du Confort Moderne la volonté de s'inscrire en ville apparaît régulièrement comme une perspective valorisée sur un registre d'opposition au monde rural.

«Pour nous c'était évident qu'il fallait un lieu, on ne voulait pas le faire à la campagne,

[73] A. Tarrius, *Fin de siècle incertaine à Perpignan*, Ed. Trabucaire, 1997.

pour nous c'était dans la ville, dans la ville de Poitiers, on voulait le faire dans la ville de Poitiers parce que c'est là que les gens sont, à l'époque on était tous à pieds, tu n'imaginais pas que ça puisse fonctionner de façon vivante à la campagne, on était tous à Poitiers dans cette ville, on était tous les soirs dans les cafés, les cafés avaient une force de socialisation vachement forte, tous les soirs on se retrouvait dans les cafés de la ville, t'avais des modes dans certains cafés. C'est là que tu te repérais, on s'est tous repéré, les babas, les rockers, les keupons, les jazzeux, on se croisait tous, non pour nous c'était à Poitiers sinon ça ne pouvait pas fonctionner, même à l'origine, on avait pensé au centre, on ne pensait qu'au centre d'ailleurs, c'était évident » (Sylviane, Confort Moderne)

Plan de Poitiers



Dans le centre-ville cependant, les espaces vacants sont rares à Poitiers. La forte densité d'activités se double d'appartenances et de découpages territoriaux clairs dont chacun à l'époque peut rapidement expérimenter la réalité. Le centre est objet de désir pour de nombreux acteurs. Cependant, les institutions politiques, et surtout religieuses à Poitiers, les artisans, commerçants, les riverains ont une emprise qui semble alors capable de résister à tout dérangement. À l'époque les membres de l'OH, lucides, l'expérimentaient cruellement.

« Le local de l'OH était dans le centre. Quand on traînait beaucoup dans le centre tu t'apercevais vite que c'était par pour nous, qu'on gênait plus qu'autre chose, c'est arrivé qu'on zone un peu comme les jeunes quoi, les commerçants nous disaient vite de dégager, on génait le commerce. Même dans les cafés, même si les patrons nous aimaient bien, il ne fallait pas que ce soit trop le bordel (...). Le centre c'est la mairie, la place de la mairie, une concentration maximum de flics, dès que c'est le bordel, au moindre truc, ils déboulent tous donc on peut pas se lâcher (...). On peut pas se lâcher dans le centre, t'as l'impression qu'on nous tolère. Et puis à Poitiers, c'est tellement petit, la seule culture qu'on peut imaginer dans un centre comme ça, c'est des trucs qui font pas trop de bruit, alors un théâtre ça va, quand les gens sortent, ça va pas réveiller les gens qui dorment, même si y'en a qui sont capables de gueuler encore (...).Et pourtant on voulait pas dégager comme ça, on voulait leur montrer qu'on existait. Alors on cherchait un lieu, mais là y'avait trop de monde donc c'était pas évident.» (Francis, Confort Moderne)

Le temps semble s'être arrêté à Poitiers. Les équilibres territoriaux, la répartition des espaces entre les populations et des groupes sociaux est établie de longue date. Peu de mouvements imprévus viennent les remettre en cause depuis la Révolution durant laquelle l'ordre religieux c'était accommodé plus qu'il ne fut bousculé par un nouvel ordre politique naissant[74]. Poitiers n'a pas connu de mouvements migratoires significatifs. L'activité économique est dominée par l'administration d'Etat ou des collectivités territoriales qui sont les plus gros employeurs de la ville. Seuls les projets de valorisation du Centre-ville typique des politiques municipales au milieu des années 1980 (J.Y. Authier, 1992) s'attèlent à un semblant de réaménagement, qui est plutôt une rénovation esthétique du centre-ville et des périphéries. Dans le cas de Poitiers, cette politique de valorisation ne semble pas pour autant bouleverser l'héritage passé mais entérine plutôt les positions des « occupants traditionnels» du centre notamment avec le retour des catégories socioprofessionnels « supérieures».
Dans ce contexte, il est alors difficile pour des individus aux projets culturels mal définis, à forte dimension critique, sans moyens financiers, de prendre place dans ce centre. Ils doivent se tourner vers ce que la ville leur offre, des espaces plus retirés que personne à ce moment ne voudrait occuper.

[74] Sur ces questions liées à l'histoire de Poitiers, voir *le Bulletin des Antiquaires du Sud-Ouest.*

2. Espace appropriable et quartier en lisière du politique

En ce milieu des années 1980, le seul endroit où les espaces se libèrent à Poitiers sont les faubourgs. Ces modifications du tissu urbain correspondent aux soubresauts de certaines activités économiques et au déclin de quelques-unes d'entre-elles. La fermeture des entreprises laisse des espaces vacants, « des trous» dans le tissu urbain dense et resserré de Poitiers. Ces trous vont apparaître comme autant d'opportunités pour les acteurs du collectif en constitution qui cherchent à s'établir.
Les ateliers de réparation et de stockage de l'entreprise d'électroménager Confort 2000 qui vient de fermer situés en bordure de la rue du Faubourg du Pont Neuf apparaissent alors comme solution pour s'installer. Ce n'est pas centre-ville, mais ces ateliers n'en sont pas trop éloignés et le faubourg leur procure d'autres avantages. Cette installation apparaîtra alors comme un compromis socio-spatial entre les désirs urbains des protagonistes et les nécessités liées aux pratiques culturelles dont ils sont porteurs.

Le quartier du Pont Neuf est situé à cinq minutes à pied du centre, la frontière entre les deux quartiers étant matérialisée par une rivière, le Clain. Cet axe relie le Centre-ville aux universités, aux hôpitaux, ainsi qu'aux zones pavillonnaires et aux grands ensembles de la périphérie de l'agglomération. Un arrêt de bus de la ligne qui mène du centre aux universités est situé à proximité immédiate du Confort Moderne.

Au-delà de l'adéquation fonctionnelle sur laquelle je vais revenir, entre les projets de l'association et les entrepôts et ateliers Confort 2000, être en cet endroit de la ville, c'est se situer sur un espace-frontière avec le centre-ville. Mais, c'est aussi se rapprocher d'une forme urbaine⊡ le faubourg. Le faubourg est caractérisé historiquement par le rassemblement de « tous ceux qui ne pouvaient pas se payer la ville » dont l'activité contribuait à la produire, à la nourrir, à l'enrichir tout en étant porteuse de nuisances et de souillures[75] : abattoirs, artisanat, petite industrie. Pour un collectif dont les pratiques se situent à l'écart des dispositifs culturels municipaux, en décalage des normes esthétiques conventionnelles et qui sont porteuses de nuisances sonores, s'installer dans le quartier du Pont Neuf, c'est aussi rejoindre symboliquement un espace qui correspond à leur situation.

[75] Voir texte, Du *Faubourg à la ville,* séminaire Plan Urbain, juin 1996.

Au-delà de l'adéquation symbolique, des avantages fonctionnels du site, il faudrait lire aussi dans cette situation la dimension d'échec voir de « relégation» qu'elle représente. S'ils valorisent leur situation du point de vue fonctionnel, celle-ci cache une sorte de résignation par rapport à une volonté initiale de se situer véritablement au centre. Comme tous ceux qui occupent les faubourgs depuis que les villes existent eux non plus ne peuvent se payer la ville, y accéder pleinement. Une stigmatisation à la marge par un effet urbain pourrait-on dire. D'un côté, ils mesurent l'avantage de leur situation et se disent « on aurait pu être encore plus loin du centre». De l'autre, ils regrettent malgré tout de ne pouvoir être plus près. Là, ils sont au plus prés du centre sans vraiment y être. Et surtout, ils bénéficient de la discrétion procurée par le manque d'attention du politique vis-à-vis de ces quartiers.

En matière de politique d'aménagement urbain, les années 1980 ont vu renaître l'intérêt pour le centre-ville qui a conduit, dans bien des cas, à leur réhabilitation (J-Y Authier, 1992). De manière concomitante apparaissaient les questions liées à la gestion et à l'aménagement des ensembles de périphéries. Entre ces deux intérêts politiques qui correspondaient à deux formes de territoires urbains, l'espace du faubourg n'a pas fait l'objet d'une attention soutenue de la part des aménageurs.

Poitiers, comme d'autres villes françaises, n'a pas échappé à cette problématique. Le Faubourg du Pont-Neuf cumule même les effets de cette situation puisqu'en plus d'une liaison avec les quartiers d'habitations périphériques, il relie le centre aux grands équipements situés en banlieue que sont les universités et l'hôpital, premiers employeurs locaux d'une ville qui,

Le Confort Moderne, l'Usine et la Ufa-Fabrik, sont situées au cœur de périmètres disqualifiés, zone en déshérence dominée par la grisaille. C'est peut-être dans cette hostilité que réside la force stratégique de cet emplacement pour de tels projets culturels.
Ces zones physiquement et symboliquement peu engageantes correspondent aux faubourgs. Même en période de crise économique le faible prix foncier de ces zones ne suffit pas toujours à attirer les investisseurs. Quant aux aménageurs, ils sont souvent plus occupés par la mise en valeur des prestigieux centre-ville que par les périphéries. Ce sont en quelque sorte des espaces oubliés, presque en dehors du temps et des enjeux socio-économiques. Ce manque d'enjeux facilite l'entrée de collectifs dans les espaces abandonnés.
Par ailleurs, il existe certainement une adéquation pratique entre ces espaces et des activités culturelles dont on oublie trop souvent le caractère concret, encombrant et bruyant. Loin des habitations, les acteurs des collectifs peuvent se livrer à ses activités sans souci de gêne : parce que la sortie des concerts ou d'une soirée, quelle qu'elle soit, ne peut jamais être totalement silencieuse ; parce que les artistes peuvent à tout moment avoir besoin d'espaces pour stocker du matériel ou pour produire leurs œuvres.
Mais l'écart de ces espaces ne doit pas être excessif. La question de l'accessibilité à son tour devient cruciale pour ces lieux. La proximité avec le centre-ville apparaît essentielle notamment pour un public peu motorisé De plus, les représentations urbaines associent encore aujourd'hui de manière étroite pratiques culturelles et Centre-ville. Des lieux culturels trop éloignés du centre se voient souvent parés d'une image négative, inaccessible. Trop à l'écart, ils ne sont plus suffisamment attirants.

traditionnellement, concentre les administrations et les services publics les plus importants de la région Poitou-Charentes.

L'installation de l'Oreille est Hardie est opportune dans le fait de se saisir d'un espace vacant, les anciens entrepôts Confort 2000. Mais elle l'est aussi dans le fait d'entrer dans un espace dégagé d'une trop forte attention de la part des acteurs publics et privés de l'aménagement du territoire. Entre les grands ensembles sous haute surveillance et les places publiques du centre, marquées, selon les villes, par une logique du contrôle, une logique de communication et « le génie de la stérilité »[76], le faubourg apparaît comme un espace d'opportunité, refuge pour des expériences marquées d'un certain écart aux politiques publiques à qui n'est pas reconnu le droit d'être au centre-ville.

3. Un lieu adapté et confortable pour la production artistique

S'ils mettent en avant la nécessité de trouver un lieu dans le Centre-ville, il s'agit aussi pour eux de trouver un lieu qui soit fonctionnel du point de vue des possibilités d'organisation de concerts. Les anciens ateliers de réparation et de stockage de l'entreprise d'électroménager Confort 2000 apparaissent comme une réponse particulièrement adaptée aux attentes et aux besoins de l'association en matière de diffusion, de production et dans une moindre mesure, de création artistique.

Le Confort 2000 est composé de vastes espaces, particulièrement appropriés à l'organisation de concerts de rock moyennant des aménagements relativement peu importants. Par leurs caractéristiques physiques, les espaces en friche comme le Confort 2000 sont en adéquation avec des exigences rarement prises en compte de la diffusion et de la production artistique. Ce sont des domaines d'activités qui requièrent souvent les mêmes besoins que la production industrielle⊡ ils sont bruyants, les matériaux bruts qu'ils utilisent sont porteurs de souillures, certaines productions esthétiques, plastiques par exemple, sont de grandes consommatrices d'espace. Ancien lieu lié à la production industrielle, l'espace du Confort 2000 représentait aussi une opportunité à ce niveau.

De plus, cet espace, par son architecture et son aménagement, offrait des possibilités

[76] R. Sennett, *La ville à vue d'oeil, éd.* Plon, Paris, 1992.

d'évolutions valorisées par l'Oreille est Hardie. Dès ses débuts, l'association insistait sur le caractère évolutif de son projet artistique. Cette valorisation d'un projet « non arrêté » étant notamment effectuée en référence à la perception négative des modes de fonctionnement des institutions qu'ils rencontraient avant leur installation.

On ne saurait éviter de noter ici les phénomènes de concordances et de reconnaissances entre les projets "en devenir" des associations et l'état d'abandon des bâtiments qu'ils investissent : structures à réinventer qui offrent des possibilités insoupçonnées pour les nouveaux arrivants eux-mêmes. Comme Richard Senett l'écrit « Il y a un type de clarté que nous voulons éviter le paysage urbain « lisible » de Kevin Lynch, des lieux qui ne parlent que de leur identité fixe en fonction, (...),de la classe sociale ou de l'usage qu'on doit en faire»[77].
Une friche industrielle ou marchande, c'est tout le contraire d'une identité fixe. S'il faut y lire la clarté d'une identité passée en regard d'une fonction spécifique, industrielle ou marchande et des hommes qui l'accomplissaient, celle-ci est aujourd'hui révolue. Elle laisse place à de nombreuses possibilités. L'aménagement intérieur hérité du passé n'est pas une contrainte suffisante qui dirait irrémédiablement l'usage « qu'on doit en faire », au contraire, elle peut accueillir aisément des pratiques et des imaginations diverses et multiples.

Là, se situe un intérêt majeur pour les nouveaux arrivants. Dans le cas de Poitiers, il est à rapporter à l'échec de la relation avec les lieux culturels municipaux dont les acteurs perçoivent la contrainte d'une activité unidimensionnelle tournée vers la « contemplation artistique». Lors de l'installation sur le site du Confort 2000, c'est la contrainte d'une activité à sens unique, symbolisée par le dispositif « du clean et de la chaise », qui est réfutée et remplacée par une volonté de diversité, de tâtonnement et d'évolution culturelle.

[77] R. Sennett, op. cit.

4. Entre l'Arve et le Rhône: rue de la Coulouvrenière, Quartier de la Jonction

> *« La Jonction□ C'est à côté de la réserve des bus et trams. On laisse derrière soi le bruit des voitures de la ville. On entend de mieux en mieux celui des feuilles et de l'eau, les cris, la nage même des canards et des cygnes» Michel Butor, Concernant Genève, 1986.*

Au regard de l'évolution que connaît le contexte culturel genevois après les réorientations d'une politique municipale qui tend à réduire le nombre d'équipements culturels en centre-ville, la création d'Etat d'Urgences correspond aussi à une volonté de perpétuer des pratiques qui y prenaient place jusqu'alors.

Si l'action de l'Oreille est Hardie lors de la création du Confort Moderne mobilise les catégories du rural et de l'urbain dans une perspective d'accession à la ville, l'émergence d'Etat d'Urgences fait sens autour du couple de catégories centre-périphérie dans une perspective de résistance à la relégation vers les périphéries de pratiques culturelles qui se sont développées au centre.
Pour Etat d'Urgences, un évènement qui fait encore aujourd'hui référence, marque la naissance de l'association et symbolise cette volonté de rester en ville. Il s'agit d'une « fête sauvage », qui fut organisée illégalement dans le parc des Réformateurs, devant les statues de Calvin et des figures du protestantisme qui marquent la ville depuis le XVIème siècle. Ce parc jouxte les rues les plus anciennes du centre de Genève appelées les Rues Basses.

« Le but c'était quand même d'être dans la ville, de temps en temps on allait à l'extérieur mais pour nous c'était vraiment « nous avons notre place dans la ville et nous y tenons ». On a fait un certain nombre de fêtes, dont celle où il y avait des projections sur le mur des Réformateurs qui est LE MUR de Genève, dans le parc le plus bourgeois de Genève, il y a l'université, le mur, un tas de trucs qui représentent la bonne cité qu'on avait rebaptisée Calvingrad. À Genève, à deux heure du matin, il n'y avait plus rien, on s'ennuyait, et il y avait tout un mouvement qui s'appelait « Genève sans nuit » (...) parce que notre but à la base, c'est d'être dans la ville on a essayé de nous déplacer à

En 1986, Au moment où se déroule la fête dans le parc des Réformés, l'écrivain Michel Butor décrivait ainsi l'endroit□

« □Une salle où je retrouve les étudiants pour des séminaires nous découvrent la vieille ville, les maisons des patriciens reclus dans leur puissance, l'administration de la République avec en particulier le département de l'Instruction publique au-dessus du mur des Réformés, un peu l'équivalent genevois du mont Rushmore, quatre personnages beaucoup plus grands que nature, robes à plis droits jusqu'à terre, contenance rébarbative, divers bas-reliefs et inscriptions devant lesquels des troupes de touristes japonais s'entre-photographient en permanence avant de rentrer dans leurs cars panoramiques.□ Nice, avril 1986

l'extérieur en disant « oui c'est très bien ce que vous faites mais vous ne voulez pas qu'on vous mette là-bas ?». Non ! on ne veut pas! on veut être dans la ville!» (P.A. permanent de l'Usine 1992-94)

Même s'il s'effectue sur le mode conflictuel, cet événement exprime l'attachement au Centre-ville et l'inscription symbolique dans la continuité historique de Genève.
Il semble que le rôle de ce type de représentation urbaine est à ne pas sous-estimer, lors de l'installation d'Etat d'Urgences, fin 1988, dans l'ancienne usine de dégrossissage d'or de Genève, située place des Volontaires, dans le quartier de la Coulouvrenière sur les bords du Rhône.

5. Frontières symboliques, écart foncier

Comme à Poitiers l'histoire du quartier de la Coulouvrenière, qui représente la partie nord-ouest de l'arrondissement de la Jonction, correspond à celle des faubourgs de la ville (Voir Plan schématique de Genève). Historiquement en effet, la Jonction se développe en dehors des fortifications de Genève et constitue un ensemble de faubourgs dont fait partie la Coulouvrenière. Vers 1800, ces faubourgs se regroupent pour former la commune de Plainpalais. On assiste dès 1820 à un fort développement démographique du quartier lié à l'arrivée de petits artisans et d'ouvriers. La construction en 1840 de l'Usine à Gaz marque les débuts du développement industriel de la Jonction qui se poursuivra tout au long du XIX siècle[78]. Ce n'est qu'en 1931 que la commune de Plainpalais sera rattachée à Genève.

Cette évolution historique, notamment la situation d'extériorité à Genève, n'est pas sans effet sur la perception actuelle du quartier. Elle lui a conféré une unité et une image populaire qui contrastent avec le centre proche du Genève de la finance et des organisations internationales.

Les acteurs d'Etat d'Urgences font régulièrement référence, dans une perspective de distinction, à la représentation des Rues Basses du centre-ville comme quartier aisé par opposition à la Jonction qui est décrite comme un quartier populaire. Dans cette perspective, la Jonction malgré sa grande proximité avec le centre est associée aux autres quartiers perçus historiquement comme populaires par exemple, le quartier des Grottes. Les découpages territoriaux relatifs à des groupes sociaux sont ici mobilisés. L'aspiration à être au centre-ville est ici relativisée à partir de ces

[78] M. Barblan, Il *était une fois l'industrie,* Genève, éd. API, collection Patrimoine industriel de la Suisse, 1984

perceptions de la ville.

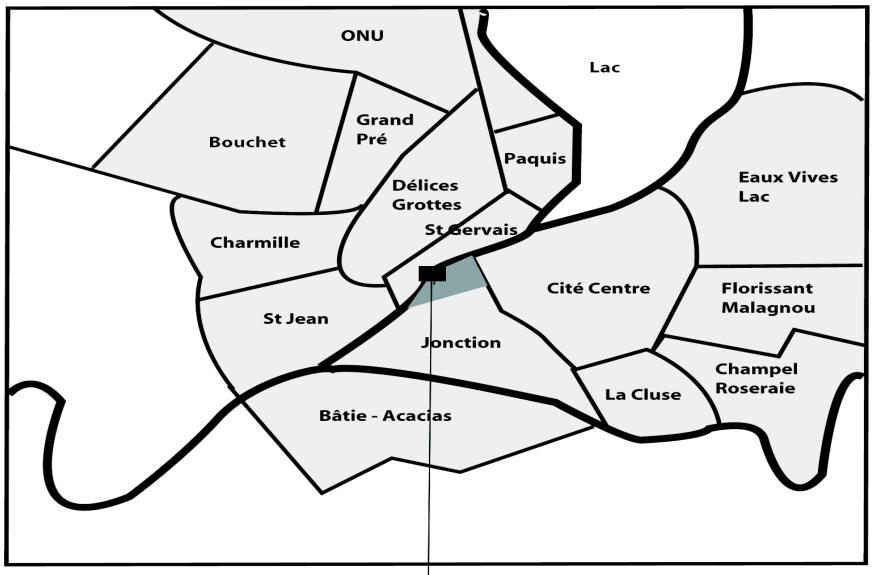
«Pour nous, on allait quand-même pas s'installer dans les Rues Basses au milieu des bijoutiers et des trucs, des bourgeois protestants, ils sont nuls, c'est qu'une équipe de nuls. Ces bijoutiers et autres là-bas ils ne veulent faire que du fric. Ils tiennent la ville depuis des siècles, ils sont tous coincés, accrochés à leur patrimoine, à leur fric» (Enzo, l'Usine)

Dans le cas genevois, la volonté d'être au centre ne peut supporter tous les compromis. Des appartenances sociales apparaissent irréductibles. Les caractères de révolte observables sur les trajectoires individuelles prennent ici appui, trouvent une nouvelle expression, un nouveau ressort par rapport à l'espace urbain, à son histoire. Les oppositions séculaires ressurgissent dans les représentations que chacun se fait de la ville. S'ils veulent être au centre, ils ne veulent pas se mêler à des populations qu'ils stigmatisent négativement et qui représentent selon eux des modèles de vie à ne pas reproduire. Ils font parfois appel à la figure du «□ourgeois capitaliste□ pour qualifier ces populations du centre. Ils ne veulent pas êtres confondus avec ces populations, ils veulent s'intégrer aux espaces de populations desquelles ils se disent plus proches, celle des « couches populaires».
Reprises au niveau personnel, les protagonistes mobilisent ces représentations de la ville pour donner un sens supplémentaire à leur engagement dans Etat d'Urgences. La révolte individuelle s'enracine dans le cadre bâti des villes qui garde la trace des dominations et des luttes sociales. Des luttes passées au caractère *a priori* désuet, entre « les ouvriers» et « les bourgeois», constituent un fond réel toujours palpable, commun à tous ceux que j'ai rencontré, qui joue sur la trajectoire du collectif et sur le choix de l'Usine comme lieu valorisé pour son installation.

« J'aime bien aussi le quartier où il y a l'Usine, la Jonction parce que c'est des quartiers populaires. Dans le quartier de l'Usine, ça commence un peu à se refaire, les bâtiments commencent un peu à être moderne, mais je ne sais pas, je trouve que c'est vraiment quelque chose. Il y a l'eau, le Rhône, qui donne un côté cool. En été c'est vraiment cool, moi j'adore ça, et puis comme le quartier des Grottes c'est un quartier vachement populaire qui a une histoire un peu alternative, parce que dans les années 80 y'avait tous les punks et les skins qui tramaient à la gare et dans les bars aux Grottes et moi j'ai connu la fin de cette époque,(...). Avant le bâtiment de l'Usine c'était une usine de dégrossissage d'or et c'était vraiment un quartier assez ouvrier, »(Steve, l'Usine)

À Poitiers, l'existence d'une proximité symbolique entre le lieu de l'installation de l'Oreille est Hardie et le quartier du Pont Neuf n'est pas explicite. À Genève, à travers l'installation de l'Usine dans le quartier de la Jonction s'expriment les sentiments de proximité avec l'histoire du quartier de la Coulouvrenière (plus largement de la Jonction). Une telle désignation des territoires genevois peut être lue comme la revendication d'une appartenance à cette histoire populaire y rattachant ainsi l'expérience d'Etat d'Urgences.

Plan de Genève



« Il y avait le bâtiment des Forces Motrices à côté de l'Usine. C'était vraiment un quartier très ouvrier, et on fait le lien. Par exemple, le bistrot sur la place d'en face en face de l'Usine, la personne qui y travaille, elle a vu vraiment pas mal d'ouvriers passer et puis moi j'ai vu plein de photos et rien que ce bâtiment par exemple c'est le premier bâtiment de Genève qui a été construit en béton armé. Et puis c'est vraiment tout un tas de choses qui font la magie un peu de ce quartier, c'est le genre de choses que j'aime bien, des choses un peu vieilles, dont les gens qui ont du pognon apparemment disent que ça n'a pas trop d'intérêt, pour moi ça a de l'intérêt. Parce que c'est quand même le passé, c'est des gens qui l'ont fait, qui ont lutté et c'est un peu dommage d'oublier ces gens » (Steve, l'Usine)

Les « gens » auxquels il est fait référence dans cet extrait d'entretien, ce sont les ouvriers de l'usine genevoise de dégrossissage d'or et de l'usine des Forces Motrices (elle aussi située place des Volontaires). Depuis 1880, ce sont eux qui animaient et rythmaient le quartier de leurs activités, autour du travail à l'usine, de l'alchimie des métaux qui a fait la richesse de Genève, mais aussi, lorsqu'ils organisaient les guinguettes au bord du Rhône. Ce sont « ces mêmes gens», me disait un ancien employé des abattoirs eux aussi situés dans le quartier de la Jonction, aujourd'hui fermés, qui, durant les années 1930, essuyaient les tirs de la troupe sur la place de Plainpalais avec, en amère arrière-plan, les Rue Basses et « les autres, les gens qui ont du pognon ». À l'Usine aujourd'hui, certains acteurs établissent des continuités entre des histoires et des espaces urbains révélant ainsi d'autres dimensions de l'action qu'ils y mènent entre identité, territoire et mémoire.

Cependant, dans le cas de l'Usine comme à Poitiers, il ne faudrait pas ignorer la dimension opportune de l'installation d'Etat d'Urgence dans le quartier de la Coulouvrenière. Après sa fermeture, la municipalité avait pour projet de reconvertir l'usine de dégrossissage d'or en « musée de l'horlogerie et des techniques de précision». Ce projet échouait pour des raisons techniques□ les remous et les courants du Rhône voisin provoquaient trop de vibrations pour permettre l'utilisation d'instruments de précision.
Néanmoins, comme dans le cas poitevin, l'abandon du projet laissait apparaître l'indécision politique concernant les aménagements possibles du quartier. Ce quartier à proximité immédiate du centre est en dehors de plans d'aménagement du gouvernement local de l'époque. L*a priori*té est alors donnée à la rénovation et à l'aménagement du «□centre-historique□», des «□rues basses de la ville□». L'aménagement des faubourgs n'est pas une urgence à ce moment. État d'Urgences étant à la recherche de locaux pour développer ses activités, la ville accepte de lui mettre le bâtiment de l'UGDO à disposition.
Et, lorsqu'en 1987 Etat d'Urgences entre dans l'ancienne usine de dégrossissage d'or, pour la municipalité, il s'agit d'une solution provisoire, en attendant un projet

d'aménagement du territoire plus conséquent.
Néanmoins, le marché de l'immobilier est plus attractif et dynamique à Genève qu'à Poitiers. Si le quartier est dégagé d'enjeux d'aménagement à court terme de la part de la municipalité, il n'en va pas de même pour les aménageurs privés. La proximité immédiate du centre et les prix peu élevés du foncier à la Coulouvrenière attirent, dès cette époque, des investisseurs privés. Comme je vais le montrer plus loin, dans le cas genevois, ce n'est pas seulement de la municipalité que viendront des moments d'incertitude quant au devenir de l'Usine et à la possibilité, pour ses membres, de continuer à travailler dans le bâtiment. Des conflits importants éclateront surtout entre Etat d'Urgences et des investisseurs privés.

6. Emergence de l'Usine : un lien contextuel avec les mouvements de squatters à Genève

Si l'évolution du contexte culturel est au fondement de l'émergence d'Etat d'Urgences, il existe aussi à ce moment une référence à l'évolution du contexte socio-économique et au marché de l'immobilier que connaît la ville depuis l'après-guerre. À ce niveau encore, la mobilisation du couple centre-périphérie apparaît au cœur du positionnement d'Etat d'Urgences.

Au tournant des années 50, Genève, comme d'autres métropoles européennes, est marquée par des orientations en matière d'urbanisme qui vont dans le sens d'une tertiairisation du Centre-ville qui connaît une forte augmentation des loyers et des prix du foncier. Une des conséquences de ces évolutions est un déplacement accru des habitants vers les nouvelles cités périphériques d'Onex, de Meyrin et du Lignon. Durant les années 1970 le phénomène se poursuit. Entre 1960 et 1975, les quartiers centraux de Cité-Centre et de St Gervais perdent 40 % de leurs habitants alors que durant la même période la population globale de Genève passe de 176 200 habitants en 1960 à 158 000 en 1975 (Cordey, 1984).

Malgré le départ de ces habitants, de 1975 au début des années 1990, Genève connaît une situation de « crise du logement » qui, proportionnellement, montre l'ampleur de la reconversion d'immeubles d'habitation en bureaux. C'est dans ce contexte, au tournant des années 1985, que des mouvements de squatters ont vu le jour, dont l'importance n'a cessé de croître jusqu'à aujourd'hui.

De manière concomitante au développement des activités « sauvages » d'Etat

d'Urgences, de nombreux immeubles sont squattés à Genève. Un nombre important des individus qui se mobilisent dans le cadre des actions d'Etat d'Urgences prennent aussi part à ces squats. Dans les témoignages que j'ai recueillis sur la revendication d'un lieu de culture par Etat d'Urgences, la concordance avec les thèmes de revendications exprimés par les squatters est explicite.

« C'est un phénomène totalement urbain, il fallait un lieu d'expression qui soit en ville. Ça n'a pas de sens qu'il soit ailleurs, c'est des gens qui se déplacent en vélo, à pied. C'est la revendication de vivre en ville. C'est aussi à un certain moment où la ville se dépeuplait, le Centre-ville n'était occupé que par les bureaux. Il y a tout cet arrière-fond des années septantes : l'immobilier, investissement à fond, détruire les bâtiments reconstruire des bureaux. Donc l'occupation du centre qui était voué à la destruction c'était une revendication politique mais en même temps culturelle. Il se trouve que les gens étaient liés à la culture. Ils étaient totalement liés à ce qu'est la vie nocturne en ville et faire la fête, habiter en ville parce qu'il faut que la ville vive. La ville, il ne faut pas que ce soit seulement là où on travaille et ailleurs le dortoir. » (Stéphane, l'Usine)

Encore aujourd'hui, les réseaux d'appartenances qui s'établissent à l'Usine autour des pratiques culturelles se ramifient dans les squats de l'agglomération. Des continuités, des circulations et des échanges se créent entre l'Usine et ces nombreux squats qui constituent pour les acteurs de ces réseaux une cartographie de la ville.
Si la révolte urbaine s'appuie sur l'histoire longue, celle de la présence des bourgeois protestants et de la manière dont ces derniers ont façonné la ville, elle est aussi dirigée contre les acteurs plus contemporains de l'aménagement du territoire, les responsables politiques, urbanistes et acteurs économiques du tertiaire principalement.

7. Parcours berlinois□de Kreuzberg à Tempelhof

À Berlin, c'est le 2 juin 1979 que débute l'occupation de la Ufa-Fabrik. Cette occupation intervient à la fin d'un parcours qui révèle comme pour Poitiers et Genève un attachement fort au centre ainsi que la volonté d'y rester.
« À Berlin, on est embarrassé quant au choix du centre véritable » écrivait Maurice Halbwachs dès 1934. La centralité berlinoise s'est toujours déclinée de manière éclatée. « Dans cette immense agglomération c'est encore le chemin de fer circulaire qui dessine le plus nettement les contours du Berlin moderne, et sépare (bien mieux que l'ancienne enceinte) la ville proprement dite des faubourgs. »

79

De 1961 à 1989, la perception de centralité concernant les quartiers enserrés dans les limites décrites par M. Halbwachs persiste à Berlin, malgré des redéfinitions d'un côté et de l'autre du mur, autour du Ku'Damm. à l'ouest et d'Alexanderplatz à l'est[80]. Les quartiers de Kreuzberg, le nord de Schöneberg, de Neukölln et de Tempelhof sont toujours perçus comme faisant partie de « la ville proprement dite » et non des faubourgs (Voir Plan schématique de Berlin).
En 1976, le collectif qui est à l'origine de l'occupation de la Ufa est installé à Kurfürstenstrasse dans le quartier de Schöneberg où sont ébauchées les premières activités qui seront développées à la Ufa-Fabrik. Un accroissement constant et important de ses membres conduit à ce collectif à envisager un déménagement dans des locaux plus appropriés. Comme dans les deux autres exemples, l'attachement au centre est apparent, la force du contexte urbain, notamment la pression foncière, se fait sentir.

« Nous sommes toujours à la recherche intensive d'un lieu. La maison (das Haus), usine désaffectée, ancienne brasserie, etc., doit être située dans le centre à Schöneberg, Neukölln ou Kreuzberg. » (in Journal de la Fabrik, 17 mars 1979)

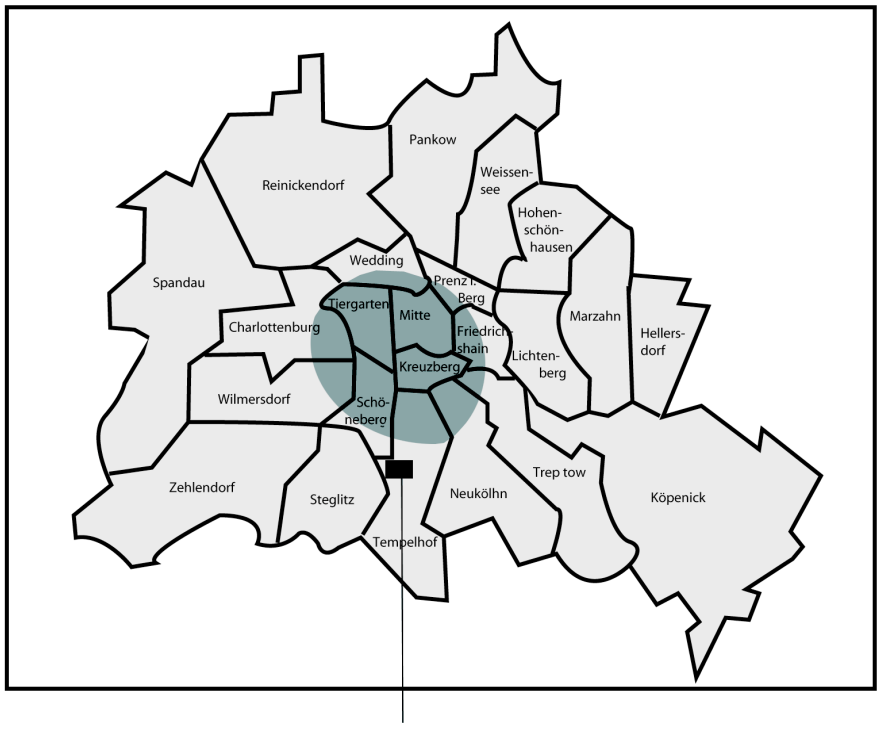
Poursuivant cette volonté de rester dans le centre, le collectif tente tout d'abord de s'installer dans le quartier de Schöneberg face au parc de la Hasenheide. C'est son premier échec.Encore peu organisé, il ne parviendra pas à se faire entendre et à négocier sa place avec les institutions concernées.

Plus tard, une mobilisation, la plus importante en termes d'effectif et d'organisation du collectif, s'effectue pour obtenir le droit d'occuper, à des fins culturelles, une usine située dans le quartier de Kreuzberg. Il s'agit de l'usine Pragma qui était vouée à la destruction. Cette fois encore, malgré l'organisation de manifestations importantes, la sollicitation des autorités locales, de la presse, le collectif ne parviendra pas à empêcher la démolition du bâtiment.

---

[79] M. Halbwachs, « « *Gross Berlin* : grande agglomération ou grande ville? », in *Villes & civilisation urbaine*, sous la direction de Marcel Roncayolo et Thierry paquot, Larousse, 1992.
[80] Sur l'histoire urbaine de Berlin et ses redéfinitions depuis 1989 voir le rapport: *Berlin-Paris*, 1995, Plan Urbain.

Plan de Berlin



Ufa Fabrik

Limite approximative du centre ville (Cf. M. Halbwachs)

Cette forte mobilisation contre la destruction de l'immeuble de la Pragma révèle cependant, comme dans le cas genevois, le positionnement du collectif dans les luttes liées à l'évolution du contexte urbain à Berlin à cette époque. Il marque l'attachement au centre-ville de manière similaire à ce qui se passe à Genève, mais là aussi la pression de marché foncier est palpable.

Comme à Genève en effet les futurs acteurs de la Ufa-Fabrik sont en liens directs avec les nombreux mouvements et les groupes de squatters qui émergent à Kreuzberg en cette fin des années 1970 et qui se mobilisent contre la politique de réhabilitation du quartier mis en oeuvre par le Sénat de Berlin. Le collectif s'engage dans la contestation des politiques de réhabilitation pour conserver le caractère résidentiel et culturel du quartier de Kreuzberg. Le ton est encore celui des années 1970, la radicalité est de mise contre les investisseurs immobiliers perçus comme des acteurs d'un capitalisme sauvage qui ne respectent pas les lois et des responsables politiques soupçonnés de leur favoriser la tâche.

«Levez vous! Les balles de la mafia des promoteurs détruisent notre ville. À Kreuzberg, la BeWoGe avec le soutien du Sénat va encore détruire une superbe usine (le bâtiment Pragma Waldemarstrasse). Ils démolissent le toit, jettent les fenêtres dehors et rendent les installations inutilisables.

Jour après jour ils détruisent un peu plus notre espace de vie (Lebensraum). Ils remettent partout les mêmes blocs de béton pour correspondre au marché (...) ils promettent aux gens du travail mais personne ne remarque combien la ville meurt sans bruit.

Ce pouvoir de l'argent dans la politique de réhabilitation (Samierungspolitik) est aussi dangereux que la construction de centrales nucléaires. Bientôt ils auront tout détruit (...) » (Tract annonçant la manifestation contre la politique de réhabilitation de Kreuzberg 9 juin 1979)

La tentative d'occupation de l'Usine Pragma est un nouvel échec. Les manifestations se terminent pas une évacuation policière. Le collectif n'a plus de lieu fixe et ne trouve plus de moyen de rester dans le quartier de Kreuzberg.

Ce nouvel échec le conduit à chercher dans des quartiers plus excentrés. Après quelques semaines de recherche, une opportunité apparaît dans le quartier de Tempelhof, où le site des anciens studios de la Ufa est abandonné. Le collectif qui rassemble désormais plusieurs dizaines d'individus mobilise alors toutes ses forces et le savoir-faire qu'il a accumulé lors des deux occupations précédemment manquées. Ils investissent alors le site selon les techniques d'occupation éprouvées par ailleurs et usitées depuis à de nombreuses reprises dans les mouvements de

squatters, pêle-mêle il s'agit de l'investissement éclair du site, édifications de barricades pour empêcher l'évacuation par les forces de police ; contact et développement de relations avec les populations locales pour les rassurer et obtenir leur soutien ; pression et négociations avec les autorités politiques à l'échelle de l'arrondissement (Bezirk) et de la région (Senat) ; et surtout ici, mobilisation massive des médias, presse, radio et télévision. Dès les premiers temps de l'occupation, ce dernier point semble majeur et permet d'éviter une évacuation immédiate. Dans le processus de pérennisation de l'occupation, le recours à la presse sera effectué à de nombreuses reprises et aura une grande influence.

La Ufa-Fabrik comme solution de réinstallation pour le collectif n'est cependant pas ressentie comme un succès complet. Après l'échec de la Pragma-Fabrik, l'installation à la Ufa apparaît plutôt pour beaucoup comme un choix contraint et une expulsion symbolique du centre-ville.

La Ufa-Fabrik se trouve ViktoriaStrasse dans la partie sud-ouest du quartier de Tempelhof. Le site s'étend sur près de 15 000 m2 le long du TeltowKanal qui, à cet endroit, est bordé de grandes industries au milieu desquelles sont insérés des immeubles résidentiels de cinq à six étages.
Le très étendu aéroport de Tempelhof ainsi que le RingBahn (périphérique où, à cet endroit, trains et voitures sont contigus) qu'évoquait M. Halbwachs, constituent les frontières matérielles avec les quartiers du centre. Il faut près d'une demi-heure pour rejoindre en voiture le centre de Berlin, l'Alexanderplatz, lorsque le trafic est fluide. Si le nord du quartier de Tempelhof peut encore être perçu comme faisant partie du centre la localisation de la Ufa-Fabrik apparaît donc relativement excentrée, tout au moins, en dehors des frontières historiques matérialisées par l'autoroute périphérique et les voies de chemin de fer.

Né au milieu des années 1970, le projet de la ufaFabrik se situe en continuité des mouvements de contestation et renvoie en partie à la recherche d'alternatives, tant dans le domaine culturel que dans celui de l'économie, de l'éducation ou de la politique. En vingt ans, les protagonistes de la ufaFabrik, ont aménagé des espaces de diffusions et de création culturelle: salle de concerts; théâtre, cinéma, studios d'enregistrement et de répétition musicale ; mais aussi des lieux d'apprentissages, une école libre, une école de cirque, une ferme animalière, un gymnase utilisé notamment comme Dojo pour les cours d'arts martiaux ; un centre social/maison de quartier qui propose notamment une aide aux jeunes parents en difficultés et aux personnes âgées ; de nombreux espaces administratifs, bureaux qui accueillent la structure de gestion centrale du site le International Kultur Centrum (IKC) et de nombreuses associations qui font vivre la ufa enfin, des espaces économiques, un café-restaurant, un magasin de produits biologiques et une boulangerie. Les protagonistes de la ufaFabrik choisissaient par ailleurs d'habiter sur le site de leur projet, ils y ont aussi aménagé leurs logements.

Pour compenser cet éloignement, le collectif valorise dès lors l'espace dont il

dispose et ses potentialités en termes fonctionnels pour l'organisation de concerts, spectacles, et comme lieu de vie au sens large conformément à ses orientations générales. Plus encore qu'à Poitiers et Genève, le site berlinois est vaste bien que passablement endommagé par le temps, en ruine en de nombreux endroits.
La dimension écologique du projet prend un sens renforcé dans un quartier qui mélange grandes industries et immeubles d'habitations. Dans ce quartier gris et industrieux, ils tentent de développer un espace de verdure, une bulle d'oxygène pour eux mais aussi pour les habitants. Ce point participera grandement au positionnement de la Ufa-Fabrik vis-à-vis de la population locale et des institutions de l'arrondissement.

Mais la plupart de ceux qui s'engagent dans l'installation à la Ufa-Fabrik habitent toujours à Kreuzberg et dans les quartiers du centre. Les liens tissés avec d'autres collectifs situés dans ces quartiers restent forts.

8. Les bénéfices du paradoxe urbain

«Être au cœur de la ville sans trop attirer l'attention». Pour des individus porteurs de fortes interrogations sur la vie de la cité, voulant y participer, cette formule apparaît comme une solution dans un contexte où les rôles et les équilibres territoriaux sont établis de longue date. Le faubourg apparaît pour eux comme une opportunité bénéfique. Dégagés de l'attention des acteurs dominants de la cité, ils y trouvent les conditions favorables à leur installation.
Il reste que cette occupation circonscrite à un site, qui prend des airs de retraite, n'effacera pas des pratiques du centre même et de la ville dans son ensemble. Ces pratiques à dimension culturelle se déploient dans toute la ville, discrètement. Le lieu occupé va alors les renforcer, les cristalliser et générer des engagements plus prononcés qui faciliteront leur travail et leur implication dans de nombreux espaces de la ville.

IV. Situations de rencontres et passage à l'acte

De la simple motivation ou vision du monde à la véritable rencontre et à l'engagement, les hasards là aussi sont rares. Les contextes et les aspirations individuelles sont une chose, encore faut-il accéder aux relations et aux situations propices à l'engagement, au passage à l'acte. Il me semble important de croiser les motivations que j'ai décrites avec des opportunités situationnelles pour comprendre ce qui a conduit l'ensemble de ces individus à s'écarter des chemins qu'une analyse objective pourrait croire prétracés. Peut-être pourra-t-on mieux appréhender alors le pas supplémentaire que certains vont franchir et qui consiste à construire sa vie dans le domaine culturel à partir de ces situations et des engagements qu'elles génèrent.

1. Un mode de rencontre privilégiée la fête

Dans les trois cas, pour la majorité des individus, ceux pour qui la culture ou l'art n'était pas une vocation ou une nécessité de survie, comme les *insoumis* et les *chercheurs* notamment, c'est la fête[81] qui fut une occasion de rencontre majeure, un prétexte sans équivalent, générateur d'interconnaissance, de rapprochements et d'engagements culturels.

La fête participait pour tous de la création de situation qui facilitèrent deux choses. D'une part, pour ceux qui n'étaient dans aucun réseau, les premiers contacts avec des individus déjà en lien avec les associations qui allaient gérer les lieux. Connaître et se faire connaître donc, mais aussi, pour tous, la fête était l'occasion des premiers engagements concrets. C'est-à-dire que c'est dans et à travers la fête que beaucoup d'individus allaient franchir le pas et mettre « la main à la pâte», préalable pour des

[81] Parmi l'abondante littérature produite qui peut servir de référence sur la question, je retiendrai par exemple, les éléments mis en avant par Jean Duvignaud dans plusieurs de ses textes notamment, parmi eux, *Fêtes et civiliasation*, Ed. Scarabée & compagnie, deuxième édition, 1984. L'analyse menée ici s'inspire ainsi des termes désormais « classiques » de définition de la fête : la fête comme expérience qui permet de « violer de transgresser, le cadre général de notre vie », la fête au centre d'une « dialectique qui s'instaure entre une remise en question continue et la trame de la vie collective », la fête qui « puise dans la découverte de l'anéantissante vocation de la nature une force qui l'oblige à embrasser de nouvelles régions d'une expérience limitée par la culture. ». Cette fête suspendue hors du temps, anomie rituelles dans laquelle on se perd un moment. Cette fête en l'occurrence peut inclure des formes de spectacles ou de concerts. Des moments de diffusion artistique peuvent être appréhendés comme « fête » lorsque pour les participants le dispositif festif et le sens de la fête priment sur le dispositif de diffusion artistique. Et c'est bien souvent le cas pour les protagonistes des groupes qui me préoccupent ici. Ce qui j'y reviendrai n'est pas sans conséquences sur le rôle de l'art et de la culture dans ces lieux.

engagements à plus long terme. D'autre part, pour ceux pour qui la culture représentait déjà un intérêt central de leur vie, bien que confus, et qui étaient déjà dans des réseaux, ces fêtes allaient être l'occasion privilégiée d'un passage à l'acte culturel. Dès cette époque, l'organisation et la diffusion culturelle étaient toujours doublées de cet intérêt festif.

À Genève par exemple, la première partie de l'histoire d'Etat d'Urgences, avant que l'association n'ait véritablement de lieu permanent pour organiser des concerts et des soirées, est marquée par l'organisation de nombreuses soirées clandestines à travers Genève. Ces soirées s'appelaient les « Discomobiles».

« Moi je suis arrivé dans Etat d'Urgences, au moment des « Discomobiles». Il y avait une camionnette qu'on appelait le FiascoMobile, qui était un bar mobile ambulant, avec sono pour pouvoir faire des concerts, des fêtes sauvages. Pour ces fêtes sauvages le principe était de ne pas laisser de traces de la fête. Donc, on nettoyait tout après la fête. Tout fonctionnait par le bouche-à-oreille, il n'y avait pas de pub, pas de papillons. C'est-à-dire qu'on disait à quelqu'un qui disait à quelqu'un qu'on avait rendez-vous quelque part pour aller ailleurs. Moi, c'est un copain qui m'en avait parlé. Il m'avait dit un truc du genre, « ouais c'est trop bien ces fêtes, il faut que tu vois ça», pas un truc banal quoi du genre que c'était vraiment du délire. (…). Moi ça m'a branché tout de suite, le côté secret un peu, et puis c'était jamais au même endroit ça changeait tout le temps, les lieux qu'ils choisissaient étaient vraiment cool. C'était vraiment des fêtes qui se déplaçaient. Ça pouvait être n'importe où dans la ville. Et puis, c'était un public pas homogène mais c'était pas des gens très éloignés. La différence se faisait parce qu'il y en a qui étaient derrière le bar et d'autres devant le bar mais c'était les mêmes personnes, c'était le même circuit, tout le monde se connaissait rapidement, plus ou moins, avec des exceptions. Par rapport à celles que je connaissais moi, à l'époque, ces fêtes d'Etat d'Urgences c'était autre chose. (…) Ce qui s'est passé c'est que dans les FiascoMobiles on a fait des discos (au sens de fête ici). Et les discos ça a élargi le public. C'est clair que quand on a fait des discomobils le succès large est venu, on a été presque dépassé mais en tout cas on a fait des bonnes recettes et puis au niveau de la pub c'était pas mal. Et puis ça rassemblait pas mal de monde. (…).» (Alain, Etat d'Urgences)

Le passage à l'acte est difficile à appréhender dans les termes d'une décision implacablement rationnelle. Ce sont plutôt les conditions mêmes de la situation, ses cadres pourrait-on dire dans un langage interactionniste, qui interviennent grandement. Et les cadres festifs semblent particulièrement appropriés pour faciliter le passage à l'acte.

Les individus que j'ai rencontrés évoquent ainsi paradoxalement la dimension anonyme de la fête qui facilite ce passage à l'acte. Anonymat relatif puisqu'en l'occurrence, les fêtards se connaissent plutôt bien. Malgré tout, ils me disent que pris dans une sorte d'euphorie festive, ils n'ont « pas trop réfléchi» ou ils se sont sentis doucement contraints, et ils ont profité de l'occasion.

« T'es là et tu vois les autres qui bossent, enfin ils organisent ou ils n'arrêtent pas de servir

des verres et ça ne les empêche pas de boire un petit coup, de faire des pauses plus ou moins longues pour danser. Et alors à un moment tu te dis, « bon je pourrai donner un coup de main». Alors au début tu n'oses pas trop parce que bon, tu sais pas comment t'y prendre, tu te dis est-ce que je vais me mettre à faire un boulot aussi pourri comme serveur parce que c'est ça aussi, c'est pas le truc super valorisant et puis il faut bien le dire, c'est super dur comme boulot. Mais à un moment, quand c'est le bordel, que t'as bu quelques bières déjà, tu te pauses moins de questions, tu vois des verres sur les tables et tu commences à débarrasser, tu te retrouves derrière le bar, c'est le bordel t'as 200 personnes qui hurlent pour avoir à boire, alors tu sers un verre ou deux au bar, et ça commence comme ça, et puis t'arrêtes plus, en fait tu bosses, mais tu t'en rends pas comptes, tu fais la bringue en même temps, t'as une trop bonne ambiance donc c'est moins difficile. Tu ne te dis plus c'est pas assez bien pour moi de faire le serveur, et tu te dis même que t'es heureux de le faire parce que tu participes à un truc, tu t'y retrouves» (Alain, Etat d'Urgences)

Le brouillage normatif spécifiquement festif joue ici à plein. Il aide chacun à sortir de son rôle reconnu. C'est avec plaisir que certains ont commencé à faire un petit quelque chose, aider à déplacer et à installer du matériel, participer au service, au rangement, au nettoyage après la fête.

« Moi, j'ai connu Etat d'Urgences à la première fête sauvage et quand j'ai vu tous ces gens, ça m'a plu tout de suite. Je suis arrivé comme public tribal, c'est-à-dire que je connaissais des gens qui connaissaient des gens qui organisaient. Quand j'ai vu des gens sortir des sacs-poubelles et des balais ça m'a fait trop rire, je me suis dit « bon d'accord, on ne laisse pas de traces, on en laisse d'autres, mais moi je vais leurs donner un coup de main». Après je me suis intéressé à d'autres trucs, j'ai été aux réunions, mais ça a pris très longtemps, plusieurs années, pendant lesquelles je suis resté dans l'ombre, je suis très timide. (Jean-Christhophe, Etat d'Urgences)

D'un autre côté, paradoxalement, c'est une pression liée à l'interconnaissance qui engage à la participation, parce que tout le monde se connaît plus ou moins. C'est une sorte de pression opportune qui conduit ceux qui ne savent pas comment faire pour franchir le pas, à s'investir. Sans cette « petite pression», ils n'auraient peut-être pas osé. À certains moments, ceux qui travaillent déjà à l'organisation sollicitent directement ceux qui, publics, profitent de la fête. Comme ils se connaissent bien, difficile de refuser d'aider, difficile de refuser quelque chose à un ami dans la difficulté. À certains moments, les fêtards n'ont pu se retrancher derrière l'anonymat. Public qui profite gratuitement de la fête, ils ont dû « donner» quelque chose en échange pour ne pas risquer d'apparaître comme de purs profiteurs, ce qui leur interdirait une participation ultérieure. C'est peut-être à ce moment que se met en place un principe de fonctionnement essentiel des lieux tels qu'ils existent ensuite. Un principe d'échange, qui fait que l'intérêt et la satisfaction individuelle se paye toujours d'une contribution pour le collectif.

«Moi je me souviens de ce festival, c'était le bordel, ils attendaient deux cents personnes et

il y a en vachement plus qui sont venus, c'était énorme. Les gens de l'OH étaient complètement dépassés. Moi je me suis retrouvé aux cuisines, je venais juste dire bonjour à un pote qui connaissait quelqu'un à l'OH et qui avait accepté de leur filer un coup de main. Bref, c'était un stand de bouffe. Je voyais bien qu'ils n'allaient pas s'en sortir. Alors je leur ai donné un coup de main. J'ai pas réfléchi, c'était dans l'action, le bordel. J'ai rien demandé à personne, j'ai commencé à éplucher des patates. Au début je leur ai dit que c'était juste un coup de main, genre cinq minutes. Et puis en fait, il y avait une bonne ambiance, on buvait des coups, alors j'ai épluché des patates et j'ai bu des coups toute la journée et toute la soirée, pendant douze heure, c'est comme ça que j'ai commencé à l'Oreille est Hardie, c'était il y a 16 ans (Stéphanie, Confort Moderne)

Que ce soit pour Etat d'Urgences, l'OH ou le IKC à Berlin, en ces débuts aventureux où les associations essaient de mettre en place leurs premiers concerts, fêtes ou spectacles, l'organisation n'est pas rigoureuse, au contraire. Le passage à l'acte quasi-spontanné, semi-contraint ou occasionnel représente alors le mode privilégié de recrutement. Les noyaux des associations, n'étaient composés que de très peu de personnes : une dizaine à Genève, quatre à Poitiers, un peu plus à Berlin. Ces derniers, les fondateurs en quelque sorte, jouent donc alors des rôles de leader et orientent l'organisation générale. Pour ce faire, ils possèdent de nombreuses compétences acquises antérieurement dans leur parcours ou sur le terrain. Mais comme ils l'avouent volontiers les tâches étaient trop nombreuses, il fallait improviser dans de nombreux secteurs de l'organisation. Seuls ils n'auraient jamais pu tout assurer.

«On fonctionnait vraiment à l'énergie. Des tas de fois j'ai cru qu'on allait être obligé d'annuler un concert. Mais on trouvait toujours quelqu'un prêt à nous aider. En voyant ça, moi je me disais vraiment que ça correspondait à quelque chose ce qu'on faisait. Ça correspondait à une attente, quelque chose de vraiment important, ça, ça m'a vachement aidé après pour qu'on puisse durer, quand j'ai cherché un lieu, qu'on a trouvé le Confort » (Sylviane, Confort Moderne)

Des pans entiers de compétences sont inexistants dans les équipes. Le bricolage est constant. Les *zones d'incertitudes* sont alors gigantesques[82]. L'urgente nécessité de les combler permet à des individus n'ayant que des compétences approximatives de s'investir. Il y a toujours de la place pour des aides bienveillantes quelles que soient leur origine et leur exacte qualité, la motivation est sensée pallier le manque de savoir-faire.

« Moi je me suis trouvé là, à un moment où il manquait du monde pour préparer la soirée qui s'appelle le Thé dansant, qui a lieu une fois par mois, pour laquelle il y a un thème et un décor à monter en fonction du thème. Bon, j'étais là par hasard, parce que j'avais un

[82] La notion de zones d'incertitudes que j'emploie à plusieurs reprises fait référence ici à la sociologie du travail et des organisations.

copain qui, lui, faisait le montage du décor tous les mois et qu'on s'était donné rendez-vous au Débido, (bar de l'Usine) pour faire un truc après. Sauf que là, je suis arrivé et ils n'avaient pas fini, ils étaient loin d'avoir fini (□.). Donc j'étais là et je me suis dit pourquoi pas, je vais leur donner un coup de main. Ce jour-là on n'était pas nombreux, on était à peine 5 en tout, et encore il y'en avait qui partaient d'autres qui arrivaient. Le thème c'était l'Océan, la mer ou un truc comme ça. J'ai passé mon après-midi et ma soirée sur une échelle à accrocher des filaments de plastiques bleus au plafond du Débido. Il devait y'en avoir au moins deux milles, c'était pour représenter de l'eau ou des vagues, je ne sais plus. Enfin l'effet était plutôt réussi, et puis il y avait le reste à monter, des panneaux mobiles qu'on a repeints dans en bleu encore pour le style, et on a fini à deux heures du matin, j'étais vidé, (…). Le pire c'est qu'au début et par la suite aussi, il a fallu que j'insiste pour les aider, parce que les gens me connaissaient mal, je crois qu'ils avaient une image fausse de moi. Je crois qu'ils me voyaient un peu comme un snob et que c'était pas pour moi ce genre de trucs. Mais moi ça me faisait vraiment plaisir de les aider, le samedi après-midi de toute façon je me fais chier, alors après j'ai dû remettre des choses en place, et leur expliquer que je trouvais ça cool de les aider, et puis comme ça je buvais des verres gratos au bar en plus pendant la soirée mais ça je leur ai pas dit mais ils s'en doutaient (…). Bon alors une journée comme ça, ça crée des liens, après avec mon pote j'ai commencé à venir aux réunions de gestion, et puis de fil en aiguille je me suis retrouvé dans le truc quoi.□ (Enzo, l'Usine)

Les modes d'organisation de l'époque, la situation singulière liée au contexte festif, parfois l'interconnaissance préalable initiée par ailleurs, tout cela facilitaient donc les modalités d'engagement de beaucoup d'individus, leur passage de la position de spectateur, à celle d'acteur.

2. La fête, première formalisation de la révolte ?

Néanmoins, dès ce moment il est remarquable que certains individus ne prennent pas ces fêtes totalement à la légère. Le côté ludique de leur engagement ponctuel est bien évidemment central. Donner un coup de main lors d'un concert, c'était aussi et surtout un moyen pour s'amuser, de « boire des coups à l'œil» comme disait l'un de mes interlocuteurs précédemment ou encore, de ne pas payer l'entrée d'un concert. Mais chez certains individus dès le début, il y a plus.

«Oui, ça faisait pas mal de temps que je traînais à l'Usine, je faisais les fêtes, tout ça, elles étaient trop d'enfer ces fêtes, ça me plaisait évidemment et puis j'aimais bien ce côté « on fait ce qu'on veut». C'est pas comme ailleurs où c'est que le fric qui prime, si t'as pas de fric tu ne rentres pas dans une boîte, si tu n'es pas blanc tout ça. Et puis je savais l'histoire, les manifs, tout ça, dans le fond, même si aujourd'hui l'image a changé pour moi l'Usine c'était quand-même, même à ce niveau, un lieu de résistance (…) À quoi ? je ne sais pas c'est confus, ben, à la culture officielle et en même temps au système du business, je ne sais pas trop. À l'Usine et c'est toujours comme ça, même si ça a souvent créé des clashs, c'est « □n est pas là pour faire du fric, on est là pour la fête». Mais ce n'est pas non plus la fête débile ou alors la fête débile ca veut dire quelque chose. C'est une manière aussi de niquer le système, les discothèques tout ça aussi qui font du fric. Comme si y'a que les riches qui

avaient le droit de s'amuser. Et donc j'aimais bien cette idée. Même si à un moment y'a des mecs qui étaient là et on se disait qu'ils voulaient faire que du fric, mais ils sont partis [83](…)» (Nico, l'Usine)

Dès le début, des expériences, avant même d'avoir un lieu, « on ne fait pas la fête n'importe comment». Les fêtes sont toutes liées à des positionnements plus larges, que ce soit au niveau individuel ou collectif. Au niveau individuel, la conjonction avec les postures critiques sur le monde est fortement présente. Dans l'exemple de Nico, une posture hostile à l'utilisation de la fête comme moyen d'enrichissement est tout à fait perceptible. L'économie festive en l'occurrence, est visée, il y a une volonté de reconnaissance d'une droit festif égalitaire qui dans la bouche de Nico semble tout à fait sérieux.

À un autre au niveau, la fête rejoint aussi les postures de recherche propres aux *chercheurs*. Recherches de formes de sociabilités qui soient différentes, en dehors des cadres normatifs de la vie quotidienne ou professionnelle. Recherches personnelles plus ambiguës aussi, des limites physiques par exemple, lorsque les individus dansent toute une nuit. Recherche par excès physiques qui est aussi accompagnée par la consommation d'alcool et de drogues, mais j'y reviendrai.

3. Fêtes, art et culture

La fête est aussi un moment de diffusion artistique. Lors des soirées, les collectifs organisent des concerts, des spectacles. À l'inverse, une soirée basée sur un spectacle, un concert se transforme souvent en fête. Dans le déroulement des soirées, l'acte artistique précède en général la plongée dans la fête. Les individus viennent voir une pièce de théâtre, un spectacle qui, une fois terminé, laisse place à une ambiance plus musicale. Cela peut se passer dans le même espace. Après un spectacle, un DJ se met aux platines, la lumière devient plus tamisée, les spectateurs du théâtre sont rejoints par d'autres personnes. La musique se fait plus prenante, la lumière s'atténue encore, de plus en plus de personnes dansent, la fête commence et peut durer jusqu'au petit matin.

Dans d'autres cas, l'acte artistique peut être lui-même articulé et appréhendé comme un élément festif. C'est le cas notamment des performances spécialement conçues pour ajouter de l'ambiance à une soirée. Ces performances s'apparentent dans leurs formes et leur esthétique à du théâtre de rue. Elles utilisent la musique associée à des effets visuels, une mise en scène exubérante.

[83] La personne interviewée, Nico, fait ici référence à un conflit sur les enjeux financiers et économiques liés à la fête. Ce conflit est analysé dans la deuxième partie de ce texte.

Pour beaucoup d'acteurs de l'Usine, accéder à ces modes de diffusion artistique, c'est accéder d'une part à des productions artistiques « différentes» en décalage de ce qu'ils perçoivent comme une culture officielle. Dès ce moment, les organisateurs privilégient les petites compagnies, les petits groupes qui n'ont pas accès aux salles municipales ou privées. Mais diffusion artistique et fêtes sont étroitement mêlées et font sens ensemble. Ces deux niveaux construisent un dispositif de diffusion et d'accès à la culture à part entière[84].

Engagé dans une lutte pour la reconnaissance de leur pratique culturelle et artistique, leur positionnement montre aussi au niveau festif une dimension d'opposition à la culture officielle, au marché de la convivialité nocturne. La fête fait partie intégrante de ce positionnement, qui est un véritable combat pour certains. Le marché de la culture, celui des boîtes de nuit, fait aussi partie des acteurs desquels se distinguent les membres des associations par ces modes de diffusion festifs. Mettant en avant le caractère « bon marché» voire gratuit, des soirées qu'ils organisent, une vraie convivialité par opposition à une convivialité payante, artificielle et sélective de leur point de vue. Il s'agit aussi de faire reconnaître une sorte de « droit ludique», le droit d'une jeunesse de s'amuser, même si elle n'est pas argentée. Ces fêtes sont en effet perçues par ceux qui les organisent comme les fêtes d'une jeunesse « populaire» qui fait face à la ville bourgeoise, « aux riches qui peuvent se payer les boîtes de nuit». À Genève, c'est ce que signifiait notamment un slogan porté par Etat d'Urgences en de nombreuses reprises dans le débat public : A Genève après minuit tu n'as plus rien « Genève sans nuit, Genève s'ennuie».

4. Reprendre la ville, occuper l'espace public

Le mode de mobilisation revendicative sous forme festive n'a pas disparu des collectifs, notamment à Genève. Au cours de l'histoire d'Etat d'Urgences, les pratiques festives ont continué de participer au positionnement des associations dans leur ville respective. Revendication en elle-même, la fête fut aussi utilisée à plusieurs reprises comme outils de revendication et de positionnement, lors des luttes d'Etat d'Urgences pour sa reconnaissance et en d'autres moments pour sa survie.

[84] Je reviens sur la question précise du dispositif de diffusion plus loin dans le texte. Il s'agit ici d'indiquer comment par ce dispositif, les acteurs des soirées se positionnent dans les champs culturels et artistiques locaux notamment par rapport aux institutions et aux marché de la culture. Positionnement qui prend un sens profond, de lutte parfois, pour certains des protagonistes, notamment dans la posture critique qui les caractérise alors.

En 1996, je participais à l'une de ces manifestations dont on me rappelait plusieurs fois avec insistance qu'elle était tout à fait similaire à celles du milieu des années 1980, lorsque les membres d'Etat d'Urgences organisaient simultanément les Discomobiles et des manifestations pour obtenir un lieu.

Accompagné d'une personne qui travaillait à l'Usine, je me retrouvais ainsi un soir de mars à la tombée de la nuit sur la place Neuve avec d'un côté le prestigieux Grand Théâtre de la Ville, de l'autre, l'entrée du parc des Réformateurs. À l'origine de cette manifestation il y avait plusieurs menaces : concernant l'existence même de l'Usine, le soutien municipal à de petites associations mais aussi la tolérance à l'égard de certains squats. Situation qui était tout à fait similaire à celle qui avait conduit à la création d'Etat d'Urgences. Les mêmes causes produisirent les mêmes effets : une mobilisation massive, une occupation de l'espace public.

Comme ils avaient pu le faire par le passé devant le mur des Réformateurs les membres d'Etat d'Urgences, mais aussi, tous ceux qui se sentaient concernés par l'existence de l'Usine s'étaient rassemblés sur cette place. Entre 500 et 600 personnes étaient là, certains portaient des banderoles dénonçant la situation, les intentions municipales. Les autres attendaient, discutant, buvant une bière, un vin chaud. Une sono avait été montée sur un camion et fonctionnait sur groupe électrogène. Une partie de la foule s'était massée autour et commençait à danser. En d'autres endroits de la place, des performances éphémères s'improvisaient. La personne qui m'accompagnait m'expliqua :« Ils veulent nous faire dégager de la ville, c'est pas la première fois, les squats, l'Usine, pas question qu'on se laisse faire, aujourd'hui c'est un avertissement».

Les forces de l'ordre, relativement discrètes, étaient néanmoins postées en nombre dans les rues adjacentes pour surveiller la manifestation. Vers 21h, la foule commençait à esquisser quelques pas de danse aux rythmes de musiques en plus entraînantes et d'une succession de performances. Tout cela n'interrompait pas la circulation des tramways dont les lignes traversaient la place. Leur klaxon caractéristique était à peine perceptible dans le brouhaha général.

Une personne que j'interrogeais sur la manifestation me déclarait :« Ce n'est pas toujours aussi tranquille, en fait les flics là-bas, ils n'attendent qu'une chose, c'est qu'on bloque le tramway». Cette place est le nœud principal du réseau de transport genevois, plusieurs lignes s'y croisent, l'occupation des rails signifiait le blocage de la majeure partie des transports publics de la ville. Pour le moment, en cette soirée printanière, l'ambiance restait donc bon enfant, les revendications d'un droit à l'existence de formes culturelles « non-institutionnelles», côtoyait celles pour la survie des squats, la poursuite du soutien aux associations. « À la dernière manif, on

a bloqué les lignes et là évidemment les flics ont dispersé la manif, ils ont chargé, je ne sais pas si on va le faire ce soir».
Vers 22h, à la nuit tombante, un mouvement général se produisit dans la foule. Les gens se tournaient et se pressaient vers le Grand Théâtre. Je vis alors deux individus à moitié nus, maquillés à outrance, sortir de la foule en courant, et gravir les escaliers du parvis du Grand Théâtre. Effectuant une danse aux gesticulations très exagérées, ils s'assirent dans deux fauteuils qui étaient posés là et que je n'avais pas remarqués. Après un court répit, leur chorégraphie reprit et se transforma rapidement en une attaque mimée contre les murs du Grand Théâtre, leur cible du soir apparemment. Le spectacle dura quelques minutes, jusqu'au moment où les deux comédiens saisirent des torches qu'ils enflammèrent. Ils mirent alors le feu au deux fauteuils et disparurent.
Les deux fauteuils brûlèrent ainsi pendant un bon moment. La nuit était tombée, les flammes immenses qu'ils dégagèrent venaient lécher la façade du théâtre, éclairant la foule en liesse qui dansait maintenant sans aucune retenue. La fête dura ainsi une bonne partie de la nuit. Les forces de l'ordre n'intervinrent ni pour éteindre l'incendie, ni pour disperser les manifestants. L'essentiel avait été préservé, le trafic des trames n'avait pas été interrompu.

La fête pour Etat d'Urgences a ainsi pu se mêler à des luttes, à des revendications collectives, tout en croisant les postures de révolte individuelle. Le positionnement dans le paysage culturel local croisait ainsi une opposition aux institutions culturelles et municipales. Les formes de mobilisation à dominante festives n'étaient pas uniquement des moments de déréliction normative hors du temps. Elles étaient autant un moyen d'affirmer ses positions, de les confirmer collectivement, de reprendre place dans l'espace public.
La municipalité Genevoise a toujours été sensible à cet argument démonstratif. De l'aveu d'un responsable municipal de Genève qui aimait me présenter la ville comme « la ville du consensus», ces manifestations avaient le plus grand poids.

« L'occupation de l'espace public, le blocage de la libre circulation des personnes ne sont pas tolérables dans notre ville, mais surtout il ne faut pas que ça dégénère comme à Zürich dans les années 1980, ça a marqué les esprits. Nous ici on essaye d'être à l'écoute ». (Un responsable du service culturel de la Ville de Genève)

À Zürich, au début des années 1980, les affrontements avec la police lors de l'émergence d'un lieu similaire à l'Usine, la Rote Fabrik, avaient fait plusieurs morts et avaient profondément choqué l'opinion. Hors micro, ce responsable politique m'avouait que Genève avec sa dimension internationale, haut lieu de la diplomatie

et de la finance, ne pouvait se permettre une telle publicité. La bienveillance à l'égard de la jeunesse croisait des préoccupations d'un autre ordre. Le contexte local donnait un poids supplémentaire à ces démonstrations publiques.

V. Tranches d'histoires urbaines□pratiquer la ville à partir et autour du lieu-projet culturel

Sur un air de remise en cause des équilibres urbains, l'inscription des collectifs dans leur ville respective mobilise des catégories territoriales qui vont du centre vers la périphérie et pour Poitiers, jusqu'à l'espace rural. Par rapport au centre de leur ville, les acteurs du Confort Moderne à Poitiers, de l'Usine à Genève et de la Ufa-Fabrik à Berlin sont respectivement engagés dans un mouvement d'entrée, de résistance à l'éviction et de retraite. Ils se retrouvent, au terme de cette période d'émergence, sur la lisière urbaine qu'est le faubourg. L'ensemble de ces catégories spatiales, qui font sens collectivement et permettent de comprendre certains traits des trajectoires urbaines des collectifs, se retrouvent aussi lors de l'analyse des trajectoires socio-spatiales individuelles.

Les lieux, anciennes friches industrielles ou marchandes, apparaissent alors sur leur parcours comme des espaces de ressources à plusieurs titres. Mais avant l'installation dans les lieux, ce sont les associations elles-mêmes qui peuvent d'abord fournir à certains individus ces ressources. Il est notable en effet, que l'ensemble des parcours qui se croisent à ce moment-là autour et dans les associations, sont marqués par une forte précarité. Les crises familiales que j'ai évoquées plus haut, les ruptures de scolarité, des postures d'expérimentation et de révolte sociales laissent à voir en effet, certaines instabilités. Au premier rang d'entre elles la plus visible est l'instabilité économique. Elle n'est pas la seule et l'autre grand type de précarité est plutôt d'ordre psycho-affectif. Mais au regard des questions de trajectoires socio-spatiales, les associations et plus tard les lieux, vont aussi constituer des ressources particulières en termes urbains.

À de rares exceptions, en effet, en ce moment de constitution des collectifs et même par la suite, la plupart des acteurs ne sont pas originaires des villes où ils se retrouvent. Et pour bon nombre d'entre eux, le moment d'entrée dans les associations correspond aussi à leur arrivée en ville.
Les associations peuvent apporter des repères affectifs et économiques alors essentiels au regard des parcours que leurs acteurs peuvent connaître. Cette dimension fondamentale de l'entrée dans les collectifs est analysée dans la deuxième partie de ce texte. Pour le moment, c'est le caractère urbain des ressources fournies par les associations, que je vais examiner. Dans ce sens, l'entrée dans les

associations vient structurer profondément leurs pratiques des villes dans lesquelles ils arrivent et parfois s'installent.

Il s'agit ici poursuivre l'analyse de l'ordre des mobilités urbaines et de dépasser une approche localiste uniquement axée sur le contexte. Par rapport à cet ordre des mobilités, la ville se montre ici à nouveau dans sa capacité à favoriser la rencontre et l'échange des perspectives notamment entre des individus venus d'ailleurs. En l'occurrence à part quelques exceptions dans les cas de Berlin et de Genève, ces migrations n'ont rien de spectaculaire. À Poitiers et à Genève, ce sont avant tout des personnes originaires des zones rurales, de petites villes des alentours ou d'autres régions des territoires nationaux qui se retrouvent dans les collectifs.
Le cas poitevin qui sert de référence à cette analyse, est le plus marqué par cette dichotomie rural-urbain. Néanmoins, il ne s'agit pas de dire ici que les formes culturelles produites autour des initiatives sont des cultures d'inspiration rurales. Il s'agit de prendre en compte le fait que la ville a permis la rencontre entre ces migrants et les citadins, qu'elle a favorisé la construction de leur appartenance à la ville, illustrant au contraire la dimension urbaine des formes culturelles dont ils sont porteurs.
Par la suite, le rapport que «□es immigrants□ établissent avec les lieux, qu'ils soient nouveaux arrivants ou même originaires des villes, continue de définir une partie centrale de leurs pratiques de l'espace urbain[85].

1. L'Oreille est Hardie comme mode d'entrée dans la ville

Lorsque le Confort Moderne ouvre ses portes en mai 1985, la quasi-totalité des individus qui en font partie est originaire de zones rurales[86]. Le département de la Vienne et la région Poitou-Charentes sont parmi les plus ruraux de France. Cette zone rurale, caractérisée notamment par une faible densité de population et d'activités économiques comme culturelles, débute rapidement à la sortie de Poitiers. Certains viennent de petits villages éloignés de 5 à 10 kilomètres, aux limites de l'agglomération. Ceux-là peuvent déjà avoir une bonne connaissance de la ville, parce qu'ils y viennent parfois le week-end, pour faire des achats ou aller au

[85] Ces points sont valables pour les trois lieux étudiés. Cependant, je les développe ici en m'appuyant de manière inégale sur l'un ou l'autre d'entre eux afin de faire apparaître aussi leurs spécificités. En outre, certaines idées sont brièvement énoncées et seront développées dans la suite du texte.
[86] Ce fait m'est apparu progressivement au fil des entretiens. Finalement je n'ai rencontré que deux personnes passées par le Confort Moderne dont il est possible de dire qu'elles sont originaires de Poitiers.

cinéma par exemple.
Pour d'autres, la ville s'impose comme incontournable dès lors qu'ils veulent poursuivre une formation spécialisée ou un cursus universitaire. Dans la région Poitou-Charentes, Poitiers ne se distingue pas par son poids démographique et économique, mais elle est le centre administratif et éducatif le plus important de la région. Ces structures éducatives attirent des jeunes gens de régions rurales relativement lointaines. Certains viennent par exemple de l'Est du département aux alentours de Montmorillon situé à plus de 50 kilomètres, d'autres viennent de l'ouest, des Deux-Sèvres ou de Vendée ou plus au sud des Charentes[87].

La démarche du collectif qui s'agrège progressivement autour de l'Oreille est Hardie est caractérisée dès le début par une forte attirance vers le centre-ville. Ils voulaient se situer dans cette partie dense de la ville, où les rues sont étroites, « la où on est proche de tout et de tous » comme Christophe le déclarait un jour. Cette attirance pour le « centre historique » se retrouve au niveau des parcours individuels.
De ce point de vue, au moment de l'entrée dans l'Oreille est Hardie apparaît aussi la force de la relation, qui prend parfois la forme d'une opposition violente, entre le rural et l'urbain. L'engagement dans les associations fait toujours sens en référence à l'espace d'origine, au monde rural. L'attirance pour la ville apparaît clairement opposée à une perception dévalorisée de « la campagne ». Beaucoup se rendent à Poitiers par nécessité, pour débuter par exemple une formation où trouver un emploi. Mais au-delà de cette nécessité, la représentation positive de la diversité urbaine, comme opportunité de rencontre et d'accession à des pratiques culturelles spécifiques, est récurrente.

« J'habitais à XX dans les Deux-Sèvres, je n'ai jamais imaginé une seule seconde que je pouvais y rester y vivre, je trouvais ça chiant, c'est le côté hyper cool tout va bien, mais moi je m'y faisais chier et comme moi je connaissais Paris, là tu fais la différence, parce que moi j'aime bien voir plein de gens, j'aime bien qu'il se passe des choses, les concerts dans un bled de six milles habitants, il ne se passe rien, c'est l'envie de voir des gens de bouger de voir qu'il se passe plein de choses, à cette époque-là le village oh « Non » (Sylviane, Confort Moderne)

Sans parler de révolte, dans le cas de ces individus originaire de zone rurale, la dimension critique par rapport au monde semble amplifiée du fait de leur origine. Si la famille et les institutions en général sont le foyer de la révolte dans la quasi-totalité des individus rencontrés, le monde rural semble générer un mal-être

[87] Peu sont originaires des régions du nord-est, la ville de Chatellerault étant relativement « attractive » notamment dans le domaine éducatif.

supplémentaire.

« (...). Poitiers pour moi c'était pas pareil, parce que c'était l'opposé de là où je vivais, et vraiment, j'ai apprécié(...). Tu trouves beaucoup d'avantages à venir en ville de la campagne, sauf si tu aimes vraiment la tranquillité et l'ambiance de village c'est-à-dire tout le monde sait tout sur tout le monde, alors qu'en ville tu arrives dans un certain anonymat au contraire de la campagne où dès que tu fais quoi que ce soit c'est clair que t'es grillé et pour longtemps en plus. T'as vraiment l'impression que les gens s'emmerdent tellement que la seule chose qu'ils trouvent à faire c'est de s'occuper de la vie des voisins, de les critiquer sans arrêt, tu peux rien faire dans ces conditions» (Régis, Confort Moderne)

Le paradoxe c'est que tout en vivant une part de leur « rêve urbain», ils ne sont pas satisfaits. D'un côté en effet, ils accèdent à la concentration et à certains autres aspects urbains qu'ils valorisent. De l'autre, la ville n'est pas tout à fait comme ils l'espéraient. Le côté libérateur de la ville par rapport à la « campagne» s'articule ou est confronté à la contrainte urbaine, à l'inertie et à l'impossibilité d'y exprimer totalement ses envies, notamment culturelles, à des ordres d'organisation spatiale qui ne leur conviennent pas.

« Moi j'aimais bien me retrouver en ville. J'aimais surtout le centre, j'aimais que tout soit dans le centre. Mais je n'aimais pas être obligé de traverser la ville pour aller à la fac par exemple, ou pour sortir le soir, souvent les boîtes elles sont en banlieue. Et la banlieue vraiment c'est l'horreur. Déjà c'est vraiment moche, mais quand tu n'as pas de moyens de transport et que tu veux y aller, c'est vraiment chiant. (...) Et puis, avec l'OH, on aurait bien aimé rester dans le centre pour ça, mais on sentait bien que personne ne voulait qu'on reste, le contre c'était la culture prout-prout et les commerçants, mais nous on voulait faire tout dans le centre, nos concerts et la bringue et le reste» (Françis, le Confort Moderne)

La ville dont « rêvent» les personnes d'origine rurale des collectifs, mais aussi et j'y reviendrai l'ensemble des protagonistes des collectifs, est une ville dont toutes les fonctions sont intégrées dans le centre. Une ville donc qui est à l'opposée de la « modernité urbaine» (J. Rémy, L. Voye, 1992). En quelque sorte, il s'agit d'une ville inspirée d'un modèle villageois sans les contraintes. Ce point est crucial pour comprendre leur posture par rapport à leur ville respective, les contours de leur volonté participative aux affaires de la cité, leur rôle dans l'évolution des quartiers dans lesquels ils vont s'installer en choisissant un lieu.

De plus, la valorisation de l'espace urbain n'implique pas pour autant, pour tous « les arrivants» que les premiers temps en ville soient vécus positivement. Pour certains des nouveaux arrivants les premiers contacts avec Poitiers représentent au contraire une épreuve. Certains ont même l'air complètement désorienté.

« Au début j'ai eu du mal à Poitiers, mais comme j'aurais eu du mal dans n'importe quelle ville parce que je n'étais pas habituée. Le fait que je sois née dans une ferme, quand je suis arrivée là, c'était la ville. J'étais vraiment larguée. C'est vrai que ça change, et ça a duré un petit moment, 3-4 mois. C'était du genre, je prenais le bus, mais je n'attendais pas du bon côté du trottoir, la vraie campagnarde. Ça allait mieux quand j'ai commencé à connaître du monde. Pierre, mon petit ami était à Poitiers depuis quelques années donc il commençait à connaître du monde, ça allait mieux quand j'ai commencé à avoir des repères, et puis il y a eu le Confort (Séverine, Confort Moderne)

La situation de Séverine bien qu'elle ait une dimension caricaturale, recouvre beaucoup d'aspects partagés par d'autres individus qui furent eux aussi « nouveaux arrivants » et qui, aujourd'hui encore gravitent autour du Confort Moderne ou y travaillent.
Sur des parcours comme celui de Séverine, le passage par l'Oreille est Hardie et le Confort Moderne intervient de manière privilégiée dans le processus de construction de la connaissance et des pratiques de la ville de Poitiers. Plus précisément, à ce moment, avant que le Confort Moderne n'existe, c'est l'accès aux réseaux qui gravitent autour de l'OH qui permet à ceux qui arrivent des zones rurales de mieux appréhender Poitiers. Pour tous ceux qui arrivent alors, l'accès à ces réseaux, structuré autour d'une pratique culturelle, d'une posture de révolte et d'une dimension festive est l'occasion de construire de véritables compétences urbaines[88].

Concernant ces parcours marqués par l'entrée dans la ville, le cas de Pierre m'est apparu emblématique du rôle de ces réseaux dans l'apprentissage des espaces urbains.

Au moment de son arrivée à Poitiers, Pierre cumule une situation de décohabitation parentale et de réorientation professionnelle. En 1984, il quitte le domicile familial situé dans un petit village à une quarantaine de kilomètres de Poitiers où il se rend pour débuter un CAP de magasinier. À son arrivée, il a 16 ans et habite chez son frère qui est à Poitiers depuis deux ans. Ce dernier est guitariste et fait partie des personnes qui se sont rapprochées de l'association l'Oreille est Hardie avant 1985. C'est par son intermédiaire que Pierre fera connaissance des membres de l'association qui constitueront pour lui les seules personnes qu'il connaît alors à Poitiers.

[88] J'utilise la notion de compétene urbaine dans le sens que lui attribue L. Roulleau-Berger. C'est à dire la capacité à qualifier la ville et ses quartiers, à s'y approprier des lieux et à savoir y circuler. L'acquisition de ces compétences urbaines naît de l'articulation entre des activités, des lieux et des individus. L. Roulleau-Berger, *Les mondes la petite production urbaine*, LEST, Rapport, Plan Urbain, Ministère de l'enseignement et de la recherche, Juillet 1997.

« Je suis né à la ferme avec les tracteurs les moutons, les lapins etc. (...), à un moment donné, à 16 an, à la fin de la troisième, j'en avais ras le cul, je voulais me casser, mon frangin était de retour à Poitiers(...), j'habitais chez mon frangin et sa copine, on a habité tous les trois pendant deux ans. Quand je suis arrivé en 84 j'avais seize ans (...) moi j'ai connu les gens de l'Oreille est Hardie parce que mon frangin, sa copine et leurs amis, ils n'en faisaient pas partie réellement mais ils connaissaient ces gens-là, (il cite plusieurs personnes faisant partie de l'Oreille est Hardie) (...)» (Pierre, Confort Moderne)

Pour les membres de l'Oreille est Hardie qui, comme Pierre, sont originaires de zones rurales, la rencontre avec le Confort Moderne, les individus qui s'y retrouvent et les activités qu'ils y développent définissent de manière spécifique leurs relations à l'espace de la ville de Poitiers. Dans ce rapport à l'espace rural on retrouve encore une posture critique sur le monde exprimée maintes fois. La vie familiale à la campagne est refusée. Un réseau de relation localisé dans un village est dévalorisé. «Tu vois toujours les mêmes gens dans le même endroit, le café du coin, les gens peuvent êtres sympas, mais c'est vraiment lourd à la longue». S'ils viennent à Poitiers pour une formation les individus comme Pierre vont donc aussi essayer d'y trouver «autre chose» par rapport à l'endroit d'où ils viennent. Une autre chose qui correspond à de nouvelles relations mais aussi la volonté de trouver de nouveaux lieux, d'expérimenter de nouvelles pratiques qui les changent de la routine qu'ils ont connue jusque-là. En l'occurrence, ces pratiques oscillent encore entre fête et culture avec pour certains une dimension plus politique ou sociale.

Au début cependant, les réseaux de relations des nouveaux arrivants sont ténus. C'est sur ce point que l'OH et plus tard le Confort Moderne, avec le nombre toujours plus important de personnes qui gravitent autour seront pour eux de précieux éléments d'ancrage local et d'élargissement de leurs réseaux au-delà même des limites de Poitiers.
Au moment de son arrivée, l'inscription et le développement des pratiques de Pierre à Poitiers se partagent ainsi quasi-exclusivement entre sa formation et les activités de l'Oreille est Hardie au Confort Moderne. Par rapport à une activité professionnelle vécue sur un mode négatif le Confort Moderne représente pour lui un espace positif, un pôle d'attraction du fait des multiples activités qu'il peut y développer.

«Quand j'ai connu le Confort, même avant que ce soit le Confort quand c'était juste l'OH, je rencontrais des musiciens par mon frère notamment et sa copine. Mon frangin et sa copine sont les deux personnes qui m'ont fait connaître plein de gens à Poitiers. Moi j'avais 16 ans, je connaissais quasiment que des gens de l'âge à mon frère, j'en avais 16 lui il avait presque 23, donc vraiment plus vieux que moi, notamment les fondateurs du Confort qui

doivent avoir aujourd'hui dans les 40 ans. C'est sûr que je savais pas que j'allais être éclairagiste, je savais même pas que j'allais travailler au Confort, mais, quelque part, tout ce milieu-là commençait à bien m'intéresser. J'ai eu ma première basse aussi à 16 ans qui était la basse à la copine de mon frère qui me la prêtait. Je commençais à jouer de la basse ça me plaisait, ça créé des liens. On va dire que j'avais déjà une idée derrière la tête. Le premier groupe que j'ai fait c'était Extrem Scheiss, j'avais 20 ans c'est donc 4 ans plus tard, (...), (Pierre, Confort Moderne)

Les pratiques que Pierre peut développer à partir des réseaux qui s'articulent autour du Confort Moderne lui permettent d'accéder à certains lieux qui étendent sa connaissance de la ville. En l'occurrence ces pratiques sont liées à la musique. C'est par l'intermédiaire des amis musiciens de son frère, membres de l'Oreille est Hardie que Pierre trouvera un emploi, élargira son réseau de relations et fréquentera de nouveaux lieux.

«Au bout d'un moment, il s'est passé un truc bizarre. Cette ville de Poitiers où j'étais un peu perdu, je me suis rendu compte, que je m'y sentais mieux. J'avais plus de pote que chez moi au bout d'un moment et surtout on avait les mêmes goûts pour la musique et puis on se marrait bien. Alors j'ai commencé à me sentir chez moi ici, j'avais mes habitudes, les bars où tu viens voir un concert, où tu viens prendre l'apéro (...). Après, j'ai fait un TUC au bar l'Agora qui était un des bars branchés de l'époque où les musiciens traînaient, j'étais barman en temps que TUC, on avait absolument pas le droit mais comme c'était une association. Derrière la salle du bar, on avait aménagé une sorte de grotte. On avait fabriqué un autre bar et on a fait des tas concerts là-dedans. Moi je montais la petite sono l'après midi, je collais les affiches, le soir je bossais au bar» (Pierre, Confort Moderne)

Pour certains individus, qui, comme Pierre, encore aujourd'hui, arrivent des espaces ruraux, les rencontres qu'ils font par le biais du Confort Moderne leur permettent d'entrer dans un réseau de relations dont les pratiques prennent place dans certains lieux de la ville. Par ce réseau, ils vont accéder à des cafés, des appartements, certains commerces, etc., générateurs et supports de nouvelles activités, premiers éléments de repérage qui sont propres à faciliter la construction d'espaces familiers et les circulations dans leur nouvel environnement urbain.

Le cas de Pierre n'est pas isolé dans l'équipe actuelle du Confort Moderne ainsi que pour une partie du public, le public proche. Ce qui est frappant, dans les parcours comme ceux de Pierre, c'est la manière dont, petit à petit, leur réseau de relation va se concentrer autour des associations. Les réorientations professionnelles, affectives, des échecs professionnels ou scolaires, vont êtres amortis par leurs contacts avec ces réseaux. Des phénomènes d'entre aide vont apparaître croissant, renforçant leur implication, les excluant d'autres réseaux. Ce resserrement des centres d'intérêts, et de l'implication dans ces réseaux n'est pas un phénomène nécessairement volontaire ou calculé.

« Souvent, j'essayais de trouver du boulot, je trouvais des petits trucs, dans ma branche d'origine, m'explique Séverine, une petite mission d'intérim dans un supermarché, au rayon fruits et légumes. Mais je m'ennuyais tellement. Et je ne sais pas, mais le fait de connaître tous ces gens, mon petit ami, j'avais de moins en moins envie de ça, et je me retrouvais à chaque fois avec eux, et j'ai commencé à m'intéresser de plus en plus aux activités de l'association, ou même à des trucs culturels en général, et avoir de moins en moins de contact, je faisais que traîner dans les bars du centre, quand je retournais dans mon village, je me sentais en décalage, j'avais plus grand chose à y faire» (Pierre, Confort Moderne)

Avec le temps, pour ces acteurs, la concentration du réseau de relation autour de l'association ainsi que la multiplication des activités dans le lieu tendent à définir le Confort Moderne comme un repère central par rapport au reste de l'espace urbain. Leurs engagements et leur appartenance à d'autres sphères d'activités et d'autres mondes sociaux se réduisent proportionnellement. Certains y passent la majeure partie de leur temps avant même d'y travailler. C'est un premier niveau de réduction des allégeances et des répertoires de rôles sociaux qui s'opère ici, j'y reviendrai à plusieurs reprises.

« Le bar du Confort a ouvert, j'étais carte d'adhérent n°1, au bout de cinq concerts, on m'a dit toi: « tu montreras plus ta carte d'adhérent, on sait que tu seras là à tous», les trois premières années j'ai pas raté un concert! j'étais là jusqu'à la fermeture à deux heure et le matin 6H45 j'allais bosser, enfin au début parce qu'après j'ai bossé au Confort donc j'étais toujours au Confort, comme aujourd'hui (Pierre, Confort Moderne)

Pour ceux qui y développent ensuite une activité, le Confort Moderne acquière un caractère central dans leur vie, en termes de temps, d'espace et d'intérêts. Leur engagement dans le domaine culturel va être attaché au lieu. Les pratiques culturelles vont organiser leur perception de l'espace, leurs connaissances et leurs conduites dans la ville.

2. L'entrée dans la ville et la construction d'un ancrage local à travers l'Usine

La structuration des pratiques de l'espace urbain à partir de réseaux de ce type est encore plus perceptible dans le cas de l'Usine à Genève. Néanmoins, il se joue moins ici en termes d'entrer dans la ville des jeunes ruraux. Etat d'Urgences au moment de son émergence mobilise essentiellement des individus d'origine genevoise engagés d'un point de vue urbain dans une lutte pour éviter l'éviction du centre.

Néanmoins, au fil de mes investigations, je me suis rendu compte, comme dans le

cas de Poitiers, de la présence de nombreux individus venus d'ailleurs, de France notamment et de nombreuses autres régions d'Europe.
D'un point de vue général, contrairement aux images fermées véhiculées par la Suisse, Genève est une ville qui s'est construite en grande partie sur l'immigration. Immigration d'un genre particulier puisque de nombreux étrangers sont des employés des organisations internationales. Il existe cependant une immigration économique et politique de populations venues de toutes les régions du monde. Dans les quartiers de la Jonction où se trouve l'Usine par exemple, la population immigrée représente près de 60% de la population totale du quartier[89]. On arrive donc à Genève de l'Europe et du monde entier.

Parmi ces personnes attirées par Genève, j'ai rencontré de nombreux jeunes français mais aussi des Européens venus de bien plus loin. Immigration à dimension économique du fait des salaires attractifs pratiqués en Suisse par rapport au reste de l'Europe, leur venue à Genève mobilise bien d'autres dimensions. Pour ceux dont je vais maintenant parler, une fois encore la culture ainsi que des éléments relevants d'un positionnement critique dans le monde et de la recherche «□d'un mode de vie original□ sont prédominants ou le deviennent. Nouveaux arrivants à Genève, ces individus peuvent eux aussi êtres originaires de zones rurales et dans leurs parcours l'attrait pour l'espace urbain apparaît de manière explicite.

3. Parcours à travers la Genève discrète : le territoire éclaté des squats

C'est à l'Usine, après des contacts avec plusieurs personnes, que j'ai rencontré Ester et Christophe qui furent mes guides dans les squats genevois. Ils habitaient Galiffe, un squat situé à un quart d'heure de marche de l'Usine, dans le quartier des Grottes. Un jour, peut-être fatigué par mes incessantes questions, ils me proposaient de venir habiter quelques temps chez eux, pour « □oir comment ça se passait□. Ils m'amenèrent donc au squat de Galiffe où ils habitaient et où j'allais faire plusieurs séjours.

Ester, qui, lorsque je la rencontrais, travaillait au Débido, le café-restaurant de l'Usine, est originaire d'une petite commune rurale d'Espagne située entre Perpignan et Barcelone. Entre *insoumission* et *recherche*, c'est après un parcours dans diverses grandes villes européennes qu'elle arrive à Genève, la « □lus petite

[89] Ces chiffres sont tirés des publications statistiques l'OCSAT.

des grandes métropoles».

«J'avais 17 ans, je supportais plus d'être dépendante de mes parents financièrement. Surtout qu'eux ils n'ont pas beaucoup de fric, ils rament pas mal. (...). Je ne me voyais pas à l'endroit où je suis née, j'ai toujours voulu partir de chez moi, je suis partie d'Espagne, j'avais 19 ans parce que j'étais très mal dans ma peau, j'en avais rien à foutre de rien,(...), quand t'es dans une famille c'est tout le temps chiant. Moi j'ai toujours voulu chanter, pour eux c'était pas sérieux. Finalement c'est pas ta vie à toi, eux ils essayent de te faire faire la vie que eux ils voudraient que tu aies (...). Je suis partie voyager en Europe à Bruxelles, à Londres, j'avais envie de voir des endroits, des gueules, à Bruxelles j'avais des amis que j'avais rencontrés, je suis restée une année à Bruxelles, dans les squats» (Ester, l'Usine)

Comme Ester, beaucoup des jeunes arrivant à Genève sont sans qualification, ou à la recherche d'un emploi et n'ont pas de projet précis quant à leur avenir. Leur attirance pour la ville se construit en opposition avec l'espace d'origine. Elle est liée à des représentations positives des espaces urbains qui articulent la possibilité d'y faire des rencontres, d'accéder à de multiples pratiques dans le domaine professionnel mais aussi dans le domaine culturel et celui des loisirs. Pour ceux qui viennent d'un village dont la perception repose sur un sentiment d'oppression lié aux pesanteurs de l'environnement familial et du voisinage, l'anonymat urbain est valorisé. La recherche de la densité de population est implicite à cette valorisation. Les thématiques de la révolte sont encore sensiblement palpable dans leurs discours. La ville est pour eux le lieu privilégié de l'aventure, de tous les possibles, de la rencontre impromptue qui changera le cours de leur vie. De ce point de vue, *la grande ville*, la métropole internationale, a leur préférence dans une logique qui semble dire «plus il y a de monde, plus les possibilités de rencontres, les opportunités sont grandes». C'est pour cela que Genève, à l'instar de ce que dit Ester, n'est pas pour eux une destination privilégiée au départ. Ils sont plus attirés vers les grandes capitales comme Londres et Paris.

«Mais les squats à Bruxelles c'est pas comme ici à Genève, tu y vas juste pour dormir, t'as pas le droit d'y vivre, tu fais attention que personne ne te voie. C'est là que j'ai commencé à avoir des contacts avec des musiciens de rue, après je suis repartie en Espagne, en 90, là je suis restée quelques mois. Je me fais encore chier, on part faire les cerises dans le sud de la France. On arrive là-bas, il n'y avait pas de boulot. On était près de Nîmes c'était la Feria là on a croisé des Suisses, ils nous ont dit « venez à Genève vous verrez c'est trop cool, les squats et tout». (Ester, l'Usine)

J'ai ainsi identifié plusieurs dizaines de personnes qui depuis l'ouverture de l'Usine, comme Ester, originaires des pays du sud de l'Europe, Espagnols, Français, étaient arrivés en Suisse par l'intermédiaire des réseaux de squatters. Pour ces nouveaux arrivants, souvent en situation illégale au regard de la législation sur l'immigration,

les squats apparaissent comme des lieux de construction d'un ancrage local qui répond d'abord à l'urgence économique mais qui par la suite peut se décliner à long terme.
Dans un contexte caractérisé par une crise du logement sans précédent à Genève depuis les années 1970, l'obtention gratuite ou à très bas prix d'un appartement, constitue pour eux une première étape de ce processus d'ancrage.

«On est venu, on a logé chez XX dans le squat des Jardins, un petit moment, au bout de deux semaines quelqu'un qu'on connaissait libérait un appartement dans un autre squat, donc on avait pas de loyer à payer et en plus on avait l'appart. Je suis arrivée ici (l'entretien est réalisé dans un squat), j'ai trouvé un petit boulot j'avais de quoi survivre, j'étais entourée de gens de mon âge que j'aimais bien, qui m'aimaient bien, j'avais tout d'un coup la possibilité de faire ce qui me venait à l'esprit, c'est un cumul de situation, sans le faire exprès on est resté ici, maintenant je suis chez moi ici, c'est ma ville, je veux plus mettre les pieds en Espagne, on s'emmerde et il faut bosser comme un malade pour avoir juste de quoi survivre, si t'as pas de fric tu t'emmerdes en Espagne» (Ester, l'Usine)

Lorsqu'Ester décrit Genève, qui est aujourd'hui « la ville » comme elle dit, la référence aux quartiers apparaît toujours effectuées en association au nom d'un squat: « dans tel quartier, là où il y a le squat X ». Pour elle, ces squats sont ses points de repère. Ils organisent et structurent sa perception de la géographie de Genève. Dans cette géographie, l'Usine où elle travaille constitue une référence centrale.
Une part majoritaire des acteurs d'origine étrangère de l'Usine[90] est passée ou vivent encore aujourd'hui dans les squats de la ville. Entre l'Usine et les squats les liens sont aisément identifiables. Les nouveaux arrivants y rencontrent des jeunes d'origine genevoise qui leur font partager leurs connaissances du milieu local. C'est dans ces squats, autour de l'Usine que se diffusent et s'échangent des informations vitales pour les nouveaux arrivants. Ils peuvent notamment y trouver des possibilités d'obtenir des emplois, plus ou moins précaires et déclarés, génératrices de ressources financières au moins ponctuelles.

Dans ce processus d'entrée dans la ville, l'Usine et les squats font partie d'un même dispositif propre à facilité l'apprentissage de la ville, la construction de réseaux et d'un ancrage social, économique et surtout culturel. En effet, ce dispositif participe de la construction de compétences urbaines singulières fortement articulées à des compétences culturelles, à une économie souterraine de la culture. Comprendre certains aspects de ces squats c'est aussi comprendre des aspects singuliers de

[90] D'autres individus qui viennent d'autres cantons suisses connaissent des parcours tout à fait similaires à ceux des non-suisses.

l'Usine et notamment l'articulation de la dimension urbaine et économique avec des pratiques culturelles.

Le mode d'accès à l'Usine qu'a connue Ester révèle les fonctionnements en réseau qui prévalent dans la Genève des squats. À l'intérieur même de la ville, chacun construit son propre parcours individuel selon ses contacts et ses connaissances et ce qu'il est possible d'y faire. Pour ma part, c'est en fonction des intérêts et des connaissances de Christophe que j'ai accédé à certains lieux, ne passant pas par d'autres. Entrer dans ces territoires engage à pratiquer la ville de manière singulière, à partir de certains lieux, pour ne plus en fréquenter d'autres, pendant un temps ou pour longtemps.

- **Galiffe**

Une fin d'après-midi du mois de mai 1997, j'avais rendez-vous pour un entretien chez Christophe au squat de Galiffe. Il me rejoignait vers 16 heure après avoir terminé sa journée habituelle il suit une formation en menuiserie. Il avait envie de bouger, il me proposait de le suivre dans un café. En fait, il devait rejoindre un ami pour lui rendre un livre. Je l'accompagnais donc, et il me conduisait à la terrasse d'un café situé derrière la gare de Cornavin.

- Derrière la Gare l'Ilot 13

L'endroit est calme, quelques tables dépareillées sont installées dans une cour étroite, confinées entre la palissade d'un chantier et le mur de l'immeuble voisin. Il y a peu de monde quand nous arrivons. Visiblement l'ami de Christophe n'est pas là. Nous nous installons à une table, commandons un verre et Christophe commence à m'expliquer « ici, l'îlot 13, c'est un des plus vieux squats de la ville. Les premières occupations datent de 1986. Bon, les mecs à l'époque ils se sont bien pris la tête avec la ville, mais ils ont réussi à avoir un contrat de confiance. Ils ont fait des travaux, ils ont monté le bar et à l'époque c'était vraiment plus le bordel qu'aujourd'hui (…). Et puis dans le tas, ils y en avaient pas mal qui étaient branchés écolo, bio tout ça, ils faisaient un jardin là-bas devant les immeubles et ils ont commencé à faire de la bouffe et ils ont monté un resto LO'13'TO ça s'appelait, et puis ils ont ouvert un magasin, ils se sont mis en coopérative, (…) mais c'est pas tout, il y avait aussi une petite salle de concert, et puis les mecs bossaient, ils ont installé un système d'échanges de fringues de second hand, il y avait aussi de gens qui bossaient dans l'atelier de réparation de vélo, d'autres ont ouvert une serrurerie, (…), non c'est vraiment un lieu important, tout le monde le connaît, bon aujourd'hui il y a moins de trucs, ils rénovent les

immeubles c'est pour ça, là derrière la palissade, ils font un nouvel immeuble, mais c'est les mêmes mecs qui sont là depuis le début, qui rénovent. Ils rachètent l'immeuble dans lequel ils habitent. En fait ils se mettent en coopérative en tout, ça fait trois bâtiment qu'ils refont comme ça, depuis 1994».

La discussion dérive ainsi sur l'atmosphère des lieux. Christophe me vante le calme de la terrasse pour un endroit situé en plein Centre-ville ainsi que le prix modéré des consommations (50% inférieur au prix couramment pratiqué à Genève). C'est aussi pour cela qu'il y retrouve régulièrement ses amis, « c'est vraiment sympa» remarque-t-il. En effet, l'ambiance est « bon enfant», de nombreux clients semblent se connaître, Christophe ne cesse de s'interrompre pour en saluer certains et il me présente. Installée à une table proche de la nôtre, Sylvie engage la conversation avec nous. C'est « une amie dessinatrice», me dit-il, et la discussion se poursuit sur son travail, le dessin, la peinture, un auteur qui m'est inconnu, l'évolution de la perspective au cours de l'histoire de l'art. À notre table, un autre ami de Christophe nous rejoint, il vient se renseigner sur « ce qu'il y a à faire ce soir».

Il est plus de 20 heures lorsque Christophe remarque qu'il serait temps de penser à manger un morceau. « Je vais t'amener à la « Fidèle Casserole» me dit-il, c'est cool, la bouffe est potable et c'est pas cher, j'y vais tout le temps ». Il fait signe à certains de ces amis, « on y va tout à l'heure» leur dit-il et nous partons.

- La Fidèle Casserole

Après cinq minutes de marche, ayant évité la rue fréquentée de la gare, nous parvenons à la Fidèle Casserole. La nuit tombe et il fait plus frais. Nous décidons de nous installer à l'intérieur. À ma surprise, beaucoup des clients aperçus à l'Ilot 13 sont là Christophe m'explique « on a tous un peu les mêmes circuits, on se croise sans arrêt, le monde est petit, surtout à Genève». La salle est enfumée, la musique extrêmement forte. L'ambiance et le décor, murs dépouillés et mobilier dépareillé, sont similaires à ceux du café précédent.

Nous prenons place sur des bancs à une longue table en bois massif. Plusieurs personnes sont déjà attablées. La discussion s'engage rapidement avec nos compagnons de table, d'abord poliment sur la nourriture et l'atmosphère du bar, mais rapidement les conversations s'animent, les sujets varient, disparates sans ordres véritables, on parle tour à tour : d'une émission de télé, d'un voyage au Chiapas d'un ami de Christophe, des problèmes liés à « la mondialisation», de la fermeture d'un squat dans le quartier des Grottes, de l'ouverture d'un nouveau lieu tout proche de l'Usine où doit avoir lieu un contre-meeting au moment de la

réunion de l'organisation mondiale du commerce (OMC) à Genève en mai 1998, du concert d'Oscar D'Leone figure cubaine de la salsa, etc. . Et je reconnais encore et toujours dans ces discussions, la primeur de la culture, les préoccupations politiques, la dimension ludique.

Nous terminons de manger vers 22 heures. Pour Christophe, la soirée ne fait que commencer. Ce soir il y a une nuit « Latinos » à l'Usine et il désire absolument y aller: le DJ est un de ses amis proches, Antonio qui suit la même formation que lui et qui habite aussi à Galiffe. Mais il est trop tôt. Avant, il veut passer dans un autre endroit « juste pour se mettre en forme, pour voir, parce qu'il y aura sûrement quelqu'un que je connais » me dit-il.

-Le Madonne'Bar

Cet endroit sur la route de l'Usine c'est le Madonne'Bar où nous arrivons après cinq nouvelles minutes de marche. Au détour d'une rue Christophe me fait pénétrer par surprise dans l'entrée sombre d'un immeuble. Aucune enseigne, aucun néon n'indique un bar ou un café. Pourtant, au fond de la cage d'escalier, Christophe pousse un épais rideau qui ouvre sans transition sur une petite salle où s'entasse une foule bruyante. Nous ne restons pas longtemps dans cette salle. « Viens » me dit Christophe, on va en bas, il y a un autre bar, je connais le barman ». Je le suis, et nous arrivons au sous-sol, dans une salle aussi pleine que la précédente et encore plus sombre et enfumée.

Dans la chaleur moite, chancelant sous l'effet de la constante bousculade, je fais part à Christophe de ma surprise : « pas facile à trouver ce bar, il faut connaître ». Il acquiesce en prenant l'air satisfait du connaisseur et il m'explique que le Madonne'Bar est une référence parmi les squats de Genève, même s'il n'a ouvert que récemment.: « c'est un peu l'endroit où beaucoup de gens se retrouvent soit pour boire un verre ou alors avant de sortir plus tard, explique-t-il avant de préciser, le meilleur soir c'est surtout, le jeudi c'est une soirée où tout le monde vient, et ça peut tourner en fête, c'est surtout pour ça que les gens viennent ». Nous nous dirigeons vers le bar et Christophe commande des verres, que visiblement, il ne paye pas. « C'est cool de connaître tout le monde, me dit-il, ça fait des économies ». Durant le temps que nous restons là, je reconnais toujours à ma grande surprise de nombreuses personnes rencontrées ailleurs: des permanents d'Etat d'Urgences, des artistes avec qui j'ai déjà effectué des entretiens, des habitants de squats que j'ai visités ou des clients qui empruntent le même parcours que nous depuis la fin de l'après-midi.

Vers minuit et demi, Christophe me fait savoir qu'il est temps d'aller à l'Usine.

-L'Usine

La soirée a lieu au Débido, le bar-restaurant qui est situé au premier étage de l'Usine. Lorsque nous arrivons, Antonio le Disc Jockey, l'ami de Christophe, est aux platines. Alternant les disques, il fait danser sur des rythmes de salsa, de mambo, un public visiblement hétéroclite en termes d'âge, d'origine sociale et géographique. La salle est comble, il y a plus de 700 personnes. Après un rapide passage au bar où, une fois de plus il connaît les serveurs et ne paye pas, Christophe se mêle à la foule et commence à se déhancher. Il rentrera tard cette nuit-là.

Avec l'Usine, nous avons terminé un parcours circulaire dans différents quartiers du centre de Genève. Sans Christophe, j'aurais connu des difficultés pour entrer dans ces lieux tant leur discrétion est grande. De l'extérieur, rien ne les distingue. Ni enseignes, ni éléments de scénographie marchande ou culturelle qui indiqueraient un débit de boisson, un restaurant, une salle de concert.
Le parcours que nous avons effectué avec Christophe est exemplaire de ceux qu'effectuent quotidiennement des individus dont la vie sociale s'articule de manière centrale autour de ces lieux et qui concernent une majorité des membres de l'Usine. D'ailleurs, dès cette première immersion dans la ville discrète des squats genevois, nous avons rencontré divers membres de l'Usine dans l'un ou l'autre des lieux.

Ces lieux constituent l'univers familier de Christophe. Même s'il ne se rend pas toujours successivement partout où nous sommes passés, il fréquente ces lieux alternativement, quotidiennement.
Au cours de nos discussions, il est rapidement apparu que, mis à part une formation de menuisier qu'il suit durant la semaine, c'est dans les squats que se concentrent la totalité de ses relations et de ses activités sociales. La recherche de différentes formes de sociabilité et d'activités spécifiques, souvent à dimension culturelle, auxquelles il accorde un sens et sur lesquelles je reviendrai, est au cœur des parcours qu'il y dessine.
La dimension ludique du parcours que j'ai présenté ici ne doit pas masquer la diversité des activités qui sont menées dans ces squats. Lieux d'habitation, de travail et d'amusement, ils constituent aussi des espaces de ressources bien plus larges comme je vais l'aborder maintenant. Une fois encore, ce qui est frappant dans la diversité des squats genevois et des réseaux qui s'y articulent, c'est la centralité de la culture et de l'intérêt culturel à tous les niveaux de la vie des individus.

Les liens de l'Usine avec les squats laissent apparaître que le territoire de l'Usine et des individus qui s'y investissent ne se limite pas aux bâtiments, anciennes friches industrielles ou marchandes, qui les accueillent. Au contraire, les expériences décrites par mes interlocuteurs, les parcours suivis avec eux, montrent de nombreux liens avec la ville, des connexions avec d'autres espaces, même si ces dernières sont difficilement visibles. Circuler dans Genève à travers ces réseaux accéder aux lieux auxquels ils conduisent c'est développer une perception et une pratique originale de la ville.

Pour ma part, comme de nombreux individus, c'est à travers l'Usine que j'ai pu accéder à ces lieux. De ce point de vue, l'Usine peut fonctionner comme une porte d'entrée privilégiée à une ville de Genève que je ne soupçonnais pas derrière les façades dorées des banquiers, bijoutiers ou des organisations internationales. Inversement, c'est aussi souvent par les réseaux de squatters que l'on accède de manière privilégiée à l'Usine. Parce que la quasi-totalité des personnes qui s'y investissent habite les squats.

4. Les squats genevois entre critique du monde, invention, survie et culture

Bien qu'ils soient situés au cœur de Genève ces squats ne sont pour la plupart absolument pas visibles et perceptibles. Situé au bout d'un chemin bordé par une abondante végétation, le squat de Galiffe dans lequel je séjournais à cinq reprises est un pavillon d'à peu près 150 mètres carrés avec un jardin où les squatters prennent leur repas lorsqu'il fait beau. À cette époque, six personnes vivaient à Galiffe et le groupe cherchait de nouveaux locataires pour un pavillon pouvant accueillir jusqu'à dix personnes. Là, je pouvais observer les modes de gestions économiques de leur vie, largement marquée par la précarité financière.

Pour des squatters qui sont dans cette période où prise de position critique vis-à-vis du monde et révolte se conjuguent, l'accès au squat correspond à une tentative d'accès à certaines valeurs, à leur expérimentation. Ils se rapprochent des figures de *l'insoumis* et *du chercheur* sur la base de valeurs collectives en opposition à l'individualisme familial, en rupture du monde de l'éducation ou de celui de travail salarié[91]. Le refus du caractère normatif de ces mondes se conjugue avec «□un comportement aventurier□, dont j'ai déjà souligné l'importance et auquel les squats semblent donner substance et consistance. Pour beaucoup donc, le squat représente un moyen d'échapper à cet ensemble vague mais perçu comme tout à fait négatif□ de la famille routinière et repliée sur elle-même, en passant par l'école normative jusqu'au travail subit. De ce point de vue, le squat apparaît comme un moyen de rupture, une manière de prendre sa vie en main.

Ici et maintenant ... tract circulant dans les squats de Genève

Notre choix d'habiter autrement est une tentative de réponse à quelques questions dévastatrices: en quoi la manière de vivre pratiquée le plus souvent nous permet-elle de progresser ? En quoi ceux qui en font leurs vies peuvent-ils nous faire envie ? En d'autres termes, peut-on délibérément choisir l'échec personnel affiché sur tant de visages? Nous comprenons bien que l'immense fringale de biens matériels caractéristique d'ici et maintenant n'est qu'un insatiable besoin de consolation; consolation pour la frustration de tous ces petits, ces grands bonheurs presque disparus ou presque inaccessibles, presque oubliés déjà. Vivre ensemble par amitié, par choix. Discuter sans limites, pour le plaisir d'écouter nos voix vivantes plutôt que des machines. Nouer, dénouer nous mêmes les fils de nos destins, rêver ensemble de chemins inattendus, à mille années-lumière de misérables réalités virtuelles - prothèses de décérébrés.

Peut-on encore parler du luxe inouï de choisir soi-même sa façon de vivre, de repousser la pâtée tiédasse dont le monde du travail peut nous gaver en échange de, disons 40 heures de temps par semaine? Quarante heures ... Ce n'est pourtant pas cher payer si précisément le temps ne vaut plus un clou, dans une existence qu'on n'ose appeler "vie" tant elle ressemble à un petit mécanisme.Plutôt que consolation et peur du vide, on dira plutôt qu'un travail, ici, sert à se donner les moyens d'acquérir des biens. Alibi aussitôt détruit par la considération de l'énergie et - pire encore - du temps passé à cela: même si les monceaux de babioles disponibles avaient toutes leur "utilité", le temps passé à les faire siennes est perdu pour en jouir. Admettons, toutefois, que la très grande majorité de ces marchandises présente un intérêt si limité qu'elle ne nécessite guère de temps pour s'en dégoûter. Reste une petite gamme de bien matériels "essentiels". Ils sont pour la plupart peu couteux. Pourtant, la simple nécessité d'un lieu où vivre ensemble est jugée, ici et maintenant, prétention exorbitante et délire utopique. Utopique, c'est bien le mot puisqu'il n'y a plus le moindre lieu où l'on puisse vivre avec la seule excuse d'exister: il faut payer.C'est-à-dire vendre son temps à d'autres qui n'en ont que faire, sauf à le revendre à d'autres encore. En définitive, user sa vie à faire tourner une économie (qui, soit dit en passant, se passe de mieux en mieux des humains pour achever la planète). N'importe, il faut payer.

Au niveau de leur trajectoire, beaucoup de squatters, par ailleurs actifs à l'Usine, sont ainsi dans « □l'entre-deux□ caractérisé par la sortie du système scolaire et l'entrée sur « □le marché du travail□. Si le squat correspond à une dimension sociale, de ce point de vue, il est aussi un moyen peu onéreux de se loger pour réaliser plus aisément leur départ du domicile familial pour entrer dans une période de tâtonnement et d'expérimentation professionnelle ou même, pour *les chercheurs*, en

[91] J'ai aussi rencontré des *insoumis* au sens strict dans les squats, suisses et non-suisses. Des individus qui se cachaient pour échapper au service national.

poursuivant des études universitaires, une formation professionnelle.

Les squats dans leur ensemble sont par ailleurs caractérisés par une très grande diversité sociale. Impossible en effet de dresser une dominante en termes d'origine ou de cursus, de niveau d'étude. À plusieurs reprises mes interlocuteurs disaient à propos des squats et de l'Usine «Dans les squats, à l'Usine, on s'aperçoit au bout d'un moment qu'on reproduit exactement ce qu'il y a ailleurs. On a le même échantillonnage de la société à l'intérieur, on a les mêmes tensions, les mêmes conflits, les mêmes personnalités».

J'ai pu vérifier la réalité de cette diversité en termes d'origine sociale et géographique, de cursus scolaire, de situation matrimoniale. La variable d'homogénéité la plus discriminante serait l'âge, puisqu'il faut observer une sur représentation de «personnes jeunes». Mais il convient aussi de relativiser cette variable. L'image du jeune squatter insouciant ne correspond pas à la réalité. La moyenne d'âges se situe autour de 30 ans et beaucoup de squatters sont bien plus âgés, certains peuvent avoir plus de 50 ans. D'un point de vue matrimonial, beaucoup d'individus vivent par ailleurs en couple, parfois avec des enfants[92].
La diversité sociale est valorisée par tous ceux que j'ai rencontré. La diversité des compétences facilite, selon les cas, des rencontres inhabituelles entre personnes de milieux différents.
À titre d'exemple, au Squat de Galiffe parmi les six personnes en présence. Ester que j'ai déjà présenté a 24 ans. Elle est originaire d'Espagne, son activité principale: elle travaille au Débido à l'Usine. Paul, son ami a 26 ans. Il partage son temps entre une formation de menuisier et des activités de DJ spécialisé dans les musiques *latinos*. Serge a 31 ans. Il a fait des études universitaires en géographie, mais il veut être cinéaste. Il vient d'un milieu plus aisé que les autres: ses parents sont tous les deux architectes. Entre deux courts-métrages, il cherche des moyens pour monter ses films. François, un Français originaire de Lyon est «squatters à mi-temps». Il fait des allers-retours entre Genève et Lyon où il n'a «pas d'activités précises me dit-il, je fais des petits boulots, en France j'ai le RMI, sinon, je bosse en Suisse, je fais les vendanges ou des trucs comme ça. Ici ça gagne bien, comme ça j'ai pas besoin de bosser pendant deux-trois mois, ça m'arrive de bosser à l'Usine aussi. J'avais commencé une fac de Lettres, mais bon, je vois pas où ça mène». Cécile à 23 ans. Au moment où je la rencontre, elle attend un enfant. Elle ne travaille pas, elle a

[92] Ces observations correspondent à plusieurs enquêtes effectuées durant cette même période. Voir notamment R. Ouedraogo, *Softs idéologies et/ou cultures alternatives, le Mouvement Squat à Genève*, Université de Genève, 1994.

vaguement essayé la fac. . Elle vit d'aide sociale et de l'aide de ses parents avec lesquels elle garde donc des contacts.

Le milieu des squats riche de cette diversité sociale permet d'effectuer de multiples rencontres qui peuvent générer des réorientations dans certains domaines professionnels en relation ou non avec leur formation. Ces rencontres sont sous-tendues et facilitées par des valeurs de tolérances et d'ouverture sur lesquelles je reviendrai et qui sont constamment mises en avant dans les squats.
Pour beaucoup la présence dans les squats ne correspond qu'à un passage. Ceux-là trouveront un emploi salarié à la suite de leur formation et sortiront des réseaux de squatters notamment en prenant un appartement sur le marché locatif classique. Dans cette perspective leur présence dans ces squats peut correspondre à une étape provisoire de leur trajectoire[93]. Pour eux, les phénomènes que l'on observe correspondent pour beaucoup à ce que L. Roulleau-Berger décrit dans ses travaux[94]. Les squats de ce point de vue représentent un moment d'ajustement entre la sortie de l'adolescence et la période adulte. En termes de compétences, la présence dans les squats correspond à un moment d'expérimentation qui conduit à de nombreux apprentissages qui dans les cas décrits par L. Roulleau-Berger seront monnayés par la suite sur le marché du travail salarié classique. Ce moment d'expérimentation renvoie par ailleurs à une culture de l'aléatoire qui semble assez similaire aux démarches de recherches et de postures critiques que j'ai décrites dans les quatre figures de ce chapitre.

Néanmoins, il est difficile de préjuger ici du caractère mécanique des parcours et de leur nécessaire «□ormalisation□. J'ai pu constater que de nombreux individus restent dans les squats sans penser en sortir un jour. Le dispositif que représente les squats semble donner aujourd'hui la possibilité à beaucoup, si ce n'est d'échapper complètement au travail salarié classique, tout au moins de rester dans un entre-deux hésitant à très long terme.
Certains individus, assez nombreux, même si je n'ai pu les dénombrer, ont une vie sociale, économique et culturelle exclusivement concentrée dans ces lieux et y vivent depuis plusieurs années. Difficile alors de présumer du caractère passager de leur présence dans ces réseaux. Pour la plupart des habitants de Galiffe, au moment où je les rencontrais, il n'était pas envisageable d'un point de vue économique de

[93] Ces analyses des phénomènres de squatters sont relativement classiques depuis les années 1970. Voir notamment J. Draaisma and P. van Hoogstraten, « The squatters movement in Amsterdam », *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 7, n°3, 1983
[94] L. Roulleau-Berger, *La ville intervalle*, Ed. Méridiens Klincksieck, 1991.

quitter les squats et leurs réseaux.

Notons que cette précarité économique ne présume en rien de situations de détresse sociale dont les squats véhiculent souvent l'image. De ce point de vue, les solidarités qui y existent semblent au contraire agir de manière positive pour les individus, évitant en particulier, les situations d'isolement social, renforçant les possibilités de rencontres diverses.

5. Organisation économique, gestion collective et indépendance financière

Bien qu'ils soient squatters, les habitants de Galiffe payent un loyer. Il en fixe eux-mêmes le montant entre 8 et 16 Euros par mois. Néanmoins, chacun paye en fonction de ses moyens du moment. Les retards de paiement ou les ristournes peuvent êtres tolérés si une personne a vraiment «des problèmes d'argent». Il est particulièrement intéressant de constater que ce loyer est mis en commun et sert à une gestion collective des petits incidents, petites urgences et améliorations du quotidien. Par exemple, on pourra décider collectivement de rénover une pièce commune, salle à manger, salle de bain. L'argent est utilisé pour payer les matériaux, la main d'œuvre est fournie par les squatters eux-mêmes ou lorsque la compétence nécessaire à certains travaux n'est pas présente parmi eux, ils font appel à des personnes qu'ils connaissent. Le plus souvent, si un savoir faire particulier n'est pas présent parmi les locataires, ils font appel à des personnes d'autres squats. Ceux-ci interviendront en échange d'un repas par exemple, ou «la dette» sera mise en suspend et un échange de coup de main pourra être effectué dans le futur, dans le squat de la personne qui vient aider ou de toute autre manière.
Plus largement, le loyer sert à l'entretien général des lieux, il permet de gérer la plomberie, les sanitaires, la toiture, l'isolation, ensemble de chose dont les squatters s'occupent toujours eux-mêmes[95]. Dans le cas de Galiffe, la présence de Paul qui suit une formation de menuiserie est précieuse pour tous. La maison a Galiffe est en bois et il pare souvent aux petits dommages et petites pannes qui peuvent survenir de temps en temps. Il se montre par ailleurs tout à fait apte à assurer des travaux de plomberies, etc.

Outre donc, un loyer et des charges courantes (eau, électricité, etc.) au coût insignifiant, ce sont les modes d'organisation collective concernant l'acquisition et

[95] Même pour les espaces privés dont l'aménagement est laissé à la discrétion de chacun, un individu pourra demander l'aide collective par exemple pour participer à l'achat de la peinture.

la préparation de la nourriture qui participent à un fort abaissement des dépenses. Là encore, les squatters font caisse commune. Afin d'abaisser les coûts, la nourriture est préparée en quantité importante. Ce système n'est cependant pas institué de manière rigide. Il arrive qu'un individu n'ait pas envie de participer pendant un temps aux repas collectifs. Il prépare ses repas lui-même. Des petites surprises se produisent parfois. Un des habitants sur un coup de tête lors d'une occasion spéciale (anniversaire, changement ou réussite dans un domaine scolaire, professionnel, etc.) décide d'inviter tout le squat. Même si les repas sont pris en commun tous les membres ne sont pas toujours tous présents à la même heure. Mais lorsque l'on rentre on a de bonnes chances de trouver un petit quelque chose à manger, un reste de repas à faire réchauffer à n'importe quelle heure.

Aussi, certains parcours laissent apparaître des individus captifs de ces espaces d'un point de vue économique du fait, notamment, d'un décalage entre le « coût de la vie courante » en Suisse et celui prévalant dans les squats. Les modes de gestion économique y convergent vers un abaissement maximum des dépenses. J'ai ainsi rencontré plusieurs individus vivant à Genève avec moins de 250 Euros (logement, charges, nourritures, dépenses diverses de vie quotidienne, etc.) par mois alors qu'un appartement de 50 m2 se loue en moyenne entre 600 et 750 Euros par mois.

Ce phénomène est renforcé par le fait que beaucoup de squatters tirent leurs revenus du monde des squats. Les squats génèrent notamment des emplois qui sont créés à partir d'un bar, d'un restaurant ou de petits ateliers d'artisanat (réparation de cycles, menuiserie, magasin de disques, etc.). Des phénomènes économiques s'organisent et se structurent autour de ces réseaux. Des emplois à plein temps sont parfois créés et assurent à ceux qui en bénéficient une certaine stabilité financière. Cependant, pour beaucoup de squatters, les temps de travail, bien qu'ils soient organisés, sont peu institués et les revenus sont aléatoires. Dans le domaine artisanal par exemple, les solidarités qui existent entre les acteurs conduisent souvent à des échanges de coup de main sur le mode du troc ou du bénévolat, rendant d'autant plus aléatoires les revenus financiers.
La plupart des activités économiques sont générées dans le domaine de la culture. L'économie des squats se fonde sur l'organisation d'évènement culturels, de diffusion artistique, de soirées festives.

«En fait, moi j'ai travaillé comme ça dans deux trois squats, faire la porte, faire la caisse, faire le bar, bénévolement ou pour pas grand-chose, pas grand-chose de très folichon, j'ai déjà fait une formation de dessinateur d'intérieur mais et être dans les cafés des squats c'est

un moyen d'être toujours dans ce milieu culturel, je suis toujours un peu dans le même milieu, je suis un peu un rat-de-cave, j'aime bien sortir la nuit les gens, ils ont tous une activité, qui font quelque chose de leur vie, j'aime tous ces lieux, justement parce que tout est en marge, déjà c'est sympa, la déco tout ça, la programmation et puis, c'est pas un coca à 6 FS(4 Euros), c'est des prix abordables, c'est des concerts abordables, dans le sens financier et vestimentaire et toutes ces choses parce qu'il y a des endroits où je peux pas rentrer en basket à Genève, avant je squattais au squat des Epinettes, maintenant, je suis aux Acacias (...)□ (Steve, Cuisine, l'Usine)

Les dépenses et les sorties culturelles des squatters se concentrent dans les squats où les prix (les entrées et les consommations) sont sensiblement moins élevés qu'ailleurs du fait notamment, du non-respect de la législation sur le travail et du non-paiement des taxes professionnelles[96].

Selon la Tribune de Genève entre deux et trois mille personnes vivaient en 1996 dans des squats dont le nombre oscillait autour de 90 dans l'agglomération[97]. Une étude précise effectuée par les étudiants de l'Institut d'Etudes Sociales[98] a pris en compte 34 squats dans lesquels ils comptabilisent 786 habitants. Le mémoire de Raoul Ouedraogo[99] de l'université de Genève, chiffrait à 20 000 le nombre de personnes « □qui fréquentent de près ou de loin ce milieu□. Les chiffres sont imprécis, ce qui s'explique d'une part par le caractère nécessairement discret des squats mais aussi par les nombreux mouvements qui s'y produisent. Et de ce point de vue, les périodes moyennes d'habitation dépassent rarement 2 ans.

6. Culture et expérimentation de vie - le sens de la culture et de la créativité

Pour tous ces squatters, l'intérêt culturel et artistique est majeur dans la justification de leur présence dans le monde des squats. Parmi les personnes de Galiffe, Ester et Paul sont DJ, Serge voudrait être cinéaste, François, entre deux aller-retour à Lyon et les vendanges fait partie d'un groupe de rock et Cécile à ses heures perdues est peintre dans sa chambre. L'intérêt culturel et artistique les relie au-delà de leur différence. Plus précisément, c'est la notion de *créativité* qui est au cœur de leur démarche. Cette volonté créatrice à dimension toujours artistique et esthétique est une constante, sujet de discussion continue lors des repas, des interactions quotidiennes, etc. Cette créativité relève de l'expressivité personnelle, ils la valorisent par rapport à leur critique du monde. À ce monde critiqué, ils reprochent

[96] Cette question anime constamment les conflits locaux entre squatters, cafetiers et gouvernement. Les seconds reprochant aux premiers une concurrence déloyale et prenant à parti le gouvernement.
[97] Voir *Tribune de Genève*, 07.10.1996.
[98] E. Colombi, N. Evangelista et Matthieu Grillet, *op. cit.*
[99] R. Ouedraogo, *op. cit.*

d'étouffer et de formater ce besoin qu'ils veulent naturel, essentiel. L'expression créatrice se construit sur les parcours marqués par la critique sociale comme une réponse, une solution structurant un mode de vie valorisé. C'est la perspective de l'expression et de la créativité personnelle qui est valorisée. Un certain nombre d'activités est ainsi directement généré par des projets artistiques et culturels.
Un bar n'est jamais qu'un débit de boisson. C'est un débit de boisson dont l'activité est liée à un projet culturel. Le bar ou le café est quasiment toujours pensé en lui-même dans la perspective d'un dispositif de diffusion culturelle. C'est un endroit dans lequel des concerts, des spectacles sont organisés, ainsi que des expositions photos, arts-plastiques, des projections vidéos, etc.
De plus, l'espace du bar est en lui-même objet d'attention esthétique. Un travail important est fait pour créer son atmosphère. Monter un bar est toujours perçu comme un acte de création. Une attention particulière est portée à la décoration, à l'ambiance, même le mobilier qui est toujours. Le bar doit être un bel objet, ce qui le distingue du débit de boisson classique. Dans cette perspective, toutes les personnes qui participent à son fonctionnement disent leur sentiment de participer à un projet culturel, d'en être acteurs. «Nous ne sommes pas que des vendeurs de bières» est une phrase que tous ceux que j'ai rencontrés aiment répétée comme un leitmotiv distinctif majeur. Toutes ces dimensions se retrouvent par la suite à l'Usine.

Pour la quasi-totalité des squatters que j'ai rencontrés, la culture et les productions esthétiques qu'elles génèrent, mais aussi les pratiques culturelles et artistiques en tant que telles, apparaissent comme un moyen de formaliser une position critique sur le monde et selon les cas d'agir «pour essayer de changer les choses». La culture se définit ici comme un univers de sens structuré autour des valeurs de recherche individuelle à dimension existentielle, mais aussi de recherche collective à dimension pragmatique, en termes d'organisation de la vie quotidienne, du monde du travail, de la vie de famille, de l'éducation etc.ref, ce sont toutes les institutions qui sont interrogées à travers des intérêts, des formes d'engagements et des productions culturelles des squatters. L'émergence et la pérennisation d'un monde des squats genevois sont entièrement structurées autour de ce type d'intérêt culturel.

«C'est clair que d'être dans un squats comme ça, ce n'est pas seulement un moyen de se barrer de chez soi. On est quand même tous des gens qui cherchent à vivre autre chose que la vie de petit-bourgeois. La culture c'est un moyen pour ça, parce que dans la culture, déjà t'es pas obligé de te lever tous les matins à 7h pour bosser 8 heures et rentrer chez toi et te planter devant la télé. Tu rentres t'es avec des gens,

t'es obligé d'avoir un minimum de communication avec eux, tu parles, tu discutes. Même si c'est plus comme dans les années 1970, la communauté, avec tout ce que ça a engendré de chiant. Ici, à Galiffe par exemple on choisi qui habite dans le squat et si tu veux pas voir les autres, chacun à sa chambre et tu le dis quand tu veux être tranquille. (...) Mais il y a quand-même une tentative pour essayer de réinventer certaines choses. (...) Et ce n'est pas que des petites choses, c'est pas seulement la culture, il s'agit pas de dire seulement que l'art bourgeois c'est nul on veut faire autre chose, non ça va plus loin, c'est vraiment se demander, se poser des grandes questions qu'on ne se pose pas ailleurs, pour lesquels il n'y a aucun moyen de se les poser, parce que je sais pas moi, y'a que l'économie qui compte et le consensus et que personne n'essaye d'inventer autre chose. Même quand tu demandes aux gens pour les trois quarts, ça les fait chier la vie qu'ils mènent. Par exemple, moi je ne sais pas mais, la culture faire un projet culturel, être dans les squats c'est aussi un moment, un moyen de s'interroger sur des grandes questions, comme la mort, le vie, le mariage la naissance, qu'est-ce que ça veut dire aujourd'hui de vivre dans notre monde et qu'est-ce qu'on peut faire pour que ça avance et que ça nous corresponde et que ce ne soit plus que deux trois capitalistes qui disent ce que ça doit être»

Les pratiques artistiques et culturelles à dimension esthétique, croisent ici une définition de la culture à dimension anthropologique. Les limites entre art et culture deviennent floues. Les productions esthétiques sont perçues comme un outil pouvant aider à une structuration d'une vision du monde et des manières d'être au monde. Il s'agit par exemple d'imaginer une pratique culturelle qui pourrait servir à inventer un rituel pour une cérémonie mortuaire, une naissance, un mariage. Une réinvention des rites de passages de la vie, des institutions dans leurs fonctionnements et leurs formes.

«Par exemple, ici on est tous des athées, ou il y en a qui peuvent croire à quelque chose mais en tout cas, c'est pas les grandes religions, les Chrétiens, les Musulmans tout ça. Moi ça fait dix ans que je vis avec ma femme, je dis ma femme mais on n'est pas marié. On veut pas se marier, on veut pas d'un maire ou d'un curé pour se marier avec tout le tralala, mais en même temps ce qui manque c'est que moi j'aimerais bien faire un truc pour qu'on voie que ce n'est pas non plus une relation comme ça qui n'a pas de sens, que c'est un peu plus sérieux quand-même. En même temps on a évolué donc tout le machin du mariage pour la vie, fidélité tout ça je ne veux pas de ces conneries et puis les robes blanches le curé tout ça pas question. Moi je trouve que la culture doit servir à ça, il faudrait que nous ou des artistes, on invente un truc pour ce genre de situation, la culture ça doit servir à ça, parce qu'on est capable d'inventer un truc qui soit beau, pas chiant et en même temps qui correspondent à ce qu'on a envie, je sais comme on sait que de toute façon on peut pas être ensemble pour toute la vie avec la même personne, on invente un rituel qui permet de défaire le mariage et qui dédramatise ou quelque chose comme ça, autant de fois qu'il le faut. La culture doit aider à ça (...) Et puis c'est pareil pour les grands trucs comme la mort,

la naissance, moi je ne veux pas quand je meurs qu'on se retrouve tous au cimetière à chialer comme des cons avec le curé. D'un autre côté j'ai déjà vu une crémation et ça aussi c'est l'horreur, c'est le contraire de l'enterrement classique, tu sais pas quoi faire, après tu sais pas quoi dire, le décor c'est l'horreur, tout le monde se barre s'est encore pire. Ça c'est un bon exemple qu'il faut un rituel mais un truc sympa quoi (...) Donc ici quand on y pense, c'est vachement plus que faire un petit projet culturel c'est de la politique pour réinventer notre monde, même si ça reste simple, il est pas question de faire des trucs super prétentieux, genre parti politique ou je ne sais quoi, mais tout le monde se pose ce genre de question, pour faire que ce monde il nous correspondent, même s'il y a de plus en plus de diversité dans ce monde, donc il faut en tenir compte et chacun doit pouvoir faire un truc qui lui correspond, et en même temps c'est paradoxal, y'a un truc économique qui ferait que tout le monde doit être pareil, avoir les mêmes envies, bouffer la même merde.⊡

Habiter dans les squats est pour tous ceux que j'ai rencontrés un moyen privilégié d'accès à cet univers de sens et de pratiques culturelles. De ce point de vue, habiter dans un squat ce n'est pas seulement une solution économique à une volonté de décohabitation parentale par exemple ou plus largement une solution à une vague volonté d'indépendance. S'il convient de constater que de nombreux individus sont en situation de captivité économique, ceux qui se retrouvent dans ces territoires valorisent par ailleurs un choix de vie en relation avec certaines valeurs sociales et surtout la valorisation de la recherche et de l'expérimentation d'alternatives de vie dans lesquelles la culture est essentielle.

Si le monde des squats peut-être lu comme un espace privilégié de mise en oeuvre de cette recherche d'alternatives de vie, certains lieux concentrent ce type d'interrogations et de recherches, et vont rassembler une part importante des individus qui en sont porteurs. C'est le cas de l'Usine à Genève, comme je vais le montrer dans la suite du texte, mais c'est aussi le cas du Confort Moderne et de la Ufa-Fabrik, même si cela ne se fera pas en liaison avec un monde de squatters.

7. La place de l'Usine dans le monde des squats

Pour tous ceux que j'ai rencontré dans les squats, Steve comme Christophe ou Ester, l'Usine occupe une place importante de ce territoire des squats, même si elle n'est pas toujours positive. Les valeurs sociales, les perspectives sur le monde ainsi que les situations économiques que l'on y retrouve sont semblables à celles qui sont inhérentes à l'Usine. Par ailleurs l'importance de l'Usine pour les squatters est liée au fait que pour beaucoup d'entre eux c'est un lieu de ressources financières. Les cafés-restaurants de l'Usine, le Débido, employaient entre 20 et 30 personnes[100]

[100] Prenant en compte toutes les activités de l'Usine, j'estime autour de 100 le nombre d'individus qui en tirent leur revenu principal. Ce chiffre ne tient pas compte de ceux qui, venant de l'extérieur,

selon une organisation souple qui permettait d'alterner ponctuellement les temps de travail en fonction des besoins financiers des individus, au cas par cas. Les modes d'organisation du travail y sont tout à fait semblables à ceux qui sont observés dans les squats.

«En fait l'Usine c'est un peu la première maison alternative qui s'est ouverte à Genève. Ce qui s'est passé c'est que les squats ont suivi, dans les squats il y avait beaucoup de gens qui travaillaient à l'Usine et qui travaillaient aussi dans les squats. Puis ça faisait un tournus des gens partaient un petit moment, d'autres les remplaçaient, ceux qui en avaient besoin, on s'arrangeait, ça tourne tout le temps (Steve l'Usine)

Ni Christophe, ni Steve n'ont participé à l'émergence de l'Usine: ils avaient moins de quinze ans en 1985.Tous deux pourtant, dans leur discours comme dans leurs pratiques, lui reconnaissent une importance primordiale au sens chronologique du terme. L'histoire des squats commence avec l'Usine dit Steve. L'Usine de ce point de vue semble symboliser la pérennité de ce qu'ils vivent par ailleurs dans les squats, le début d'une histoire à laquelle ils se rattachent et participent aujourd'hui en tant que squatters.

M. Halbwachs a montré comment le cadre bâti accueillait différemment et de manière concomitante, pour en être la référence objective, la mémoire collective de différents groupes sociaux : « Il faut garder à l'esprit que les traits caractéristiques des représentations collectives et leurs tendances sont de s'exprimer et de se manifester dans des formes matérielles (...). Tout se passe comme si la pensée d'un groupe ne pouvait naître survivre, et devenir consciente d'elle même sans s'appuyer sur certaines formes visibles dans l'espace [101]..

Pour Steve, Christophe et la majorité des squatters que j'ai rencontré, l'Usine apparaît comme un des cadres matériels de référence de l'histoire des squats genevois. Il n'y a pas d'homogénéité sociale dans ces squats, mais tous ceux que j'ai rencontrés reconnaissent, implicitement, l'Usine comme lieu de référence d'une histoire qui apparaît commune du point de vue des situations, des modes de fonctionnement et de certaines valeurs sociales, les visions du monde que j'ai évoquées et que les squatters mettent en avant. C'est dans cette perspective que l'Usine semble, au niveau des représentations, articuler la diversité sociale que recouvre le milieu des squatters. En ce sens, elle confère de la profondeur et une certaine « épaisseur » historique à des pratiques (notamment culturelles) qui sont

entreprises d'organisation de concerts, associations, ou groupes informels, y louent un espace pour y organiser une soirée et en tirent des revenus financiers.

[101] M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Alcan, 1935 voir aussi ; *La topologie légendaire des évangiles en terre sainte*, Paris, PUF, 1942 ; *La mémoire collective*, PUF, 1968

habituellement considérées comme éphémères, relevant de la jeunesse ou de situations d'urgences en matière de logement ou de survie financière.

Il s'agit peut-être ici d'une dimension majeure de l'importance, de la pérennité et du renouvellement de ces mouvements de squatters à Genève. Bien que d'autres lieux de la ville puissent avoir une fonction symbolique similaire, la référence à l'Usine semble particulièrement forte. Une analyse plus profonde de cette référence permettrait d'analyser une dimension du rôle de l'Usine dans l'émergence de phénomènes sociaux larges qui touchent à l'évolution de la ville de Genève.

8. La Ufa-Fabrik en rupture des squats et du centre de Berlin

À Berlin, au moment de son émergence, le collectif qui s'installe sur le site de la Ufa-Fabrik est composé de nombreuses personnes originaires d'Allemagne de l'ouest. Comme dans les cas de Genève et de Poitiers, beaucoup établissent leur premier contact avec la ville en participant aux activités du collectif qui s'installera à la Ufa-Fabrik.

J'ai déjà souligné le caractère excentré de la Ufa-Fabrik dans cette partie de Tempelhof. Pourtant après l'installation du collectif dans ce site, les implications de certains membres avec d'autres collectifs (notamment de squatters) situés en centre-ville se sont poursuivies. Ces échanges ont pu maintenir les proximités et les circulations avec le centre et le quartier de Kreuzberg.
Mais avec le temps les liens et les implications que les protagonistes de la Ufa-Fabrik entretenaient avec le reste de la scène culturelle berlinoise ont évolué. Aujourd'hui, le statut de la Ufa-Fabrik dans l'espace berlinois a changé notamment d'un point de vue culturel. Dans le même temps ce sont aussi les fonctions que ces acteurs pouvaient tenir auparavant qui se transforment.
Si à la fin des années 1970 et au début des années 1980 certains individus, nouveaux arrivants en ville, ont pu utiliser les activités du collectif Ufa-Fabrik comme une porte d'entrée spécifique dans Berlin, aujourd'hui ce phénomène tend à devenir relativement insignifiant. De nouveaux lieux, situés ailleurs, près du « □centre historique□, émergent à l'heure actuelle pour jouer ce rôle.

Ce sont notamment des évolutions internes, propres au collectif, qui permettent de comprendre comment le statut de la Ufa-Fabrik a changé dans l'espace berlinois. Mais ce sont aussi les évolutions profondes que connaît Berlin durant les années

1990 qui permettent de comprendre l'accentuation de l'éloignement du centre et l'isolement territorial relatif que connaît la Ufa-Fabrik.

À Berlin, en 1989, l'ouverture du mur a remis en cause les équilibres territoriaux constitués depuis les années 1960. Dans le domaine culturel, la centralité du quartier de Kreuzberg, pour les mouvements de squatters s'est déplacée vers les quartiers de Mitte et surtout de Prenzlauer Berg dans l'ancienne partie est de la ville. Plusieurs facteurs ont contribué à ces évolutions.
Les politiques de réhabilitation de Kreuzberg qui étaient freinées notamment par le caractère excentré du quartier par rapport à l'ouest de la ville, reprenaient alors. Kreuzberg redevenait géographiquement un quartier central du Berlin réunifié attirant de nouveaux investisseurs[102]. Dans le même temps, une partie des réseaux de squatters qui existaient encore dans le quartier, menacés par ces évolutions, se déplaçaient vers Mitte et Prenzlauer Berg où ils étaient rejoints par des individus venant d'Allemagne de l'ouest et de l'Europe entière. Ils profitaient du vide juridique concernant la propriété foncière qui régnait dans cette partie de la ville suite à la fin du régime est-allemand, pour occuper plusieurs dizaines d'immeubles.

Autour de ces mouvements, de nombreux cafés et lieux de diffusion culturelle (salles de spectacles mais aussi galeries, musées, etc.) sont apparus qui proposaient une programmation à caractère innovant axées sur les musiques amplifiées et des formes originales de spectacle vivant et d'arts plastiques, que le public pouvait apprécier auparavant à Kreuzberg. Le Tacheles et le PfefferBerg devenaient deux des lieux les plus importants issus de cette période.
Ces évolutions contribuent à créer aujourd'hui pour ces deux quartiers les mêmes représentations qui pouvaient être autrefois associées à Kreuzberg: quartier des squatters et quartier central pour des formes culturelles dites « alternatives »[103].

Plus largement, avec la concentration des sphères culturelles (diffusion, mais aussi les musées, les universités, etc.), économiques (sièges d'entreprises importantes) et politiques (gouvernement), le centre de Berlin semble se resserrer aujourd'hui autour d'une ligne allant du Ku'damm (Tiergarten) à AlexdanderPlatz (Mitte), en passant par la Postdammerplatz (Tiergarten), et la Friedrichstrasse (Mitte).
De manière concomitante, le quartier de Tempelhof où se trouve la Ufa-Fabrik tend à s'éloigner géographiquement et symboliquement de ce centre.

---

[102] Sur les différents thèmes abordés ici voir notamment le rapport: *Berlin-Paris*, Plan Urbain, 1995,.
[103] Les termes de « scène off » ou « scène libre » sont utilisés à Berlin, à propos d'un type de production culturelle, qualifié dans le langage courant , « d'indépendant », « d'amateur », etc..

«Pour moi Tempelhof à part la Ufa-Fabrik, c'est une grande flaque aveugle (Blinder Fläcke), quand je viens de Kreuzberg en vélo, je prends le TempelhoferDamm, je pars d'ici et ce n'est que quand j'arrive à Kreuzberg 31, vers MeringDamm c'est seulement là que je connais tout à nouveau, ici (à Tempelhof), je connais juste la Ufa-Fabrik, ce n'est pas très culturel comme quartier» (Katherine Ufa-Fabrik)

«Ici à Tempelhof, non vraiment, je n'ai pas le sentiment d'être dans la ville, c'est plutôt comme une oasis, parce que je connais ceux de Kreuzberg et là-bas Kreuzberg c'est la vie dans la rue (Strassenleben) à 100%» (Karl, Ufa-Fabrik)

Avec la construction de nouvelles centralités culturelles depuis 1989, autour des quartiers de Mitte et de Prenzlauer Berg, l'importance de la Ufa-Fabrik dans la cartographie culturelle de la ville est contestée. Les nouveaux arrivants à Berlin que j'ai rencontrés et qui s'engagent dans le domaine culturel se rendent directement dans les lieux du centre, dans de petites structures de diffusion et de création ou des structures de grandes capacités comme le Pfefferberg, qui accueillent et diffusent de nombreux créateurs étrangers ou le Tacheles ouvert dès 1990, dont la majorité des initiateurs venait de l'ancienne Allemagne de l'Ouest.

«Quand le mur est tombé nous existions déjà depuis 10 ans, et dans le centre il y a une très grosse apparition de nouveaux projets et partout des nouveaux cafés, et pour les gens c'était « Ach! la Ufa-Fabrik on connaît déjà», ce n'était plus aussi excitant mais on a quand même continué à travailler» (Gisela, Ufa-Fabrik)

L'utilisation du Confort Moderne et de l'Usine comme mode d'entrée dans la ville, telle que je l'ai décrite, concerne peu la Ufa-Fabrik aujourd'hui. Ce rôle est assumé par d'autres lieux, plus centraux, que la Ufa-Fabrik.
Les évolutions territoriales ont donc des conséquences sur le positionnement culturel de la Ufa-Fabrik, puisqu'avec elles les flux de nouveaux arrivants s'orientent directement vers le centre-ville. C'est une part du public, celui des touristes mais aussi des nouveaux résidents, arrivés en nombre depuis que le gouvernement ait annoncé que Berlin redeviendrait la capitale allemande, qui ne se rend pas ou peu à la Ufa-Fabrik.
Plus fondamentalement, la définition de la politique culturelle de la ville n'a pas échappé à ces effets de contexte. Elle se concentre aujourd'hui sur les quartiers du centre. Ce sont alors les relations entre la Ufa-Fabrik et le Sénat de Berlin qui sont remises en cause.

La prise en compte des évolutions territoriales à l'échelle de la ville ne suffit pas à

rendre compte de l'évolution du statut de la Ufa-Fabrik à Berlin. La rupture qui existe aujourd'hui entre la Ufa-Fabrik, le centre-ville et certains de ces milieux de squatters, de professionnels de la culture, renvoient aussi aux changements internes que les lieux ont connus[104]. Comme je vais le montrer dans la suite du texte, dans le cas de la Ufa-Fabrik, ce sont notamment les évolutions concernant les modalités d'entrée mais aussi des effets générationnels dans le collectif, qui sont à prendre en compte.

[104] Ce qui ne signifie pas qu'il y ait rupture complète avec les milieux professionnels. La Ufa-Fabrik reste un acteur incontournable en matière de diffusion de musiques latines notamment à Berlin.

Conclusion

Prendre place : la ville de tous les désirs

Prendre place dans la ville selon son propre mode, ses propres pratiques et envies d'évolutions. Ainsi faudrait-il peut-être résumer les sentiments qui animent les individus dans leur diversité au moment où ils se rapprochent des collectifs et en deviennent des acteurs. Les sentiments d'étouffer, de ne pas avoir la possibilité de s'exprimer, d'être contraint par la norme policée omniprésente, ces sentiments se mêlent pour conduire à des positionnements individuels critiques et parfois des formes de révolte. Ces critiques s'expriment d'abord contre l'institution, les institutions proches comme la famille et l'école, puis les institutions politiques, économiques. Mais cette critique ne prend pas un caractère révolutionnaire comme ce fut le cas dans les années 1970. Rares sont ceux, dans les trois cas qui, à ce moment, veulent « faire table rase» de ce qui existe autour d'eux. La révolte ne se traduit plus dans le discours de la théorie politique, d'extrême gauche, même s'il est possible d'en repérer quelques traces, souvent d'ailleurs, discrètement poétisées. La révolte de ce début des années 1980 est mesurée, c'est une révolte tamisée qui se vit sur le mode individuel jusqu'à la rencontre avec les autres protagonistes des collectifs, avant de se lover dans l'art, la culture et les pratiques culturelles.

La culture et la création sont devenues pour certains en effet le langage de cette révolte aux dépens du « politique» pris dans un sens partisan. Elle a ainsi perdu les traits de la volonté de destruction pour prendre au contraire, par l'intermédiaire de l'art et de la culture, « l'air de la créativité».

Cette culture se joue à l'écart des institutions. À la stérilité immobile de ces dernières, ses acteurs veulent substituer leurs désirs mouvants, non fixés dans une forme, aléatoires et irrépressibles, parfois exubérants. Les pratiques culturelles et artistiques sont ici centrales. Les organisations qu'elles génèrent sont des occasions d'expérimentation d'organisation du travail, des rapports sociaux, etc. Bref, la remise en question des institutions, la recherche d'alternative en termes normatifs et de valeurs sociales, de projets de vies, passent par l'engagement et la réalisation culturelle.

L'art et la culture, mais aussi la révolte et la fête, se joue dans la ville. La ville néanmoins ne se réduit pas à un simple support de leur action. Elle en est parfois la ressource, d'autres fois elle est objet de désir, finalité simultanée ou implicite de

l'action qu'ils mènent. Le désir culturel et les désirs urbains se croisent ont de nombreuses accointances.
Par rapport à ces villes qu'ils connaissent, au cours de leur parcours, les acteurs des trois expériences font apparaître leurs similitudes concernant leur rapport à la ville et notamment au centre. Les catégories de référence de leur action mobilisent constamment les couples centre-périphérie, centre-faubourg, centre-espace rural, etc. Toutes trois se définissent par leur volonté de s'approcher au plus près de ces centres. Et par rapport au centre de leur ville, ils sont respectivement engagés dans un mouvement d'entrée (Poitiers), de résistance à l'éviction (Genève) et de retraite (Berlin). Au terme de cette période d'émergence, les trois collectifs vont se retrouver sur la lisière urbaine qu'est le faubourg.

Ces trajectoires géographiques ne manquent pas d'être en accord apparent avec le positionnement culturel, social et politique des associations et de leur acteur. À ce moment de leur histoire, toutes trois effectuent une stigmatisation négative des institutions des villes dans lesquelles elles se trouvent. Leur positionnement, en matière culturelle, politique ou historique relève de l'opposition ou du conflit, même si cela n'était pas prémédité. Une analyse objective de leurs parcours et du positionnement par rapport aux institutions conduirait ainsi à une lecture simplifiée, résumable dans la formule: « puisqu'ils se situent « à l'écart » sur le plan du projet et dans leur relation aux institutions il est normal qu'ils se situent à l'écart sur le plan urbain ou géographique».

Cependant, la combinaison d'attirance-répulsion observable dans la démarche des collectifs n'engage pas à les considérer comme empreints d'une volonté de rupture avec leur ville que ce soit sur le plan urbain, politique ou même social, au contraire. Le conflit marque ici à l'inverse une volonté de reconnaissance et d'insertion au sein des villes. Comme me le déclarait de manière significative une des « fondatrice» du Confort Moderne: *« Pour moi, le Confort c'était surtout être utile à développer cette ville de Poitiers, pour qu'on en parle plus, pour qu'il se passe plus de choses » (Sylviane, Confort Moderne)*

De ce point de vue, l'action culturelle que mènent les trois collectifs est aussi une action politique au sens étymologique□à travers leurs pratiques culturelles il s'agit non seulement de prendre place au sein des villes mais de prendre part à leur devenir. Que ce soit à Poitiers ou Genève, et de manière différente à Berlin, il y a une volonté explicite de participation aux affaires de la cité qui engage à reconnaître

la dimension « citoyenne » de leur démarche même si elle se décline souvent sur le mode conflictuel.
Comme ils en font rapidement l'expérience, les lieux de l'institution ne leur conviennent pas et ils prennent parfois de force ce que la ville leur offre. Cette inadéquation est une des origines de leur départ des centres-villes et de leur convergence vers les faubourgs. Là, les plaies urbaines ouvertes par l'économie, l'industrie, sont aptes à les accueillir. Dans les espaces désertés par les acteurs économiques, abandonnés par le politique, leurs désirs inacceptables au centre peuvent s'exprimer discrètement, à l'abri du regard inquisiteur des gestionnaires publics. Discrétion provisoire, puisqu'avec le temps, comme j'ai commencé à le montrer mais j'y reviendrai, le marquage territorial qu'ils opèrent à partir de leurs activités, leur force de qualification de l'espace, les désignent comme acteurs de la ville. C'est aussi dans cette perspective que leurs projets et pratiques culturelles et artistiques vont construire la ville.

Dans cette perspective cependant, le politique se définit ici dans l'ordre des modes de vie, en rapport avec la quotidienneté de chacun, loin du politique qui dans un sens institutionnel est celui de « l'organisation des corps en communauté et la gestion des places, pouvoirs et fonctions»[105]. De plus, ce qui me frappe ici, c'est le manque de préméditation et de lendemain de ces postures critiques sur le monde, le refus du militantisme politique traditionnel par exemple (J. Ion, 1997). Le refus de tout engagement formalisé dans la plupart des cas, refus dans lequel le défit se mêle au dépit vis-à-vis de toute organisation politique. Comme s'il ne s'agissait plus de préméditer, de formaliser mais de *faire*. Cette notion de faire, renvoie à un pragmatisme radical qui est une constante des positionnements de tous les acteurs que j'ai rencontré. Toute chose ne semble mesurable pour eux qu'à l'aune de son effectivité, de sa réalité et de sa réalisation. Il y a là une sorte de rétrécissement du temps dans les postures de révolte que j'observe. Il ne s'agit plus de projeter une « société meilleure» à fondement idéologique ou une «cité idéale». Le combat se mène au jour le jour, les temporalités s'expriment dans l'ordre de la quotidienneté, dans l'instant parfois et l'avenir devient flou, pour certains il n'existe plus.

[105] Selon les termes de Jacques Rancière. Voir, *La mésentente – Politique et philophie*, Ed. Galilée, 1995.

Second mouvement

Ancrages urbains

Enjeux culturels

Principes artistiques

Pour une tâche à remplir comme une œuvre à faire

> *« Maintenant au contraire on est chez soi. Mais le chez soi ne préexiste pas. Il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité. Beaucoup de composantes très diverses interviennent, repères et marques de toutes sortes. C'était déjà vrai dans les cas précédents. Mais maintenant ce sont des composantes pour l'organisation d'un espace, non plus pour la détermination momentanée d'un centre. Voilà que les forces du chaos sont tenues à l'extérieur autant qu'il est possible, et l'espace intérieur protège les forces germinatives d'une tâche à remplir, d'une œuvre à faire. » Gilles Deleuze, Felix Guattari, Mille Plateaux, Les Editions de Minuit, 1980*

Les protagonistes se connaissent désormais, mais leurs intérêts communs sont encore flous. Critique sociale, contestation, fêtes, art et culture, autant d'ingrédients implicites qui relèvent le plus souvent d'un non-dit constitutif d'une ambiance bon-enfant. De ces ingrédients, l'art et la culture vont prendre petit à petit la place centrale, mais les autres ne vont pas disparaître. Leur proportion respective, leur articulation spécifique, vont constituer « l'identité originale » de chacune des initiatives, de chacun des lieux et des collectifs. Ce faisant, les individus vont entrer dans une nouvelle étape de leur vie. Ce sera une étape majeure, notamment, pour beaucoup d'entre eux, vers la carrière de professionnel de la culture atypique.
Cette étape de l'histoire collective et des trajectoires individuelles prend pied dans l'espace aussi. Elle est marquée et renforcée par l'installation des associations dans des anciens sites marchands ou industriels. Ces espaces leur confèrent une situation spécifique dans la ville en même temps qu'ils influent sur l'évolution, l'organisation et l'activité des associations.

Dans ce deuxième mouvement, tentant de rendre compte au plus près des processus de constitution des collectifs, des étapes et de la carrière globale de leurs protagonistes, je vais commencer à parler un peu plus d'art et de culture. Je vais notamment insister sur l'intérêt pour une discipline artistique dans sa capacité socialisatrice, formatrice et mobilisatrice, sur l'intérêt culturel comme générateur d'engagement individuel, d'action collective. Néanmoins, si le manque et les besoins culturels touchent différentes disciplines qui poussent au rassemblement

autour des associations dans chaque ville, ce sont surtout des amateurs de musiques qui vont constituer le plus gros de leur effectif.
Pour les individus, c'est une deuxième étape, une étape majeure sur une trajectoire globale, marquée par le développement d'un rapport «intense» à la culture. Ce moment peut être décrit dans les termes d'une carrière dans la carrière. En termes interactionnistes, je dirai que cette étape correspond à une réduction doublée d'un recentrage des rôles sociaux d'un individu et de ses appartenances à divers mondes sociaux au bénéfice *quasi-exclusif* d'un monde culturel, musical ou autre. Cependant paradoxalement, cela ne signifie pas que les répertoires de rôles d'un individu vont se réduire à un seul mais que c'est leur «application» qui va se trouver réduite à très peu de mondes sociaux, celui du «monde culturel» qu'il trouve dans les associations et plus tard dans les lieux de leur installation.
Une sorte de retournement s'opère donc ici par rapport aux «qualités urbaines» des pratiques et des formes d'engagement appréhendées dans cette recherche. Leur caractère profondément urbain noté dans la première partie, se trouve ici remis en question par l'adhésion à une forme sociale à connotation plus «traditionnelle» de type «communautaire».

***

Aujourd'hui et depuis le tournant des années 1990, il est désormais admis par les sciences sociales de parler des pratiques culturelles comme génératrices de «lien social». Sans que l'on sache toujours précisément à quoi ces termes font références, cette optique s'attache le plus souvent aux qualités esthétiques, à la force des «œuvres», pour expliquer la création de relations, d'interactions entre des individus. De ce point de vue, ce sont surtout les qualités et des principes esthétiques d'une pratique culturelle ou d'une forme artistique qui sont appréhendés comme vecteur de «lien social». Des individus se retrouveraient ensemble par rapport à un intérêt esthétique commun, la force esthétique jouerait un rôle rassembleur, parfois capable de briser les distinctions et segmentations sociales habituelles. Telles sont les thèses auxquelles certaines recherches des années 1990 ont pu conduire et qui ont pu selon moi produire ou conforter, la visée «universaliste» apposée ou attendue des pratiques artistiques pouvant constituer un paroxysme de ces points de vue.

Pour ma part, mes investigations sur les terrains abordés ici me conduisirent rapidement à m'apercevoir qu'il y avait certainement d'autres dimensions qu'un lien

purement esthétique qui se créait autour de la musique, et même, plus largement, autour des pratiques culturelles et artistiques qui concernaient d'autres disciplines. De plus, lorsque des liens de ce type pouvaient exister, ils étaient susceptibles de produire simultanément, des rassemblements mais aussi des segmentations, des conflits, des oppositions sociales. La notion de *neutralité opératoire de la culture*[106] n'était jamais pertinente sur ces terrains.
Pour confirmer mes hypothèses d'alors, j'adoptai une posture qui dépasse la simple appréhension de la musique comme structure de sens ayant sa propre signification pour la considérer commun outil générateur de sens, de pratiques plus larges, par rapport à divers registres sociaux, susceptibles d'évoluer au cours de la trajectoire des individus ou en fonction de diverses situations. Si le registre esthétique pouvait être appréhendé comme qualifiant de manière distinctive des pratiques artistiques et culturelles, il n'était jamais le seul présent dans ces pratiques, il en côtoyait toujours d'autres.

À partir de cette posture, je pus m'apercevoir que dans les collectifs les pratiques artistiques et principalement la musique se trouvaient au carrefour d'une triple expression. Pour le dire autrement, elle mobilisait simultanément, en proportions variables dans le temps, trois ordres d'intérêts principaux.
Que ce soit au Confort Moderne, à l'Usine ou à la ufa-Fabrik, les pratiques artistiques se trouvent ainsi pour leurs protagonistes au carrefour d'une expression de révolte à dimension politique commune à tous les individus ; elle est en même temps indispensable à la fête et plus généralement relève d'un principe ludique ; et pour beaucoup déjà, elle est objet d'un intérêt purement artistique, esthétique.

Le premier registre d'intérêt fait le lien avec le chapitre précédent. En tant que tel, il est très important, notamment au moment où les individus entrent dans les lieux lorsqu'ils sont encore dans cette étape «□adolescente□» de leur vie, marquée par une posture critique sur le monde, en recherche pour certains ou radicalement révoltés pour d'autres. Dans le domaine musical par exemple, il est principalement question à cette époque d'une musique rock d'un genre particulier. Il s'agit d'une musique rapide et agressive qui dans ses variantes prend le nom de *punk-rock*, de *hardcore*, de *métal* ou encore de *trash*. Les thèmes de la contestation sociale y sont majeurs et se conjuguent aisément avec les intérêts individuels, par exemple une lutte contre les institutions (familiales, éducatives, politiques, etc.). Ce qui est frappant alors c'est

[106] Notion majeure à portée « universaliste » mobilisée dans l'appréhension des pratiques artistiques et culturelles en France depuis Malraux et qui guide aussi de nombreuses approches des sciences-humaines

que la musique va pouvoir aisément se transformer en moyens de formalisation de la posture critique sur monde, outil, vecteur, support de luttes politiques, de revendications sociales ou autres (sans impliquer nécessairement de passage à l'acte militant). Autour de ces productions esthétiques musicales la révolte individuelle prend un essor collectif. Autour et par la musique des individus vont exprimer des préoccupations similaires sur le monde. La localisation dans un espace identifié et délimité donnera un écho supplémentaire à cette démarche collective.

Le deuxième registre d'intérêt, le registre festivo-ludique, est toujours présent de la manière dont il fut décrit dans le premier chapitre. Créant des situations d'opportunité de rencontre, il est une motivation et un domaine majeur de l'activité des collectifs. Ce qui attire l'attention ici, c'est la convergence entre la fête et l'esthétique. La dimension musicale, mais aussi les décors et les atmosphères de ces fêtes ne sont donc pas à sous-estimer comme j'y reviendrai dans la suite du texte. La fête est une occasion de culture, une pratique à forte dimension esthétique, esthétisante. Mais comme je l'ai montré dans le premier chapitre, la fête se mêle aussi à la contestation, à la révolte. Elle apparaît notamment à plusieurs reprises comme un moyen de positionnement dans l'espace public, un moyen de reprendre la ville au sens figuré et parfois au sens propre comme j'ai pu le décrire à propos de Genève.

Enfin, le troisième registre d'intérêt, qui est qualitativement le plus inégalement partagé entre les individus à ce moment de leur histoire, lorsque les lieux ouvrent, est celui de l'intérêt pour l'esthétique elle-même, l'expression d'un goût artistique, un goût pour des formes, des productions esthétiques. Si, bien évidemment, les individus qui se rapprochent de la figure de l'artiste maudit sont sensibilisés et attentifs aux qualités esthétiques et artistiques, pour la majorité, ce point est secondaire, il passe après la révolte et la fête, surtout au moment de formalisation des collectifs que je décris encore dans ce chapitre.

Ces trois registres de lien autour de la musique et d'autres formes artistiques sont bien évidemment mêlés, brouillés, enchevêtrés dans les collectifs. Dans l'action, il est parfois difficile de reconnaître ce qui relève du beau et du purement sensible, du contesté, du revendiqué ou de la fête. La fête peut être simplement ludique et frivole comme elle peut être belle pour certains, porteuse d'esthétique ou encore, elle peut devenir acte politique lorsqu'elle permet de se réapproprier la ville, ses rues, ses places.

Trois registres d'intérêts qui se retrouvent donc mêlés en différentes proportions d'un individu à l'autre, d'un moment à l'autre, mais qui sont toujours présents simultanément. Avec la musique, le plus souvent et dans un degré moindre mais se développant avec le temps, des formes d'expressions plastiques ou dramatiques sont de plus en plus présentes dans les collectifs. À l'Usine et à la Ufa-Fabrik, le spectacle vivant devient rapidement une activité importante. À Poitiers, les arts plastiques, l'art contemporain, sont dès l'ouverture du Confort Moderne, un élément de programmation proportionnellement tout aussi important que la musique. Dans bien des cas, les individus essaient de retrouver dans ces autres domaines d'expression les mêmes qualités qu'ils reconnaissent à la musique. L'art contemporain par exemple, au-delà de sa dimension esthétique, pourra devenir décor de fête et élément d'expression d'une contestation sociale, tout au moins élément de positionnement dans le monde, comme la musique. Le concert, le spectacle ou l'exposition peuvent être beau, c'est ce que l'artiste ou le public recherchent mais pas seulement, ils sont aussi occasion festive ou lieu de l'expression revendicative.
Ce qui n'empêchera pas l'apparition de points de rupture de conflits entre les tenants des différentes disciplines. Des nuances significatives vont apparaître sur les approches et les sens donnés à des projets, à certaines pratiques culturelles. Point de conflits qui renvoient autant aux spécificités disciplinaires qu'à des perspectives différentes sur ce que l'art et la culture doivent être pour les uns et les autres.

Recentrage autour de l'intérêt artistique

Il me semble néanmoins qu'à partir de l'installation, l'intérêt artistique dans son sens esthétique va croître et se structurer pour tous les individus, sans que les autres registres ne disparaissent, au contraire. Un intérêt pour l'art se construit collectivement, ou plutôt pour la dimension esthétique des pratiques artistiques en tant que tel, «□e beau□. Les individus vont établir des conventions communes autour de la musique, un intérêt commun va naître les marquant profondément ainsi que leurs activités et leurs lieux. C'est un intérêt esthétique pour la musique donc, mais pas exclusivement, puisqu'il touche aussi d'autres disciplines. Ce chapitre est l'occasion de voir comment s'est effectué ce passage d'un intérêt vague pour la musique à un intérêt prononcé en termes de temps et d'intensité jusqu'à marquer l'ensemble des pratiques quotidiennes des individus impliqués et leur orientation future, notamment professionnelle.

Néanmoins, avant d'aller plus loin, je vais revenir sur le moment réel de l'installation. Pour observer notamment *ces petits arrangements* chers à E. Hugues[107] entre des individus aux préoccupations, malgré tout, relativement hétéroclites. Si la musique et l'intérêt culturel au sens large peuvent avoir des finalités complexes, ce moment représente un exemple des forces qu'ils génèrent dans toutes leurs dimensions, individuelles et collectives.

[107] Everett C. Hugues, *Le regard sociologique*, Essais choisis, Ed. De l'école des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1996.

I. S'emparer du lieu, le marquer

L'entrée dans le lieu, les premiers moments de la période des travaux d'aménagement évoquent dans tous les discours recueillis un moment intense. Et concernant cette période, les points communs sont nombreux entre le Confort Moderne, l'Usine et la Ufa-Fabrik.

Tous les protagonistes des travaux font les mêmes descriptions, évoquent des souvenirs similaires : un moment d'extrême liberté qui mêle de manière ambiguë l'émerveillement pour les premières réalisations d'aménagement dont ils furent capables, à leur grande surprise, mais aussi, les douleurs d'une activité physique extrême durant plusieurs semaines, à laquelle peu d'entre eux étaient préparés. Ces semaines étaient ponctuées de nuits blanches passées à déblayer, nettoyer, peindre, installer, arranger, rafistoler, fignoler. Tout leur restait à faire, mais dans ces bâtiments, dans ces quasi-ruines où ils pénétraient, ils avaient le sentiment d'être enfin libre et ils sentaient l'opportunité de pouvoir « faire ce qu'ils voulaient ». Derrière les mauvais murs décrépis auxquels ils redonnaient quelque fraîcheur, ils avaient l'impression d'échapper aux pesanteurs de la ville, qu'ils ressentaient et refusaient comme telle. Le sentiment d'être « enfin ailleurs » revenait dans leur bouche comme s'ils avaient fui sans se déplacer, pour atteindre un abri de liberté. Ils allaient tout faire pour que ces impressions furtives et que cette liberté persiste. Cette fuite n'était que provisoire, « l'aspiration urbaine » n'avait pas disparu de leur démarche.

« C'était une période un peu magique, le grand couloir, celui du rez-de-chaussée qui va à la salle de concert, c'était comme une rue, c'était une rue l'été avec une boîte, (de nuit, en l'occurrence, le Kabaret de l'Usine) dans une autre ville ailleurs, avec un éclairage très bleu dans le couloir, c'était assez étonnant. Le Kabaret était dans des teintes très chaudes et ça donnait vraiment l'impression de vacances, dans le sens où l'on est ailleurs, et puis on passait nos nuits ici. Le jour on allait bosser dehors et on revenait la nuit. Et puis ça a duré un mois, deux mois, les gens se sont épuisés. Ensuite on a payé les gens pour être derrière le bar, on a lâché un peu la surveillance de l'endroit, et ça c'était aussi une chose importante, dans Etat d'Urgences : les gens qui bossaient ici étaient aussi publics. Donc s'ils venaient, automatiquement, ils ramassaient des verres, ils faisaient des choses, ils regardaient que ça se passe bien, qu'il n'y ait pas de baston. Il n'y avait pas de service d'ordre » (Jean-Christophe, l'Usine)

C'est à partir du moment où les associations obtiennent leur propre espace que des pratiques et des individus jusque-là dispersés dans les villes commencent à

s'organiser de manière plus systématique. Si, dans les trois cas, l'association donne un premier niveau de cohérence à la diversité des pratiques des collectifs en les organisant et en les «□visibilisant□», l'espace commun leur donne un nouvel élan, accroît encore leur visibilité.

De ce point de vue, l'espace dans lequel s'installe l'association ne saurait être réduit à un support neutre et indifférencié. Si comme le note Y. Grafmeyer, « les lieux peuvent servir de support », « ils apparaissent aussi comme « des opérateurs plus ou moins efficaces pour entretenir la cohérence et la cohésion d'un groupe. La cohérence, poursuit-il, connote plutôt la similitude des situations et pratiques ; la cohésion, les diverses formes de solidarité et la référence à un même ensemble de valeurs et de normes »[108]

1. L'équipe à l'épreuve

Les travaux d'aménagement sont donc un moment majeur de l'histoire des groupes. Ils sont un tournant et un renforcement de l'action collective dont les associations sont porteuses. Le travail sur le lieu, les réalisations concrètes d'aménagement donnent pour ceux qui y participent, la pleine mesure de son existence et des capacités qu'il génère. Revenant sur cette période Steve me confie ainsi□

« Au début, je voyais l'Usine, c'était un bordel incroyable là-dedans. Je ne le disais pas, mais je pensais qu'on n'y arriverait jamais. Je voyais l'Usine, comme ça, c'était énorme. Et puis on s'y est tous mis. Et puis finalement je n'ai pas vu passer le temps. C'était dur mais en même temps c'était la fête tout le temps. Je me suis rendu compte de ce qu'on pouvait faire en travaillant tous comme ça, chacun avec ses moyens, à son rythme même si des fois y'avait des coups de bourre. Moi je ne savais pas faire grand-chose, mais des trucs-genre porter, nettoyer, c'était pas sorcier »

Le déroulement des travaux renforce par ailleurs les implications individuelles. Dans cette équipe qui doit désormais aménager et gérer un lieu, chacun entrevoit de nouvelles possibilités.

« Moi, je me souviens de scènes incroyables, on était encore en salopette, on venait de terminer de monter le bar du Kabaret, on plantait même encore des clous, et tout d'un coup, des milliers de gens sont arrivés. Un envahissement□ Le premier mois d'exploitation, même plus, on était complètement submergé□ On n'avait aucune prise sur ce qui se passait, c'était l'horreur. Alors on essayait des choses comme ça, à brûle pourpoint. On se disait « bon alors s'il faut essayer de mettre une entrée payante, on met une entrée payante » et ça ne marchait pas du tout. Parce que les gens payent mais en fait on se connaissait tous, il y avait plein de nos amis□ Le bordel□ Etat d'Urgences c'était que des initiatives comme ça,

[108] Y. Grafmeyer, *Sociologie Urbaine*, Paris, Nathan Université, Sociologie 128, 1994.

mais c'était le début et on se marrait bien» (Box, l'Usine)

L'équipe qui se limitait à organiser des évènements de dimension relativement réduite, surtout des concerts, se lance dans de nouveaux domaines, dans la réhabilitation, le réaménagement d'un lieu, ce qui nécessite d'autres compétences. Sur cette base, les équilibres relationnels, les rôles autrefois établis pour les concerts peuvent se trouver remis en cause. Sur la base de compétences nouvelles à mobiliser, des individus apparaissent plus importants que d'autres. Les plus compétents pour mener un chantier de constructions se retrouvent en position de diriger. Dans l'action, à partir de conflits sur l'orientation à donner aux travaux, des conflits de pouvoir en l'occurrence, certains se découvrent parfois des « incompatibilités d'humeur » avec d'autres individus qui jusque-là ne s'étaient pas révélées. D'autres conflits apparaissent sur les priorités de travail, ce qu'il faut aménager en premier, la manière dont gérer les moyens financiers glanés au cours des soirées de concerts. Mais déjà, c'est bien la capacité à faire les choses et de mener à bien les travaux, fondée donc sur les compétences réelles des individus, qui définissent et redéfinissent la place qu'ils occupent dans le collectif. La notion de savoir-faire est appliquée au sens strict du terme, même si elle se transforme ici souvent en savoir improviser, parce que les compétences sont parfois approximatives.

2. Le lieu comme projet – une nouvelle opportunité de passage à l'acte

Des réajustements s'opèrent donc entre les personnes. Des conflits éclatent, certains quittent le collectif. Mais à ce moment, la tendance est plutôt à la reconnaissance mutuelle des savoir-faire. Ces derniers étaient parfois insoupçonnés. Chacun a la possibilité de se faire reconnaître en accomplissant des tâches à sa portée, révélant à son tour ses compétences.

« On n'avait pas de contrat formel. Au tout début, même si beaucoup étaient potes. Il y avait tellement de monde qu'avec certains on se connaissait à peine parfois, enfin on croyait se connaître, même si beaucoup se connaissaient, et là évidemment on avait des surprises, des gens qui se montraient vraiment capables alors qu'on ne s'y attendait pas, mais il y en a d'autres qui m'ont beaucoup déçu.(...). Mais je pense que le moteur c'était la musique et même au-delà de la musique des expos et des artistes, cette façon de fonctionner qui nous a réunis. Et d'emblée quand il y a eu cette idée du Confort Moderne, quand on a trouvé le lieu, c'est naturellement que tout le monde s'est retrouvé et que de plus en plus de gens sont venus nous voir, c'était beaucoup des jeunes qui avaient envie de faire de la musique, mais d'autres en avaient jamais fait, alors c'était le projet du lieu qui nous motivait beaucoup aussi. Faire un truc à nous. Mais en arrivant au Confort, il a fallu tout faire, du nettoyage à la peinture, tout le monde s'y est mis. » (Sylviane, Confort Moderne)

Comme la dimension festive a pu initier des engagements, comme je l'ai montré dans la première partie, cette période des travaux et de l'aménagement des sites génère à son tour de nouveaux rapprochements des collectifs.
Le lieu matérialise un repère pour le groupe et localise ses pratiques. L'acquisition d'une visibilité plus forte dans la ville, physiquement et temporellement continue grâce aux bâtiments, attire de nouvelles personnes. Parmi elles certaines se découvrent un intérêt pour les pratiques culturelles, qu'ils vont pouvoir affiner. D'autres perçoivent l'opportunité d'accéder à une passion qui est déjà affirmée. Ils s'engagent en espérant peut-être, en contre-partie, pouvoir la développer.

« C'est vrai qu'il y avait cette notion d'échange. Tu bossais pour tout le monde et pour toi en même temps. Moi, j'y croyais pas trop au début, bon l'OH avait déjà fait venir des gros groupes sur Poitiers mais un lieu permanent qui aurait fait ça tout le temps, c'était un peu du délire, j'arrivais pas trop à l'imaginer. Mais l'idée me plaisait donc je donnais un coup de main, et puis l'ambiance était cool, on se marrait bien. On n'était pas tous bénévoles, mais ceux qui bossaient, ils étaient TUC ou des trucs sociaux comme ça donc c'était pareil, c'était pas pour le fric qu'ils bossaient » (Sylvaine, Confort Moderne)

Dans cet espace, l'équipe qui se forme élabore ses propres modes de fonctionnement. Sur le site, le collectif devient un groupe social ayant des pratiques spécifiques doublées de valeurs qui lui sont propres : le lieu participe de la construction de sa cohésion. Il n'y a pas de lien contractuel entre les membres, mais désormais il y a un espace commun qui articule des pratiques communes et cristallise leur réalité, dans l'enceinte des bâtiments. Les petites histoires s'y multiplient, heureuses ou douloureuses, alimentent les conversations, certaines marquent les mémoires, rythment les vies.

Avec le développement de pratiques et d'une histoire commune l'espace devient lieu, au sens ou M. Augé définit ce terme, c'est à dire « un espace identitaire, relationnel et historique »[109].
Le groupe qui s'identifiait jusqu'alors à une association, s'identifie désormais au lieu comme le montre l'utilisation du nom de ce lieu dans une perspective « auto-nominatrice »: à Poitiers le groupe ne correspond plus simplement à l'Oreille est Hardie il *est* le Confort Moderne. À Genève Etat d'Urgences et l'Usine se confondent pour qualifier la même entité. Moi-même, depuis le début de ce texte, je fais régulièrement un usage métonymique des termes « Confort Moderne », « Usine » et « *Ufa-Fabrik* » les utilisant autant pour qualifier les groupes et les collectifs que les lieux qu'ils occupent.

[109] M. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

3. Partition, participation, répartition□le rôle des leaders

Dans ce bouillonnement des premiers instants, les petits arrangements internes, la division du travail suit un cours relativement déterminé par la situation[110]. Il y a tellement à faire qu'au début les compétences de chacun semblent secondaires. Il faut répondre à l'urgence d'un mur à terminer quelques jours avant l'ouverture au public, d'une installation électrique qui n'est pas capable d'accueillir tous les branchements nécessaires à l'amplification d'un concert, jusqu'à la décoration, la peinture sur les murs, le contact avec les fournisseurs du bar, la location de l'éclairage pour un spectacle, etc. Dans cette organisation improvisée, dès ce moment, une catégorie de protagonistes intervient pour apporter quelques orientations plus contraignantes, néanmoins rassurantes, dans la mise en œuvre de ce fourmillement. Des personnes qui ne manquent pas non plus de pacifier les conflits et les petites rivalités immanquablement présentes au cœur de cette diversité.

«Pour la plupart c'était des gens qui venaient sur les concerts de rock et à un moment, ils ont tous débarqué dans le bureau de l'OH. Ils étaient au chômage, ils n'avaient pas de tunes, ils voulaient des cartes pour payer moins cher les concerts. Les gens qui étaient au début du Confort Moderne c'est des gens qui ont rejoint l'Oreille est Hardie parce que ça leur plaisait. Ils ont débarqué au bureau et moi à chaque fois que je voyais quelqu'un, en gros, je l'embauchais. Je disais «□ens tu veux pas faire ci faire ça□». Et ça a été très vite en 82-83, tous les gens qui passaient, je disais «□u veux pas faire ceci ou cela□», par exemple x venait je lui disais "tu veux pas faire le backstage on a personne ce soir?". Et tout de suite, il y a carrément une équipe qui s'est formée. On avait aucun lien contractuel, on se connaissait à peine mais je pense que c'était la musique et même au-delà de la musique des expos et des artistes cette façon de fonctionner qui nous a réuni et d'emblée quand il y a eu cette idée du Confort Moderne quand on a trouvé le lieu et tout le monde s'est retrouvé et ça a grossi. » (Sylviane, Confort Moderne)

La présence de ces «□hefs d'orchestres□» de l'action collective est notable de la même manière dans les trois cas de cette recherche. Chez eux, le caractère de gestionnaire côtoie le sens de l'organisation des ressources matérielles et des «□ressources humaines□». Leur rôle se fait jour dès la formation des associations, et il s'établit plus encore avec l'entrée dans les lieux. Dans les trois cas, ils portent les caractéristiques de la figure de *l'entrepreneur culturel*. Ce rôle est dès lors central, en de nombreux endroits sur lesquels je vais revenir, pour la suite de l'existence des collectifs. Ils ont la capacité d'appréhender l'organisation dans sa totalité, de définir les priorités pour qu'un concert ait lieu, que les travaux suivent leur cours. À l'Usine

[110] Je reviens dans le quatrième chapitre de ce second mouvement sur les trajectoires individuelles d'entrée dans les associations.

et à la Ufa-Fabrik, la dimension plus importante du collectif, en termes d'effectifs, nécessite que plusieurs personnes adoptent ces positions de leaders. À Poitiers, une seule personne va tenir ce rôle pendant plusieurs années dans le lieu. Poursuivant en fait celui qu'elle avait eu dans l'association auparavant, années durant lesquelles elle avait commencé à acquérir les compétences qui permettent de gérer une organisation à but de diffusion culturelle dans toute sa diversité et sa complexité. Les dimensions changeaient cependant avec l'installation, rien ne les préparait à gérer un chantier du bâtiment.

4. Modeler l'espace et façonner l'équipe

Dès le moment de leur installation, les membres des trois collectifs ont commencé l'aménagement de leur espace. Ce modelage progressif, collectif, à coup de marteau, de peinture et parfois de gros œuvre, n'est pas sans conséquences sur la relation que les individus développent alors à son égard, à ce «□adre bâti□. Comme un créateur qui entretient naturellement une relation de propriété avec son œuvre, dans le discours des uns et des autres il est fréquent de sentir cet attachement au lieu qu'ils ont conçu. Ceci est d'autant plus fort qu'à cette époque personne n'acceptait de les soutenir, matériellement ou techniquement. Lorsqu'on les écoute parler de ces travaux, une pointe de fierté ressort toujours de leurs discours, ceci dans les trois cas. Comme s'ils s'étaient un peu surpris eux-mêmes par les grandes capacités techniques, physiques et d'organisation qu'ils démontrèrent.

« Le Confort c'est notre bébé, moi, même si je ne suis pas initiateur du projet, je me l'approprie aussi comme faisant partie de ma vie, pour moi c'est aussi inconcevable que le lieu soit récupéré par une autre équipe, pour s'appeler pareil avec d'autres gens qui font d'autres choses. Et le problème s'est posé en 1991, quand la ville a voulu fermer le Confort. Ils voulaient le donner à une autre équipe. Là on a tout arrêté. » (Sylviane, Confort Moderne)

L'ensemble des discours montre combien l'espace peut agir sur le groupe comme vecteur de cohésion et de cohérence. Mais cette relation est à double sens bien sûr, enchevêtrée, sans que l'on puisse dire qui de l'homme ou de l'espace modifie l'autre. Dans le même mouvement, une réorganisation des fonctions et un regroupement des forces sont perceptibles. Que seraient devenues les associations sans ces lieux, tant leurs projets semblaient alors chancelants□?

Et l'appropriation qui résulte des travaux et des pratiques culturelles marque aussi profondément l'espace. Le tout opère une transformation qualitative, pose des limites, change son apparence. Entre appropriation et marquage, cohésion,

cohérence et coexistence, le territoire jaillit, s'impose « naturellement ». Il faut alors parler plus précisément de la manière dont un projet culturel peut travailler et modifier les qualités d'un espace, le faire lieu, puis territoire. Mais aussi, comment ces mêmes activités culturelles génèrent un marquage et une appropriation de cet espace par un groupe d'individu.

5. Les signes de l'appropriation et de l'attachement à l'espace

L'attachement des acteurs du Confort Moderne au site et aux bâtiments qu'ils occupent se retrouve aussi à l'Usine et surtout à la *Ufa-Fabrik* où, dans ce dernier cas, il apparaît d'autant plus fort que les membres du collectif y habitent. Là, ils ont aménagé des espaces de vies, leurs appartements, leurs jardins. La culture a ici débordé le simple cadre artistique pour ponctuer, organiser l'intégralité de leur vie. Ils travaillent et vivent aujourd'hui sur le site avec leurs enfants, qui vont à l'école sur le site, qui jouent sur le site. Ils prennent leurs repas en commun dans l'enceinte de la Ufa-Fabrik, s'y détendent, y concentrent la quasi-totalité de leurs relations sociales. Le cas de la Ufa est incomparable et extrême du point de vue de l'attachement observable entre ses acteurs et le site, lieu de leur vie depuis maintenant près de 25 ans.

Même s'il n'est pas aussi intense dans les deux autres cas, cet attachement et cette appropriation permettent bien de mettre en évidence la dimension territoriale des trois lieux dans le sens où Marcel Roncayolo écrit que « les limites physiques du territoire tirent leur valeur de ce recouvrement entre un espace et une appartenance par lequel l'intérieur et l'extérieur sont distincts »[111]

Me demandant lequel de ces deux termes serait la cause de l'autre, j'aime aussi penser avec Gilles Deleuze et Felix Guattari que « l'expressif est le premier rapport au possessif »[112]. C'est en exprimant leur goût, en développant leurs activités et leurs principes esthétiques que les trois collectifs ont marqués les lieux, se les appropriant. La posture critique sur le monde que j'ai évoqué depuis le début de ce texte a trouvé à s'exprimer physiquement, esthétiquement et symboliquement dans cette installation.

Durant les premiers temps de l'occupation, celui des travaux d'aménagement des sites, c'est « le territoire en acte », pour citer encore Deleuze, qui est observable.

---

[111] M. Roncayolo, *La ville et ses territoires*, éd. Gallimard, 1990. Voir aussi sur la notion de territoire, M. Halbwachs, op. cit.

[112] G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, 1980.

C'est le moment où le collectif appose sa marque, la superposant aux traces du passé. Les individus peuvent se regarder dans l'espace, voir les traces objectives qu'ils produisent. Le collectif en est modifié, c'est le territoire qui en retour « affecte les milieux ». Les espaces en ruine dans lesquels ils s'installent sont des traces symboliques, des agencements architecturaux physiques qui n'ont pas abandonné tout pouvoir contraignant. Mais, leurs activités culturelles s'y adaptent fort bien comme je l'ai déjà dit.

6. Tracer les limites⊡les signes et les marqueurs du territoire

Quoi qu'il en soit, « le territoire n'est pas premier par rapport à la marque qualitative, c'est la marque qui fait le territoire »[113]. Il faut alors prendre en considération les activités humaines, leurs qualités, les relations et les interactions qu'elles génèrent pour comprendre le territoire, ses qualités et son sens.

Dans ces espaces à l'abandon, la marque de l'OH, d'Etat d'Urgences et de l'IKC me semble plus forte que celles que d'autres groupes auraient pu produire par leurs pratiques. Et c'est le fait notamment de la centralité des activités artistiques et culturelles qui semble augmenter ici l'intensité des signes marqueurs qu'ils produisent. « L'artiste, le premier homme qui dresse une borne ou fait une marque… La propriété de groupe ou individuelle en découle (…). La propriété est d'abord artistique, parce que l'art est d'abord affiche, pancarte »[114]. Ce ne sont pas n'importe quels signes que les acteurs des collectifs apposent sur les sites, ce sont des signes qui convergents tous vers la culture, porteurs d'une force expressive incomparable. Leurs marques renvoient à des registres de sens et des domaines d'activités artistiques et qui ont tous une dimension esthétique puissamment singulière.

Près de 10 années s'étaient écoulées depuis la fin des activités du site de production, de copie et d'archivage de la célèbre entreprise cinématographique, Union Film AG (Ufa), située au Sud de Berlin, quartier de Tempelhof, sur les bords du Teltowkanals. La Ufa, dont le nom est associé aux plus grands du cinéma allemand, de Fritz Lang à Wolfgang Neuss, fut un temps concurrente des géants hollywoodiens avant de connaître le déclin, après 1933, lorsqu'elle devenait l'instrument de propagande du régime nazi. Malgré une laborieuse tentative pour se relever après-guerre, sa chute fut scellée par la construction du Mur en 1961 qui sépara le site de Tempelhof des studios de tournage de Babelsberg.
Le délabrement poussiéreux dans lequel se trouvait le site ne décourageait pas un petit groupe d'une cinquantaine de personnes qui y plantèrent leurs banderoles en juin 1979. Ils appartenaient à la "Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk eV" une association avec laquelle ils avaient déjà connu l'expérience des occupations illégales auparavant, dans le quartier de Kreuzberg.

[113] G. Deleuze et F. Guattari Op. cit.
[114] G. Deleuze et F. Guattari Op. cit.

7. Les entrées, les façades et les murs

Ce geste en apparence insignifiant d'apposer une pancarte, une banderole, une affiche est un premier pas de mise en ordre dans le chaos de l'abandon, dans les restes mêlés des anciennes activités et des groupes qui les conduisaient. Au début, le geste d'appropriation possède quelques rudesses, mais on peut déjà y lire un certain style, une esthétique brute qui en fait la force. À Berlin par exemple, c'est dans les décombres et les ruines de la Ufa-Fabrik abandonnée depuis une dizaine d'années, que le collectif pause ses premières marques, des banderoles, d'apparence vulgaire. Elles sont faites de tissus déchirés sur lesquels sont tracées à la main, sans équilibre, des lettres hésitantes, biscornues. Ces banderoles sont chargées de ratures, ponctuées de petites fleurs et de couleurs criardes. Il s'agit d'une esthétique singulière. La même que l'on retrouve dans tous les mouvements contestataires des années septantes, des anti-nucléaires aux pacifistes, opposants à la guerre du Vietnam, de ce qui fut appelé le «□mouvement Hippie□. Petites fleurs, arc-en-ciel, couleurs vives et cinglantes, les lettres sont tracées à la main, au marqueur, le symbole «□eace and Love□ est mis en évidence. Pour les membres du groupe pourtant, il n'y a rien de vulgaire dans ce bariolage, plutôt une sorte d'expression directe, déjà un signe immanquable et clair□ ces banderoles marquent l'espace, le délimite, construit un premier niveau d'interaction avec l'espace environnant, le reliant aussi à un ailleurs incertains, à d'autres individus porteurs de perspectives spécifiques sur le monde, les Hippies qu'ils connaissent et qui les inspirent, installés aux Etats-Unis. Mais en même temps, ce joyeux bariolage semble les mettre en rupture avec la population ouvrière du quartier, qui travaillent dans les usines très nombreuses, toutes proches, dont ils viennent déranger la tranquillité laborieuse.

Aujourd'hui la porte de la Ufa est un élément de décors d'un spectacle de théâtre de rue laissé à Berlin par la compagnie marseillaise Générik Vapeur□ la porte est constituée d'une toile de parachute posée en haut d'une structure métallique en kevlar de cinq mètres. Accrochée à cette structure, il y a toujours la banderole portant le nom du lieu. Ils ont conservé une police d'écriture similaire à celle de leurs débuts. Le lien avec le passé n'est pas rompu mais la présentation, les lettres qui indiquent la « *Ufa-Fabrik*, Internationales KulturZentrum » ne sont plus tracées à la main. Visiblement en effet, ce ne sont pas des mains tremblantes de révoltes qui ont écrit sur cette banderole mais une machine numérique.
Les entrées des trois lieux disent toutes quelques choses de majeur de leurs occupants. Ce n'est pas un hasard si depuis les années 1970 celle de la de la Ufa a

changé pour dire autre chose, de moins « contestataire », ancré à la fois dans le passé et dans la modernité technologique. Ces esthétiques indiquent de nouvelles perspectives donc, qui ont évolué avec les envies, les projets et la vision du monde des occupants.

Pénétrer dans les sites de Poitiers et de Berlin ou, directement dans le bâtiment pour Genève, c'est donc entrer et se confronter à quantités de signes, souvent très forts, du fait de leurs filiations artistiques. Comme à Berlin, les acteurs du Confort Moderne et de l'Usine ont apposé leur marque à l'entrée. À l'Usine, le dispositif semble très brouillon puisque qu'il s'agit d'un mélange d'affiches de concerts, de grafs, de tags parfois peu lisibles. Le visiteur sait cependant immédiatement où il arrive□ les affiches font références à des groupes bien connus de certains milieux musicaux, les grafs sont explicites qu'ils soient lisibles ou non, mélanges de signatures personnelles, de revendications politiques, de déclarations d'amour. Ce qui prime à l'Usine, c'est le mélange des genres qui semblent dire, dès cette entrée, le caractère « libre » du lieu. Au Confort Moderne le marquage de l'entrée est relativement plus monumental et direct, « plus identitaire » aussi, puisqu'il s'agit d'un personnage tout en bleu et jaune, de deux mètres sur trois, qui se tire les oreilles□ ce personnage c'est le logo de l'Oreille est Hardie.
D'une manière générale, à Genève et à Poitiers les couleurs dominantes, les manières d'écrire, la forme des lettres et les compositions sont tout à fait similaires. Dans les deux cas, il s'agit des esthétiques du rock qui dominent. Elles remontent aux années 1980 et sont présentes dans les affiches de concerts, les logos de groupes, les fanzines et les pochettes de disques aussi. Cette dominante esthétique dit clairement aux visiteurs, « vous entrez dans un monde rock ».
Mais, j'ai déjà évoqué plusieurs fois la diversité des acteurs de l'Usine. Ils ne sont pas tous intéressés uniquement par le rock. Et de fait, quand on regarde plus en détails sur la façade de l'ancienne usine de dégrossissage d'or, différents courants d'intérêts internes sont représentés, lisibles. Ainsi, à regarder de plus près, des affiches de danse et de théâtre, de cinéma, viennent troubler l'homogénéité rockéenne. Plus que dans les deux autres cas, avec la dominante rock, d'autres signes cohabitent qui correspondent à différents domaines artistiques, au théâtre, à la danse, on voit des affiches de cinéma aussi, le tout de styles différents. D'ailleurs, faire et aimer le théâtre n'implique pas l'impossibilité d'aimer le rock et inversement. Les mélanges sont mouvants sur ces murs, subtils et des influences mutuelles sont déjà repérables.

Avec le temps, j'ai vu les choses se brouiller, toujours plus, au cours des années 1990, les mélanges de styles évoluer vers plus de diversité, de fusion aussi. Des touches d'esthétiques hip-hop et-ou techno sont venus se mêler au rock. Des mondes d'arts plus classiques, jusqu'à la musique symphonique, sont apparus, plus ou moins éphémères, dans les programmations de l'Usine, dont les affiches troublaient sporadiquement l'homogénéité de la façade. Sur ce mur de signes, je lisais beaucoup des évolutions internes. Et aujourd'hui, les grafs aux formes ondulées du Hip-hop, côtoient les lignes futuristes et clinquantes des mondes de la techno avec leurs mises en scènes qui empruntent souvent à la science-fiction.

Les signes sont tellement nombreux que l'on oublierait presque l'élément le plus voyant de ce dispositif□le bâtiment, le cadre bâti sur lequel ils sont apposés. Ce qui frappe à ce niveau c'est le caractère brut de ces bâtiments, leur aspect mal entretenu, usé par le temps. À l'Usine, les affiches ou les signes divers s'arrêtent au niveau de premier étage. Au-dessus, l'architecture industrielle domine, façade grise, matériaux de béton, de verre et d'acier sont dans l'état d'origine.

Derrière la façade, une fois la porte passée, les signes d'appropriation, les marquages effectués par les occupants se poursuivent, partout palpables, physiquement présents, ils pénètrent le visiteur. Avec la même intensité, dans la cour du Confort Moderne, les allées de la Ufa-Fabrik ou à l'intérieur de l'ancienne usine de dégrossissage d'or, le collectif s'affiche, se lit sur les murs□ à nouveau, ce sont des grafs, des slogans, des affiches de concerts, dans ces mêmes styles incomparables utilisant un cocktail de polices, des signes similaires, créant le style, une identité de style en constant mouvement. Mais si sur les façades, les signes sont surtout tournés vers l'extérieur, à l'intérieur, le groupe les fait aussi fonctionner pour lui-même. Les affiches de concerts par exemple que l'on retrouve un peu partout incarnent l'histoire des lieux, les moments phares marqués par des évènements culturels exceptionnels, la venue d'un groupe, l'exposition d'un artiste particulièrement apprécié. Le coin-café du Confort Moderne est ainsi intégralement recouvert d'affiches de concert. Et au détour d'une conversation, il est fréquent d'entendre ce genre de réflexions□ «□Tu te souviens, du concert des Rita Mistsouko□» et la personne qui pose la question montre du doigt l'affiche sur le bas de laquelle sont inscrits le lieu, la date et l'heure du concert□Confort Moderne 12 septembre 1994, 21 heures.

8. Du mobilier dépareillé au cœur d'un parfum de fête

Au-delà des murs, il faut lire aussi dans l'arrangement et l'aménagement intérieur les marques des occupants. Les mobiliers et leurs agencements notamment sont très frappants et là encore, ils sont similaires dans les trois cas. En l'occurrence, cette décoration intérieure parle la langue singulière du désordre.
Mais ce désordre est nuancé. Par moments c'est la notion de fouillis qui le caractérise. Dans le coin d'une pièce, les occupants ont accumulé quantité d'objets, outils, ustensiles divers, non-identifiables, des éléments de décors d'un spectacle qui sont en attentes, des meubles disloqués. Il peut s'agir d'un stockage éphémère ou cela peut constituer une mise au rebus définitive ou un simple oubli. Des endroits des lieux deviennent ainsi dépotoir, décharge. Les occupants n'y prêtent pas attention durant quelques temps, et puis un jour, tout disparaît. Les aménagements, l'ordre et le désordre ambiants sont mouvants, se déplacent ou se fixent un temps, indéterminé.
À d'autres instants, l'impression de désordre renvoie plutôt au sentiment de « dépareillement » produit notamment par les mobiliers hétéroclites. La plupart du temps, les bureaux et les chaises ont été récupérés on ne sait où. La peinture est écaillée, les chaises sont branlantes, à la limite de l'utilisable, terriblement marquées par l'usure. Dans un coin, un vieux canapé déchiqueté, avec ses deux fauteuils tachés : c'est le coin café-discussion du Confort Moderne. Parfois c'est une touche d'homogénéité dans un univers de dépareillement, qui provoque l'impression de désordre. Par exemple, des chaises en plastique ont été récupérées au moment d'un déstockage. Bizarrement elles sont toutes identiques. Tout ce plastique blanc homogène détonne avec le reste de la pièce.

Et puis, la décoration générale ajoute une touche supplémentaire à ce tableau déjà disparate. Des objets incongrus peuvent être posés ça et là, accrochés aux murs, d'autres restes d'un spectacle, des bibelots, des tableaux et autres sculptures. Des souvenirs personnels aussi. Parce que chacun peut apporter sa touche à l'ambiance, exprimant son bon goût relatif. Au Confort Moderne, j'ai ainsi longtemps été frappé par un immense tableau qui cachait complètement le bureau de la programmatrice des expositions art-plastique contre lequel il était posé. Il représentait un volcan et la tête de la personne assise derrière semblait sortir du cratère.

Ce sont ainsi des images originales qui naissent de ce capharnaüm. D'une pièce à l'autre les impressions changent en fonction des occupants. Une fois encore, je ne

peux m'empêcher de penser à la différence d'atmosphère ainsi créée, en comparaison des multiples espaces de « culture institutionnelle » que j'ai visité, MJC, centres culturels, scènes nationales, avec leurs murs blancs, lisses et monotones, leurs mobiliers administratifs standards, et leurs parquets luisants de propreté.

Les cinq sens peuvent êtres concernés par le marquage d'un groupe social sur un lieu. En l'occurrence, la vue des désordres et des signes est comme amplifiée par les traces olfactives. Les odeurs marquent aussi, profondément, le lieu et le visiteur. Et ce n'est pas une odeur très agréable qui est dominante et partagée dans les trois lieux. Elle est le résultat d'un mélange singulier. Celui des produits d'entretiens qui ne parviennent pas à effacer les effluves lancinantes de bière, de café, de tabac froid, des publics transpirants aussi. Cette odeur est celle des concerts surchauffés, l'odeur d'une exubérance indicible, l'odeur de la fête.
Quelques bulles olfactives plus agréables viennent parfois parfaire le paysage des parfums des lieux. Ce sont par exemple, les allées extérieures de la Ufa-Fabrik à Berlin qui contrastent fortement avec les intérieurs. Dans ces allées, à la terrasse du Café Olé, la végétation très dense, les nombreuses plantes et fleurs transportent des senteurs plus subtiles. Des odeurs «□de campagne□» peuvent même saisir le consommateur en terrasse de manière surprenante en pleine ville□elles proviennent de la ferme de la Ufa-Fabrik et de sa basse-cour.
Il y a quelques «□senteurs artistiques□» aussi. Lorsque l'on s'approche d'un atelier qui déborde d'odeur de peinture, de laque, de térébenthine, odeur fraîche du bois scié et de matériaux non-identifiés, odeur chaude du métal, des soudures, des métaux travaillés.

Il faut passer toutes ces frontières physiques et sensorielles pour aller jusqu'au cœur des lieux, jusqu'à l'espace d'exposition, de monstration, de concert. Mais une fois arrivé, il faut s'en accommoder parce que le spectateur en est enveloppé. Même face à «□l'œuvre□», on n'est jamais dans un espace neutre, ce qui à mon sens influe grandement sur la relation à l'art.

9. L'écho de la ritournelle

Après les effets visuels et olfactifs, la marque de l'appropriation touche l'ouïe. Ce sont les sons, les bruits et les musiques qui marquent les bâtiments occupés et révèlent grandement la présence et le travail des occupants sur l'espace.

Il y a d'abord, les petits sons de la routine quotidienne des lieux□les sonneries des téléphones qui froissent le murmure continu des espaces administratifs□le choc des vaisselles des espaces de restaurations, des bars, les discussions animées, exubérantes, ponctuées d'éclats de voix, de rires.
Cet ensemble de sons est banal, mais il prend ici une dimension frappante du fait des caractéristiques physiques des bâtiments, de leur dimension et de leur aménagement. Dans les vastes espaces des anciens locaux industriels et marchands, l'écho est une constante de l'atmosphère phonique. Les bruits de la vie quotidienne prennent ici de l'envergure, ils acquièrent une présence plus forte, parfois pesante. D'autant plus que d'autres bruits plus tranchants surgissent d'un peu partout pour se mêler à eux□ ceux d'une troupe qui répètent, d'un musicien qui s'exerce, et puis, les coups de marteau d'un technicien ou d'un artiste à l'ouvrage, bruits de perceuses, de métal que l'on tord, de la matière triturée□etc.

Au-delà de l'atmosphère singulière ainsi produite, une autre caractéristique sonore reste la présence constante de la musique. Au milieu des échos chaotiques, émanent toujours en effet, un air de musique. Il s'agit d'un lointain « rif » de groupe de rock qui répète, d'une «□balance□ pour le concert du soir, de l'ardeur répétitive des percussionnistes à la Ufa-Fabrik. Même, dans les espaces administratifs, la musique est diffusée en continue. Le programmateur écoute les maquettes qu'il a reçues, en faisant profiter l'assemblée, mais s'il n'est pas là pour mettre une cassette ou un CD, d'autres s'en chargent volontiers. Il faut une certaine habitude pour travailler dans ces conditions, aux rythmes de musiques souvent très rapides et très fortes et je me suis toujours étonné de la capacité de concentration au travail des uns et des autres.

Pour passer de la musique et des sons à la *ritournelle, il* n'y a qu'un petit pas à franchir. Les sons que je décris ici, les sons des activités quotidiennes et des activités de création, échos musicaux des groupes qui répètent, des « balances » de concerts, des DJ ou d'une radio, d'un CD écouté durant la journée sont les chants de «□l'oiseau créateur de territoire□ ou « d'un paysage mélodique » que décrivent Deleuze et Guattari[115]. C'est par la mélodie de son chant que l'oiseau marque son espace environnant, l'organise, trace ses limites. Mais chez Deleuze, la ritournelle n'est pas uniquement musicale. Elle rejoint toutes les qualités expressives marquantes du territoire. La mélodie a tôt fait de se détacher de son producteur pour fonctionner au-delà, dans un « auto-mouvement des qualités expressives ». Ces mélodies, ces ritournelles se détachent là aussi de leur producteur.

[115] G. Deleuze et F. Guattari, op. cit.

Les lieux sont ainsi faits d'un brouhaha constant, d'échos amplifiés, de sons mal étouffés par de mauvaises insonorisations qui ne parviennent pas à contenir une répétition ou une balance de concert. Et c'est bien là une autre caractéristique très marquante et plus problématique aussi des espaces occupés. Le son volatil ne s'en tient pas au lieu, et il s'enfuit par la moindre embrasure de porte ou de fenêtre, la moindre faiblesse des murs. C'est aussi par ces sons et ces musiques que les occupants ont marqué leur espace, la ritournelle est ici en acte. Cette fois-ci cependant, comme l'oiseau et son chant, ils marquent au-delà du lieu occupé, et touchent d'autres territoires. Celui des riverains en particulier.
Au moment où les collectifs s'installent dans les lieux, l'insonorisation est quasi-inexistante. Un concert, lorsqu'il donne sa pleine puissance peut diffuser ses nuisances sonores dans un périmètre de plus de 500 mètres. Et de fait, il s'agit d'un premier positionnement quasi involontaire de diffusion vers la ville, d'inscription urbaine.

Il semble ainsi que c'est par la musique que l'affirmation de la présence de ces groupes dans ces espaces s'est répandue. Et il semble qu'elle se soit mal répandue. Ces concerts de punk-rock, qui atteignaient à peu près le niveau de décibel d'un avion qui décolle, ont bien rapidement révélé la présence des nouveaux occupants. Ce sont d'abord les riverains directs, dont les maisons sont en face de l'Usine et de la Ufa-Fabrik, celle d'un marchand de tapis directement attenante à la palissade du Confort Moderne, qui se sont aperçus de la présence des nouveaux occupants. Pour eux, un avion qui décolle tout une nuit sous leurs fenêtres avait tôt fait d'éveiller quelques agressivités. Premier élément de stigmatisation négative, la musique avait d'autres arguments contre elle. Son esthétique elle-même était perçue comme agressive et les riverains eurent rapidement fait l'amalgame entre ses qualités esthétiques et ceux qui les produisaient.
Et puis, dans un deuxième mouvement d'amplification, cette musique générait d'autres nuisances sonores. Notamment, celles qui sont dues aux publics qui sortent des concerts, des individus parfois avinés venus pour faire la fête, qui discutent toute la nuit de ce qu'ils viennent de voir, de ce qu'ils vont faire après le concert et d'autres choses encore. Si beaucoup discutaient à l'intérieur des bâtiments, dans les allées ou la cour intérieure, il arrivait toujours un moment, en général très tôt le matin, où ils devaient sortir pour rentrer chez eux. Les discussions se prolongeaient alors dans les rues adjacentes aux lieux. Cette redondance de l'agression sonore, encore plus nocturne n'arrangeait pas les choses.
Cette autre part de la ritournelle dépasse le lieu pour se répandre dans un espace

indu, celui des rues de la ville habituellement réservé la nuit au sommeil des habitants. Le territoire secret des lieux déborde ainsi les sites et l'on comprend dès lors un premier niveau des conflits d'appropriation qui peuvent se produire et sur lesquels je reviendrai dans le troisième mouvement.

Avec le temps, les occupants sont parvenus à insonoriser les salles de concerts. Ils ont relativement réussi à discipliner les publics, les ont sensibilisés aux nuisances sonores dont ils étaient porteurs. L'équipe du Confort Moderne fait même le tour du quartier après chaque concert pour ramasser d'autres traces tout aussi agressives, les détritus de la fête, cannettes de bières, bouteilles et mégots en tout genre. Mais la musique n'est jamais complètement piégée et encore aujourd'hui, les soirs de concerts, on peut toujours entendre les remous bruyants des musiques enfiévrées largement au-delà de l'enceinte des bâtiments. Les mêmes conflits se répètent plus pacifiés cependant.

Je terminerai par une gamme de sons plus surprenants pour un lieu culturel qui sont aussi des éléments de marquage et d'appropriation des sites. À Berlin et à Poitiers, dans la cour ou à la terrasse du restaurant, il y a beaucoup de rires d'enfants□enfants des membres de la Ufa ou des écoles venus voir une expo dans un des lieux, la ferme animalière du parc, enfants de la crèche de la Ufa. Mais alors qu'à Berlin le lieu est très vert et que les oiseaux animent la terrasse du restaurant, à Poitiers c'est une atmosphère écrasante de béton qui domine. Une atmosphère que je qualifierai volontiers de typiquement urbaine□aucun arbre, pas de végétation, la cour est un parking bétonné toujours comble, on y mange accolé aux véhicules, quand il fait chaud, dans les vapeurs d'huile, de diesel et d'essence. Entre ces deux extrêmes, l'Usine à Genève bénéficie de la fraîcheur apaisante du Rhône sur les bords duquel elle se trouve. Mais tout autour d'elle, depuis dix années que je connais le lieu, les rues ont toujours été en travaux. C'est une atmosphère à nouveau bien urbaine, de chantiers envahis par les mauvaises herbes, qui entourent l'Usine.

10. Ordre et dissymétrie□la poétique du chaos

Un certain ordonnancement est tout à fait lisible dans ce marquage de l'espace d'installation. Il suit les logiques des collectifs dans une perspective fonctionnelle de production culturelle□les espaces sont organisés pour la production, la diffusion et la création auxquels dans une perspective qui leur est typique, pragmatique. Les acteurs des lieux ont aussi ajouté à la fonctionnalité culturelle, des espaces de convivialité, de commerces et de services. Mais le paradoxe c'est que l'ordre des trois «□ollectifs n'est pas aussi rigoureux d'apparence que d'autres modèles d'organisation et de marquage spatial plus rationnels, voire «□lus propres□. Il faut même constater que cet ordre est fait d'un certain désordre et de choses pas tout à fait nettes, pas tout à fait «□lean□ selon un terme qui revient de nombreuses fois dans la bouche de mes interlocuteurs. Au départ le visiteur peut se dire que l'impression « bordélique » est liée à un manque de moyens évident. Les meubles seraient dépareillés, usés et d'une propreté douteuse parce que les occupants n'ont pas d'argent pour les renouveler, pour acheter neuf ou simplement pour rénover. Pas assez de moyens non-plus pour garder les murs uniformément peints, impeccables. Avec le temps cependant, il faut bien constater que cet aspect désordonné et « non clean » est institué en qualité de goût et certainement en part « identitaire ». Il y a dans cette apparence des lieux et des mobiliers, un indice d'un rapport au monde matériel en même temps qu'une révélation de goûts esthétiques.

Et en effet, il faut commencer par noter qu'ils font de cette qualité « de désordre » et du « pas très propre », une part de leur affirmation contre des modes de rationalités, notamment économiques. Cette situation puise dans un refus du « tout consommation » éphémère, auquel ils opposent des notions de durabilité des matériaux par la récupération, le rafistolage, etc. Ce désordre rejoindrait ici leur révolte ou leur part contestataire souvent évoquée depuis le début de ce texte. Par exemple, lorsqu'ils disent au détour d'une critique de ce qu'ils appellent « la société de consommation », leur aversion pour le «□white and clean□. C'est le refus de ce qui est lisse et sans profondeur dont la signification s'arrête en surface, où tout est dit en termes uniformes, sans épaisseurs, aseptisés. Ils trouvent ainsi dans « le bordélique » une certaine richesse. Ils expriment un goût pour les choses aux contours incertains, rugueux, désorganisés. Leur goût pour l'aventure souvent évoqué aussi, semble ici rejoindre une esthétique aventureuse, dont on ne peut juger exactement la portée et l'appartenance. Ils aiment à lire dans un meuble patiné son

histoire et celle de ses anciens possesseurs, dans ses écorchures quelques traces d'évènements pittoresques, inattendues. Ils apprécient les meubles et les objets de toutes sortes comme lit de mémoires. Ils aiment se lier ainsi à des passés incertains, que souvent ils idéalisent. Le passé de la vie industrielle imaginé entre guinguette et quartier artisanale à dimension humaine sur les bords du Rhône ; la figure de l'ouvrier, militant communiste critique, comme eux, vis-à-vis de l'ordre institué, etc. Ils disent ainsi un rapport au monde marqué par une certaine poétique du chaos, à connotation irrationnelle. Ensemble de choses et de valeurs qui se retrouvent dans leurs choix artistiques, dans leurs programmations, de certaines musiques et spectacles ayant ces qualités mais aussi dans le type d'organisation qu'ils mettent en place.

Goût pour le complexe, l'irrégulier, attirance pour ce qui n'est pas uniforme, difficile de ne pas faire référence aux travaux de Simmel sur l'esthétique à partir des catégories de symétrie et d'asymétrie.
Pour Simmel, la symétrie et l'asymétrie, sont des catégories essentielles de l'esthétique et du niveau d'évolution de cette dernière dans la «□société□» et donc de la «□société□» elle-même. Il écrit que « le degré inférieur de la pulsion esthétique s'exprime dans une construction systématique qui enserre les objets dans une image symétrique »[116]. Il poursuit que lorsque la vie « s'est pénétrée d'entendement, de calcul, d'équilibre, alors seulement le besoin esthétique se réfugie dans l'opposé, recherche l'irrationnel et la forme extérieure de l'irrationnel, l'asymétrique ». Si la question d'une évolution et donc de la supériorité d'un jugement esthétique par rapport à un autre reste délicate, il faut néanmoins constater la pertinence des catégories employées par Simmel pour les collectifs pris en compte ici. Peut-être faut-il alors employer un autre terme, celui de *dissymétrie*, pour mieux exprimer la notion de désordre propre à cette esthétique chaotique et paradoxalement organisée sur cette base.

Par ailleurs, je lirai volontiers dans ce rapport aux objets et à l'organisation de l'espace une autre forme de contestation sociale envers l'aspect des choses matérielles. Il semble que la dimension esthétique fait le lien entre différents aspects de la vie sociale, liés à l'espace et au territoire. C'est une de leurs critiques majeures de cette société de consommation à qui ils reprochent de gommer la qualité des choses, leurs identités, leurs beautés. Ils voient dans la nécessité économique la

[116] G. Simmel, *Sociologie et esthétique*, texte paru dans, *La tragédie de la culture*, Ed. Rivages, 1994.

raison d'un utilitarisme nuisible à l'expression de la nuance, du rugueux, du dissymétrique et finalement de ce qui pour eux renvoie à la notion de "vie". Ils opposent à l'homogénéité aseptisée un foisonnement inventif perçu comme typiquement humain à qui ils veulent laisser sa libre expression, incertaine, non canalisée. Une lutte contre les modernités économiques et techniques peut se lire ici. Elle n'est pas anodine, elle conduit à une redondance matérielle et esthétique de la relation à la ville que j'ai décrite dans la première partie. Un goût pour des formes et des modes d'appréhensions passés, traditionnelles même si le tout semble beaucoup passer par l'imagination ou l'idéalisation.

Mais une fois encore il faut noter un paradoxe. Parce qu'à d'autres moments en effet, soucieux de faire les choses de manière efficace, pris par le temps et le manque de moyens, ils mettront les questions d'aspects au second plan. Dans ce même texte, Simmel attirait l'attention sur une corrélation entre la conception esthétique et les projets de société, les organisations sociales. En termes d'organisations et de projets politiques il opposait alors le socialisme et le libéralisme à partir de deux conceptions esthétiques différentes. Pour lui, l'esthétique asymétrique, « laisse s'épanouir chaque élément en toute indépendance, à partir de ses propres conditions, faisant ainsi apparaître l'ensemble sous l'aspect d'un phénomène sans règles, ni régularités »[117]

Ici au contraire c'est la régularité de l'indépendance des éléments et de l'apparent désordre qui est frappante. Prégnance de l'asymétrique, du chaotique moins contraignant et donc libérateur qui se retrouve comme je vais le montrer dans l'ensemble de l'organisation mise en place après ce moment de l'installation. Sans clore donc ici un questionnement qui gagnera à être enrichi d'observations plus précises, je conclurai en notant simplement que l'aspect des lieux occupés n'est pas anodin. Un habitant de Poitiers me disait un jour□ « ils auraient quand-même pu arranger, peindre quand-même, depuis le temps qu'ils y sont□ ». Un désordre comme une forme d'ordre pour eux, qui possède ses propres règles, sa propre rationalité, en l'occurrence de révolte libératrice et de critique sociale, une organisation permettant l'évolution, l'expression de désirs disparates, d'une certaine «□vie□. Un désordre qui structure de manière forte les termes des relations des collectifs avec leur environnement.

[117] G. Simmel, ibid.

***

L'attachement, le marquage et le sentiment d'appartenance qui viennent d'être décrit, ne manifestent cependant qu'une dimension de la territorialité que construisent les trois collectifs. La construction de la territorialité s'exprime aussi dans les pratiques des acteurs sociaux. Je redirais même avec M. Roncayolo que « la territorialité avant de s'exprimer par l'attachement à un lieu particulier, est d'abord rapport entre les hommes »[118]. Les rapports sociaux des acteurs qui s'installent dans les lieux ne se limitent pas à ce lieu. Même si l'installation représente une sorte de rupture avec l'environnement extérieur, la ville, un repli sur soi, celui-ci n'est que provisoire et il n'est jamais total. Les acteurs des lieux restent toujours «□connectés□» à la ville dans laquelle ils vivent et ils inscrivent aussi leur action dans des réseaux localisés dans leur ville, dans les squats à Genève et Berlin, dans les milieux associatifs à Poitiers et bien au-delà. De ce point de vue, ce sont avant tout les circulations et les échanges entre les acteurs sociaux qui construisent et désignent les espaces qu'ils pratiquent comme territoires.

Ainsi, les acteurs des lieux n'ont pas coupé les liens avec les personnes qu'ils connaissent ailleurs au moment où ils s'y sont engagés. Leur dialogue avec la ville n'est pas uniquement médié par le lieu qu'ils occupent. Eux-mêmes sont des citadins qui la pratiquent, y circulent. Mais il me semble que cette pratique de la ville est largement liée pour eux à leur pratique culturelle. Tout au moins elle le sera de plus en plus à mesure que leur implication dans les collectifs et leur rapport au lieu seront forts, même pour les publics proches. Pour comprendre et préciser cette idée, je m'arrêterai plus avant sur ce que veut dire pour eux cette pratique culturelle et sa dimension artistique.

[118] M. Roncayolo, op. cit.

II. Des figures de passionnés de culture

Lors de mes premiers contacts avec le Confort Moderne et l'Usine, j'avais d'abord été frappé par la manière dont chacun parlait de sa tâche dans les groupes. Les termes étaient à la fois retenus et extrêmement enthousiastes. Entre de modestes commentaires, qui auraient pu s'appliquer à toute activité quotidienne et des envolées passionnées évoquant l'aventure intense comme caractéristique de ce que chacun vivait.

À travers la modestie du propos, transparaissait l'importance du lieu et de ce qu'ils y faisaient, qui semblait les avoir englobés dans la totalité de leur être. En d'autres endroits, ces discours auraient pris un caractère dérisoire, déplacé ou ridicule. Comment comprendre en effet l'importance vitale que semblaient recouvrir pour toutes ces personnes des activités qui, bien que liées à la culture, restaient souvent ingrates comme la manutention ou les travaux d'entretien, a priori bien loin du caractère enjôleur prêté aux pratiques culturelles ? Pour les membres de l'Oreille est Hardie et d'Etat d'Urgences, mais aussi, sur ce point, pour les membres de la *Ufa-Fabrik*, participer à des activités du domaine culturel revenait sans aucun doute aussi à construire et à vivre une passion[119].

Ingratitudes du labeur artistique

Côté coulisses, les pratiques artistiques perdent rapidement leur aspect spectaculaire. Elles se déclinent en multitudes de tâches laborieuses, longues et minutieuses élaborations des œuvres avant la présentation aux publics.
Le labeur culturel a ses espaces : ateliers, studios de répétition, petits locaux confinés au creux d'une rue, au fond d'une impasse. Presque cachés, ils sont disséminés au cœur de nos villes et en général, attirent peu l'attention. Toutefois, en certains endroits, il arrive que ces lieux se multiplient et se regroupent en grand nombre pour devenir visibles. Prémédités ou non, ces rassemblements nous rappellent les proximités, les continuités et parfois les connivences qui existent entre la ville et les aléas de la création.
Dans, Les Fabriques – Lieux imprévus, Ed. de L'imprimeur, 2000.

Si dans un premier temps les individus convergent vers les associations sur la base de motivations inégalement partagées entre révolte, fête et « besoin de culture », l'ensemble des intérêts individuels va se recentrer sur ce troisième registre culturel. Sans effacer les deux autres, c'est ce troisième registre qui devient centre de motivation, de mobilisation. Tout se passe comme si le *répertoire des rôles* de chaque individu allait alors se réduire et se concentrer autour d'un seul type d'activité et d'un nombre réduit de personnes participant à ces mêmes

[119] Concernant le thème de la passion appliqué à une pratique culturelle, les travaux d'A. Hennion, constituent aujourd'hui une référence incontournable. Voir notamment son ouvrage, *La Passion musicale,* Editions Métailié, 1993. Si cet ouvrage a pu fonder et guider mes réflexions au départ, l'analyse présentée ici s'en éloigne en de nombreux points.

activités.
Une relation esthétique d'un genre singulier va être au cœur de l'action collective. Cet intérêt culturel et les relations qui se nouent autour de lui est un point de convergence entre les individus qui dépasse des intérêts disparates extra-culturels. Ce point n'est pas donné au départ, lors de la constitution des associations, il se construit et se renforce avec le temps, au fil d'arrangements, d'accommodations et de conflits internes aux collectifs.

La relation esthétique

La passion culturelle, dès lors qu'elle génère des échanges et des interactions, prend une dimension sociale. Le développement d'un rapport passionné, qui se rapporte le plus souvent ici à la musique mais aussi aux arts plastiques, aux arts dramatiques, comme à la photographie, au cinéma est au cœur du processus d'entrée dans les collectifs et constitue une forme de lien majeur entre ceux qui s'y investissent.

Au cœur de la passion donc, c'est vers la forme esthétique, le morceau de musique, la sculpture ou le tableau, la pièce ou le film que converge l'intérêt de chacun. À propos de relations nouées autour d'une production artistique Nicolas Bourriaud définissait une esthétique relationnelle. «□ l'esthétique relationnelle, déclare-t-il, n'est rien d'autre que les relations qui sont produites par les œuvres.□.[120] Pour Bourriaud, c'est autour de la forme esthétique, en l'occurrence de l'œuvre, que se noue une relation. La force de l'esthétique est mise en avant de manière quelque peu détéritorialisée et hors du temps[121].
Pour ma part, afin d'élargir cette notion et d'essayer de la clarifier, j'intervertis les termes en parlant de *relation esthétique* à propos de liens produits à partir de formes esthétiques, mais qui dépassent la forme elle-même et qui par ailleurs sont territorialisés et temporalisés. D'une part, parce que la notion d'œuvre est ambiguë et empreinte de forte subjectivité. Une œuvre peut créer une relation esthétique, mais de manière plus neutre je parlerai de relation créée, définie et structurée à partir d'objets à dimension esthétique ou de d'une production matérielle ou sensible à

[120] Propos publiés, dans *Le journal des rencontres*, n°4, colloque Les nouveaux territoires de l'art, Marseille, mars 2002.
[121] Ceci renvoie à une conception de la culture, de l'art, de l'artiste et de son œuvre tout à fait spécifique. J'y reviendrai, mais disons simplement pour l'instant que, dans cette conception l'œuvre et l'artiste sont perçues comme étant hors du temps et de l'espace. Leur travail se situe dans le domaine de l'universel, de l'intemporelle et de l'unique. Termes qui renvoient par exemple aux travaux d'Hanna Arendt et définissent la spécificité de l'art et de ce qui fait œuvre d'art par rapport à d'autres productions esthétiques.

dimension esthétique. C'est dans ce sens, pour éviter d'utiliser la notion d'œuvre, que j'utilise donc la notion de *production esthétique*. Les œuvres étant des productions esthétiques d'un statut particulier parmi ces productions d'objets sensibles à dimension esthétique[122].

D'autre part, surtout dans les cas qui me préoccupent ici, cette relation *dépasse* l'objet d'art ou la forme esthétique et le moment de la monstration pour créer des liens, une histoire commune entre des individus. Pour analyser la particularité des *relations esthétiques* qui se nouent dans les trois lieux, il me semble donc important de ne pas se focaliser uniquement sur les productions esthétiques. Il convient aussi de prendre en compte le dispositif destiné à les produire ou à les diffuser comme dans le cas où une sculpture ou un morceau musical sont créés à dessein de relation.

En d'autres termes, la notion de relation esthétique ici, ne s'attache pas exclusivement à l'œuvre physique et au moment précis de la diffusion. La relation esthétique les dépasse tous les deux et se situe sur un temps long et des espaces continus ou diffus qui ne se limitent pas au lieu de monstration. Si le lieu de diffusion, salle de concert, lieu d'exposition sont les *hauts lieux* des relations esthétiques, celles-ci se déclinent en d'autres endroits, d'autres moments. Ces relations esthétiques relient en quelque sorte des espaces discontinus.

L'art contemporain par exemple théorise depuis longtemps l'esthétique relationnelle comme la capacité d'une œuvre à faire lien. Nicolas Bourriaud montre comment ce type de pratique artistique «□se place dans un temps évènementiel pour une audience appelée par l'artiste (…), ce type de pratique présuppose un contrat avec le regardeur, un «□arrangement□». «□Aujourd'hui poursuit-il, l'importance de cette fonction de rendez-vous constitue le champ artistique et fonde la dimension relationnelle »[123]. Ici au contraire, pas (ou peu) d'événement ou de contrat. Les individus s'emparent de la forme, des formes, pour les utiliser à leur manière, parfois imprévue, dans un temps continu. Ce dernier, sans exclure l'événement relève plutôt d'une quotidienneté. La relation esthétique déborde le lieu de production et de monstration d'une œuvre[124]. L'expérience esthétique est ici plus qu'un moment, celui de la visite d'une exposition par exemple. Plus banale, elle génère autour de l'œuvre ou d'un ensemble de formes esthétiques des pratiques plus vastes, des phénomènes d'appartenance, des actions collectives ou plus modestement toute *une prosodie des pratiques artistiques*□manière de faire et de

[122] Dont une des caractéristiques est certainement une sacralisation.

[123] N. Bourriaud, *Pour une esthétique relationnelle*, dans « Document sur l'art », n°7&8, 1999.

[124] Une fois encore, j'utilise ici le terme d'œuvre par commodité de rédaction. Pour éviter toute connotation la notion recouvre ici un sens minimum de « production esthétique sensible ». Voir introduction.

parler, de s'habiller, de se côtoyer, d'écouter et de regarder ensemble. La relation aux formes esthétiques dans sa continuité englobe progressivement la vie sociale de ceux qui s'engagent vers elles. Bien qu'elles ne s'y réduisent pas les relations sociales des individus se concentrent autour de l'intérêt esthétique. C'est dans ce sens que je parlerai de relation esthétique.

Une étape de la carrière de chacun

Les figures de passionnés de culture que je vais décrire renvoient plus largement à une étape dans la vie de chacun. La construction de la passion culturelle constitue pour ces individus un second mouvement après une prise de position critique sur le monde, qui réoriente et structure différemment les caractéristiques de cette dernière, change le visage de la révolte. Dans cette étape de la vie des protagonistes, l'art et la culture constituent notamment un moyen de formalisation de cette révolte. De ce point de vue, la dimension expressive des pratiques culturelles est fortement valorisée.

Au fondement du sentiment d'être ensemble, générateur d'échanges et participant à des mobilisations individuelles et collectives, c'est un rapport passionné à des formes esthétiques (musiques mais aussi pour certaines œuvres plastiques, audiovisuelles, de spectacle vivant, etc.), qui est construit petit à petit. Cette relation passionnelle peut être appréhendée comme une valeur sociale partagée majeure des lieux. À travers cette notion de passion, il s'agit d'appréhender le registre culturel comme ressort incontournable de la constitution des collectifs, même s'il s'associe *toujours* à d'autres registres. Il s'agit de montrer comment le rôle de ce registre est central au niveau de l'articulation de l'altérité entre les membres des associations et de leur action. Dans les trois collectifs, le registre artistique et culturel prennent progressivement le pas sur les registres festifs et contestataires.

Dimension fonctionnelle et dimension sociale des codes artistiques

Au moment où les individus convergent vers les associations pour en devenir acteur, par-delà l'acquisition de compétences techniques, en fonction des intérêts de chacun, c'est aussi à l'apprentissage des codes et conventions propres à un domaine d'activité artistique (musique, arts plastiques, du théâtre, etc.) qu'ils vont consacrer les premiers temps de leur présence. Ce qui est d'abord frappant c'est que

l'apprentissage des normes et des compétences mobilisées dans les pratiques artistiques ne se limite pas à une dimension fonctionnelle dans le sens où ces codes seraient uniquement mobilisés pour la bonne organisation des activités de création ou de diffusion[125]. Plus profonds, ces codes « vont faire lien » entre les individus qui en sont les porteurs. Tous vont se reconnaître, porteurs de *perspectives communes* (U. Hannerz, 1998) sur certaines pratiques culturelles, ces dernières pouvant aller de la création à la simple écoute musicale par exemple. Ces perspectives communes peuvent se décliner à plusieurs niveaux : des codes esthétiques et de ce qui fait le bel œuvre, le beau morceau, la belle sculpture, le beau spectacle de danse, etc.□ aux fonctions accordées à l'œuvre, politiques, économiques, ludiques□ aux manières convenables de s'amuser ou de faire les œuvres ou de les diffuser.

Comme je l'ai montré dans la première partie, beaucoup de protagonistes des collectifs ont déjà participés à l'organisation des concerts, ont pu développer une pratique d'auditeur, voire avoir une pratique de créateur. Cela constitue déjà pour eux une dimension continue de leur quotidien et de leur relation avec les associations et en dehors. La relation esthétique se décline par ailleurs concrètement, au-delà de la production esthétique lorsque ces pratiques donnent lieu à des styles vestimentaires, langagiers, gestuels, etc. Autrement dit, par rapport à ce dernier point, l'acquisition de normes et de conventions culturelles par les acteurs du Confort Moderne et de l'Usine n'a pas d'impact uniquement artistique et marque tout un ensemble de pratiques, de manière de faire et de se « comporter en société ». C'est de cette manière que la relation esthétique dépasse l'œuvre et l'espace de création ou de diffusion.

C'est notamment en adhérant à ces codes que les individus se reconnaissent ou se distinguent entre eux, dans leur ville, au-delà des clivages sociaux dominants, ce qui me semble remarquable. ÊEntre amateurs de musique punk par exemple ou « à l'inverse » de musique classique est plus discriminant entre eux que leur origine familiale, leur appartenance ethnique ou leur situation professionnelle du moment.

La passion culturelle une construction dans le temps

D'une manière générale, les pratiques culturelles et artistiques, les codes et les normes qui leurs sont liés sont mobilisés au-delà du lieu et de l'activité professionnelle ou des espaces publics pour être présent jusque dans les espaces privés et dans les interactions courantes entre les membres des lieux et pour certains

[125] Je ne développe pas ce point qui renvoie à la théorie des mondes de l'art telle que la développe H.S. Becker dans ses travaux (voir introduction).

de leurs publics. La passion musicale englobe alors toute la vie sociale des individus et touche aux identités individuelles et collectives.

« Au tout début, entre 1980 et 1985, encore aujourd'hui, je me souviens que la musique, même si c'était du non-dit, mais la musique ça correspondait quand même à la façon dont nous on vivait. Ça exprimait une façon quand même alternative de fonctionner, mais qui n'était pas forcément exprimée, ça correspondait complètement à nous, c'était ta famille. C'était la même famille que toi, mais ça se passait par la musique, c'était ta famille par la musique, moi j'avais pu être militante dans des groupes politiques et tout mais c'était pas vraiment mon truc, donc c'était de l'émotion avant tout. (…) Tu te baladais en ville dans les cafés et tu te reconnaissais comme ça, tu parlais à machin parce qu'il écoutait telle musique donc il était habillé comme ça, tu disais « Bien lui il est punk, lui il est psycho », les punks et les psychos pouvaient parler ensemble, mais pas toujours, les skins pas question, etc. derrière tous ça, les fringues, la musique, ça voulait dire quelque chose ». (Sylviane, Confort Moderne)

L'intérêt culturel passionné comme lien entre les individus est ainsi au cœur de leur engagement. Néanmoins, il convient d'être précis. Au début cet intérêt apparaît qualitativement différencié d'un individu à l'autre. Le processus d'homogénéisation de la passion pourrait se décrire dans les termes contradictoires d'*un nivellement par le haut*. Pour les uns, il s'agira d'une confirmation de leur intérêt culturel, pour les autres d'un renforcement, d'autres encore feront une simple expérience, ne resteront pas dans les collectifs, y reviendront de manière irrégulière. Il est même des individus pour qui un simple intérêt pour des activités culturelles est totalement absent au départ. Ils n'étaient là que pour la fête ou « la révolte », et se découvrent un véritable intérêt pour un domaine artistique. Pour certains d'entre eux, il s'agira d'un apprentissage entier des normes et conventions qui y sont liées.
Tous vont parvenir à un niveau d'intérêt culturel similaire qui constitue un lien central entre eux sur la base d'une qualité d'écoute et de connaissance des mondes musicaux ou autres très « pointues ». Sur cette base, certains deviendront membres à part entière des associations et des lieux, d'autres constitueront *le public proche* tel qu'il a été défini dans le premier chapitre.

Il faut préciser dès maintenant que simultanément, le processus de rapprochement des associations recouvre une multitude d'apprentissages. Au-delà de l'acquisition de la passion culturelle comme valeur et compétence commune, leur parcours recouvre aussi l'acquisition de nombreux savoir-faire, « savoir se conduire » dans un milieu culturel qui apparaît alors très singulier. Ce moment de rapprochement, plus ou moins long, selon les individus est ainsi porteur d'interrogations concernant les formes de socialisations liées à l'engagement culturel. Dans tous les cas, après la révolte, la construction de la passion culturelle apparaît comme élément structurant de leur trajectoire globale. Une deuxième étape donc qui les conduira vers le statut

de *professionnel de la culture*.

***

Les trois catégories de sens évoquées jusqu'ici, la révolte, l'intérêt culturel et l'intention festive, sont présentes chez tous les individus et vont êtres réinterprétées, mêlées et développées à l'aune d'une passion émergente pour certains, déjà plus structurée pour d'autres.

Les personnes qui sont dans les collectifs uniquement pour faire la fête ou qui privilégient un engagement politique de type contestataire comme celles qui sont là simplement sur la base d'un lien affinitaire ou affectif[126] vont construire ou renforcer leur attirance culturelle, un intérêt pour une discipline ou un segment de pratique culturelle. Ce sera la condition de leur appartenance « à part entière » aux associations, notamment à long terme.

Néanmoins la figure du passionné de culture n'est pas homogène. Elle se décline de plusieurs manières. Différentes catégories d'amateurs de culture se rencontrent, se côtoient et articulent leur action dans les lieux. D'autre part, tous les individus ne sont pas attirés par la même discipline.

De ce point de vue, l'intérêt culturel est ce qui les rapproche fondamentalement et en même temps, par moments, les sépare. La passion culturelle en tant que valeur partagée permettra souvent de dépasser les clivages disciplinaires par exemple, au Confort Moderne, entre les amateurs de musiques dérivées du rock et les amateurs d'art contemporain qui constituent les deux domaines d'activité les plus importants. À d'autres moments, une dimension irrationnelle proprement passionnelle, empêchera au contraire tout dialogue entre des points de vue esthétiques incompatibles.

Une fois dans les associations et par la suite dans les lieux, les interactions entre ces différentes catégories de protagonistes sont nombreuses. Les carrières intra-associatives recouvrent des passages entre ces diverses catégories, donnant lieu à des mélanges, des conflits, des évitements et parfois des hybridations.

[126] La notion de « lien affinitaire ou affectif » est ici employée dans le sens défini par N. Elias, dans *Qu'est-ce que la sociologie*, Agora, Pocket, 1993, pp. 163-168.

1. Un long coup de foudre□les non-initiés[127]

En 1984 à Poitiers, en 1988 à Genève, en 1978 à Berlin, les acteurs des associations établissent leurs premiers liens avec les lieux où ils vont s'installer. Le noyau dur des collectifs est déjà constitué à ce moment. Avec cette installation leur visibilité devient plus forte dans la ville. Le nombre de concerts, de soirées, de spectacles, d'expositions qu'ils organisent va croissant. Les publics qui gravitent autour d'eux vont augmenter à leur tour.□[128]. Le public proche va s'élargir et certains de ses représentants vont s'engager ponctuellement ou durablement dans les actions des collectifs, pour en devenir membres à part entière.

Parmi tous les rapprochements et les engagements observables, certains se font de manière assez hasardeuse. Difficile d'évaluer leur nombre mais en tout cas, ils ne sont pas là seulement «□our la culture□. Pour beaucoup d'entre eux, c'est par l'accroche festive que leur venue se produit. D'autres encore sont là sur la base d'un mélange mou de motivations, un peu pour la fête, par ennui, un peu contestataire du monde qui les entoure, mais, dans l'ensemble, ils ne savent pas trop pourquoi finalement. «□À Poitiers, il n'y avait rien à faire me disent beaucoup, à l'époque, il ne se passait rien, alors on venait au Confort, on sentait que là il se passait quelque chose, et puis l'OH avait déjà fait des grosses teufs, il y avait pas mal de fêtes□. D'autres arrivent plus dans une logique de révolte bien que celle-ci soit peu ou mal formulée, même si on peut la lire dans leur parcours comme je l'ai fait dans le premier chapitre.

Parmi tous ces individus, un grand nombre ont de très faibles compétences culturelles, parfois elles sont vraiment inexistantes. Cette partie du public, constitue la catégorie des acteurs que j'appellerai les *non-initiés* encore relativement

[127] Les catégories d'individus ou les figures présentées ici sont à considérer comme des types idéaux. Ces types idéaux expriment des tendances significatives repérables dans les trois collectifs considérés. Dans la réalité, les frontières entre ces figures sont extrêmement ténues. Les appartenances peuvent être instables et plus nuancées que celles qui sont présentées ici. Le glissement et les passages d'une catégorie à une autre sont même généralisés et permettent de comprendre en partie la forme que prennent les actions collectives à dimension culturelle qui se développent dans ces lieux.

[128] Les processus de rapprochement des collectifs sur une base culturelle décrits ici sont aussi valables pour les individus qui se sont rapprochés pour constituer le « noyau dur » des collectifs. Les mêmes profils se retrouvent au tout début, certains sont non-initiés d'autres sont pré-initiés, d'autres sont connaisseurs ou artistes. Voir infra.

importante au moment où les lieux ouvrent[129]. Ils représentent selon mes estimations autour de 20 à 30% des effectifs[130]. Beaucoup de non-initiées sont des jeunes-filles dans une proportion de deux tiers à peu près, mais parmi eux se trouvent donc aussi de nombreux jeunes hommes. Non-initiés aux musiques innovatrices et aux styles d'arts plastiques, d'art de la scène, etc., qui sont diffusés au Confort Moderne comme à l'Usine ou à la Ufa-Fabrik, ils ne se rendent pas dans les lieux à la suite d'une décision à caractère culturelle. C'est par l'intermédiaire d'une personne qui connaît déjà bien les lieux que les rapprochements s'opèrent.

«Alors oui, je suis venu avec un pote, une fois, j'en avais entendu parler de l'Usine bien-sûr, ils avaient fait des manifs, moi ça me branchait bien tout ça à l'époque, surtout les manifs. Moi c'est clair qu'au début ça me gonflait leurs petits concerts et leurs fêtes, c'était un peu léger. Ils ne pensaient qu'à faire la fête, il y en a qui étaient bourrés tous les soirs. Je voyais les étudiants. Il y en avait même, c'étaient des "fils à papa", des bourges quoi. Mais bon, la musique, c'est pas que ça me déplaisait mais j'y connaissais pas grand-chose, et d'ailleurs on se foutait pas mal de moi. Moi j'étais plutôt branché révolution à l'époque, aujourd'hui c'est ringard, mais à l'époque j'avais des contacts avec l'Italie, les mouvements syndicalistes. Mais bon, après je m'y suis mis (à la musique), et puis j'ai commencé à apprécier, de toute façon, j'avais pas le choix, tous ils ne pensaient qu'à ça (…). Bon, il y avait les groupes. Déjà j'ai pu voir qu'ils ne disaient pas tous que des conneries, même si c'est un peu lourd par exemple les groupes de hardcore, enfin pas tous, mais beaucoup, c'est un peu brut de brut, mais y'en a même dans lesquels je me retrouvais vachement même encore aujourd'hui. Et puis j'ai compris que c'était aussi vachement politique de faire un lieu comme ça. C'était pas la révolution, mais au moins ça montrait que quelque chose d'autre pouvait exister, en dehors des gros trucs culturels ou des trucs de bourgeois ». (Robert, Genève)

Marie que je rencontrai au tout début de ma présence au Confort Moderne est représentative de cette catégorie de publics non-initiés lorsqu'elle a connu le Confort Moderne. Elle est originaire d'une zone rurale dans la région de Poitiers. À l'époque elle avait 17 ans. Elle voulait passer un Bac professionnel et après avoir terminé un

[129] Pour des raisons de lisibilité du propos, je rapporte le moment de construction de la passion culturelle au moment où les collectifs ont déjà un lieu. Or, pour certains, le processus de construction de cette passion a pu se faire avant la localisation des associations dans un espace. Néanmoins, il me semble que la localisation dans un espace précis a pu accélérer et renforcer ce processus, et une homogénéisation de son sens.

[130] Ces chiffres constituent une estimation incertaine de ma part du fait de la distance qui me séparait déjà de la période d'entrée dans les lieux au moment où j'ai effectué mon travail de terrain.

CAP de vente elle était venue à Poitiers. La musique pour elle n'était pas une priorité. Elle en écoutait accidentellement. En général c'était à la radio et c'était le top 50. Comme d'autres jeunes filles, c'est avec son petit ami qu'elle est venue pour la première fois au Confort Moderne.

« Mon père est agriculteur, il habite dans une ferme dans le département voisin, à 35 km de Poitiers. Ce bac professionnel que je voulais faire après mon CAP, il ne se faisait qu'à Poitiers. Mon petit ami travaillait déjà à Poitiers donc ça nous arrangeait bien (...). Moi la culture j'y connaissais rien du tout. Moi à part Balavoine et France Gall, le conditionnement des médias, c'est tout ce que je connaissais. Mes parents n'écoutent pas de musique. Mon frère qui a un an de plus que moi très peu. Donc, en plus d'être à la campagne, je n'étais pas dans un milieu favorable à ça. Ce qui fait que ça a été une espèce de coup de foudre sur une certaine longueur. Sinon, autant dire que quand j'ai annoncé ça à mes parents que j'allais travailler au Confort Moderne, c'était la catastrophe totale. Ils disaient "c'est pas un métier". Il a fallu que je me batte pendant des années (...). Alors pendant ma deuxième année de bac pro, je venais un peu ici (l'entretien est réalisé au Confort Moderne), et après j'y venais tout le temps, surtout pour voir mes amis et écouter les concerts." (Marie, Confort Moderne)

Pour les non-initiés, l'intervention d'un tiers est souvent déterminante pour que, d'abord, ils connaissent les lieux. L'entrée des non-initiés passe par la mobilisation de réseaux qui n'ont pas nécessairement ou directement de dimension culturelle. Ce sont plus des liens affinitaires qui sont mobilisés sans liens avec les réseaux musicaux ou d'autres disciplines. Pour Marie, c'est un réseau à résonance quasi-familiale. C'est le petit ami qui intervient pour

Pas à pas, le Confort Moderne devient central

Les non-initiés au départ ne viennent pas tant pour une pratique culturelle que pour être avec leurs amis, discuter, pour faire la fête. Mais eux aussi, petit à petit, au contact de ces derniers, apprennent à apprécier certaines musiques, certains plasticiens qui jusque-là leurs paraissaient étranges, presque incompréhensibles. En apprenant à reconnaître les styles musicaux, à dire leurs émotions, ils adhèrent au monde culturel qui gravite autour de l'OH.

Dans tous les cas, venir au concert, participer à la vie du Confort Moderne apparaît comme une occupation valorisée, enrichissante mais encore ponctuelle et provisoire.

Cependant, plus ils s'impliquent et construisent "une passion culturelle", plus leur présence au Confort Moderne devient fréquente. L'importance croissante des activités qu'ils développent instaure le lieu en repère dans le temps autant que dans l'espace de la ville. Lieu de rencontre, de convivialité et de loisirs, le Confort Moderne devient porteur des régularités de leur vie quotidienne. Certains y viennent tous les jours, y passent leurs journées. Avec le temps, il peut devenir pour certains publics un espace majeur où sont ancrés les souvenirs individuels et collectifs.

conduire Marie au Confort Moderne[131]. Dans d'autres cas fréquents se sont de simples réseaux d'amitiés qui peuvent jouer.

Cependant, le rôle des tiers ne s'arrête pas là. Ils interviennent aussi auprès des non-initiés pour qu'ils comprennent ce qui se passe dans les lieux, la manière d'apprécier les choses et les sens plus larges de leurs actions. La personne ainsi conduite dans le lieu va adopter dans un premier temps l'intérêt du tiers. Elle va écouter les mêmes styles musicaux, connaître et apprécier les mêmes artistes de référence dans ces domaines.

Pour Marie, comme pour ceux qui sont en quelque sorte accompagnés dans les lieux, c'est-à-dire la plupart des non-initiés, le rôle du tiers est central dans l'apprentissage des normes et conventions en vigueur dans telle discipline artistique. L'accompagnement s'effectue sur le long terme, pour un apprentissage global, pour la construction de la passion culturelle.
Cet ami ou ce parent est en fait un conseiller-éducateur. C'est lui qui va inciter à aller voir un concert ou une exposition plutôt que d'autres. Ces commentaires sur les artistes, leurs histoires, leurs manières de jouer quand il s'agit de spectacle vivant ou d'exposer dans les cas des arts plastiques seront des exemples sensibilisateurs pour les non-initiés.
Au départ l'influence des goûts personnels du tiers se fait donc fortement sentir. Un certain mimétisme existe. Ce qui conduit à multiplier le nombre des amateurs de certaines disciplines ou styles et renforce le sentiment d'homogénéité lorsque l'on observe les lieux. Les conseiller-éducateurs ont souvent un rôle de leader dans les groupes et sous-groupes des lieux, surtout lorsque leurs compétences sont élevées comme amateur d'un style ou d'une discipline artistique.

Néanmoins, si, dans de nombreux cas, comme celui de Marie, l'entrée au Confort Moderne s'accompagne et est facilitée par l'intervention d'un tiers, la plus grande partie de l'apprentissage est implicitement laissée à la charge des non-initiés. ÊEtre introduit par une tierce personne ne suffit pas à «□ntégrer□ complètement un lieu. Une caution interne est insuffisante. Parallèlement aux conseils et connaissances qu'ils reçoivent de leur ami, ils doivent entreprendre un important travail individuel

[131] L'entrée dans les lieux par la mobilisation de réseaux familiaux est aussi assez fréquente. C'est le cas au Confort Moderne plus que dans les autres lieux analysés. Dans ce cas, l'équipe est non seulement composée de membres de mêmes fratries, mais les liens conjugaux sont aussi très fréquents entre eux. Sur l'ensemble des membres rencontrés lors de ma présence sur les lieux je notais ainsi – 3 frères et 4 couples vivants maritalement.

d'écoute, d'observation. Ils apprennent à reconnaître les groupes, les artistes, à les distinguer en fonction de leur style mobilisant à ce moment des codes de différenciations esthétiques.

«C'est vrai qu'au début j'avais un peu de mal, j'étais vraiment inculte en matière musicale. Pour certains groupes qui passaient ici mon petit ami Pierre me disait « viens voir ça, ça te plaira ». L'apprentissage commençait à se faire. Pierre m'aidait, mais y'avait tout un côté perso. (...) Mais au départ, c'est pas moi qui ai fait la première démarche de dire je veux absolument aller voir au Confort pour voir comment c'est, c'est plutôt lui qui m'a amené et plus ça allait plus je venais (…). Je passais souvent au Confort, de plus en plus souvent et donc voilà, j'ai commencé à connaître les gens d'ici. Au début j'étais un peu coincée, on se foutait de ma gueule des fois, mais après comme je commençais à connaître un peu les groupes, même les plasticiens, bon, je commençais à discuter de plus en plus. Je m'y connaissais autant que certains, j'écoutais les groupes dès que je rentrais chez moi. En plus avec Pierre j'avais pas le choix, fini le top 50 » (Marie, Confort Moderne)

À un moment, pour accéder au statut de membre et de véritable amateur de culture, il faut donc montrer sa motivation. La passion doit être ostentatoire. Venir au concert ou à l'exposition ne suffit plus, il faut adopter des pratiques plus larges, d'écoute continue même au-delà des lieux, de codes extra-artistiques de type vestimentaire et langagier, s'engager dans les discussions avec d'autres passionnés, etc.

Ils sont nombreux comme Marie à avoir ainsi acquis de véritables compétences d'écoute et un regard marqué par l'intérêt culturel au moment où ils ont connu les collectifs, où ils sont entrés dans les lieux. Depuis leur qualité et leur intensité n'a cessé de croître, pour rejoindre l'une ou l'autre des catégories d'amateurs que je vais examiner maintenant. Il faudrait peut-être dire que la compétence et l'intérêt ont évolué de manière concomitante et croissante jusqu'à prendre un caractère quasi irrationnel propre à toute passion.

2. Ils connaissent « déjà » la musique⊡les pré-initiés

Avec les non-initiés, à ce moment d'ouverture des lieux, beaucoup d'individus, sont déjà sensibilisés à certaines musiques, à certains domaines artistiques. Et pour eux, la musique, c'est déjà une chose beaucoup plus sérieuse. Elle peut être un intérêt unique en soi, mais comme dans la plupart des cas décrits jusqu'ici, l'intérêt artistique se mélange souvent à d'autres registres, sociaux, politiques, festifs. Ils sont amateurs de culture [132], même si le sens de ces termes prend ici une portée originale.

Les pré-initiés ont déjà une forte expérience d'auditeur ou de spectateur, mais qui reste volatile dans le sens où elle est relativement individuelle, où son objet est fluctuant (la musique ou plusieurs styles de musiques, ou plusieurs domaines artistiques) et non-localisé dans un lieu spécifique. Il semble que pour tous les individus qui rejoignent l'un ou l'autre des lieux sur la base d'un intérêt culturel, il existe un stade, une étape à passer. Cette étape est difficile à décrire. Elle correspond au moment où un domaine artistique devient tellement important pour un individu qu'il gagne à être partagé et qu'il éclipse aussi des intérêts pour d'autres domaines. Il s'agit donc d'une sorte de spécialisation. Le besoin de communiquer avec d'autres individus sur la base d'un intérêt pour une musique, un style artistique précis devient croissant. Parallèlement, c'est aussi une envie de pratiquer la discipline qui peut rapidement émerger.

« Je viens de la campagne, je ne suis pas de Poitiers, je viens d'un village, de Moussac dans la Vienne, un tout petit village de 500 habitants à 50 bornes de Poitiers, j'ai fait mes études au collège, après au lycée et puis je me suis retrouvé à Poitiers. Là, j'ai fait une fac de géo.
Le Confort, j'y suis arrivé pendant ma première année à Poitiers. Au début j'y suis très peu allé. À ce moment, c'est vrai que je sortais pas spécialement ou alors je sortais avec des gens que je connaissais, des gens qui étaient au lycée avec moi. On faisait plutôt des fêtes à droite à gauche. Je me suis mis à y aller parce que j'avais commencé à jouer un peu de musique. On avait monté un petit groupe. On avait eu les instruments dans le lycée, j'étais un grand fan de hard rock. Comme l'après-midi on ne savait pas trop quoi faire on s'est mis à la musique. Je me suis d'abord mis à la batterie, sans rien savoir, mais j'ai quand même le rythme dans la peau et ça va très vite. Et puis après, il fallait un bassiste et personne ne voulait jouer de la basse parce que c'était un peu l'instrument pas trop noble, l'accompagnement. Alors je me suis mis à la basse. On a monté un premier petit groupe comme ça. Alors arrivé à Poitiers j'avais envie de continuer la musique, seulement j'avais pas assez de tune pour me payer une basse, donc j'ai trouvé un groupe qui répétait dans les locaux du Confort, un groupe de trash, j'ai commencé avec eux, on s'appelait Tor Crane,

[132] Les différentes définitions de « l'amateur de culture » proposées dans ce chapitre renvoient notamment aux travaux d'Antoine Hennion. Voir *La passion musicale*, Editions Métailié, Paris, 1993.

un trio. » (Robin, Confort Moderne)

De manière concomitante, ce processus revient à accéder à un milieu constitué autour de la pratique recherchée. L'intérêt est ainsi renforcé socialement. Le vécu collectif de l'intérêt pour une discipline ou un style artistique est une condition de son épanouissement. Etre membre du milieu dans lequel la pratique est produite, est recherchée et valorisée par les amateurs. Et il y a dans ce processus un côté irréversible. Étant reconnu comme appartenant au milieu, ayant montré la motivation pour y entrer, difficile alors d'en sortir. L'intérêt ne peut que se stabiliser ou croître.

« C'est vrai que moi, ça me plaisait trop de pouvoir discuter avec des mecs qui aimaient les mêmes groupes que moi, qui se fringuaient pareil et tout ça. Moi, je venais d'un bled à 30 bornes de Poitiers et là-bas, quand je leur parle de trash de hardcore, ils me regardent comme un extra-terrestre. Même si je leur fais écouter, ils me disent qu'ils aiment ou qu'ils aiment pas et tout ça, mais c'est pas pareil. Au Confort, j'ai vu tout de suite que les gens étaient sérieux, ils s'y connaissaient vraiment. Bon après on est pas toujours d'accord sur les groupes, mais c'est pas grave, on s'engueule, des fois c'est sérieux, mais c'est rare, c'est surtout sympa, mais c'est vrai que c'est important, moi je passe mon temps à acheter des disques□ (Robert, Confort Moderne)

De ce point de vue, l'accès à une pratique de créateur est importante. Comme le dit mon interlocuteur dans l'extrait ci-dessus, sa venue au Confort converge avec l'acquisition d'une pratique culturelle prononcée, une pratique d'auditeur assidu, mais aussi la pratique d'un instrument, la batterie d'abord et ensuite la basse. L'accès à la pratique est un pas supplémentaire dans le renforcement de l'intérêt culturel, mais elle sert aussi à renforcer sa reconnaissance vis-à-vis des autres amateurs.

Parmi les initiés, très souvent, un individus est présenté et se présente lui-même d'abord, par rapport au fait qu'il aime un domaine ou un style et puis rapidement aussi, le fait qu'il pratique un instrument ou une discipline artistique intervient. Pour la musique par exemple, chacun se réfère et est référencé par rapport à son instrument et-ou son appartenance à un groupe□ On dit « untel□, il-elle est «□om de la discipline artistique□, il aime «□om d'un style dans le domaine concerné□, et éventuellement il joue « nom de l'instrument » dans «□el groupe ».

Le fait de pratiquer permet notamment d'élargir les sujets de conversation et le sentiment d'appartenance à un milieu. Le praticien parle de sa pratique et non-plus seulement des groupes qu'il écoute, de la pratique des autres. Qu'un individu soit non-initié au départ ou qu'il ait déjà une connaissance et un intérêt culturel, cet ensemble de choses concourent à créer *le vrai passionné ou le vrai amateur*. C'est-à-

dire et j'y reviendrai, celui qui connaît les codes d'un milieu, qui est capable de les reconnaître et de se situer par rapport à eux, qui en porte les signes distinctifs, mais aussi et surtout dans les trois cas de cette recherche, celui qui est capable d'agir sur ces codes et les manières de faire qui s'y rapportent.

Les pré-initiés sont déjà porteurs des conventions et des codes, des tendances stylistiques pour lesquels ils montrent de l'intérêt. Au-delà des exemples pris ici, il ne s'agit pas seulement de la musique, même si cette discipline rassemble le plus d'individus dans les trois lieux. Mais il existe des pré-initiés à d'autres domaines artistiques, d'art plastique à Poitiers et à Genève, de théâtre et même de cinéma à Genève et à Berlin.
C'est avec eux que les non-initiés vont apprendre les bases que tout amateur se doit de connaître. Et avec le temps, les non-initiés vont se fondre dans la catégorie des amateurs confirmés, des *vrais passionnés* jusqu'à ce qu'il soit très difficile de les distinguer des pré-initiés, et ne former qu'une seule catégorie. L'ensemble de ces individus vont constituer la catégorie d'amateurs passionnés dans les trois lieux. Néanmoins, comme je vais le montrer maintenant tous déclinent la notion d'amateur de manière originale.

3. Plusieurs catégories d'amateurs passionnés

Entre les non-initiés et les initiés des rapprochements et des transmissions de compétences de savoirs et de codes culturels sont donc observables. Elles conduisent avec le temps à la constitution d'une catégorie d'individus spécialistes ou experts pourrait-on dire de telle discipline et plus précisément de tel style ou tendance esthétique dans une discipline. C'est une caractéristique des trois lieux de rassembler, de concentrer même, des amateurs passionnés experts dans certaines disciplines et styles. Cet ensemble d'initiés que j'appellerai à partir de maintenant *des amateurs passionnés* ne construisent pas tous le même type d'intérêt, d'attente et de pratique par rapport à leur discipline de prédilection.

Au-delà des différences que j'évoque maintenant, j'ai noté dans la première partie que l'ensemble des individus qui se rapprochent des collectifs est caractérisé notamment par une opposition aux milieux culturels locaux et pour certains, aux mondes de l'art institués, aux pratiques culturelles « classiques », tant au niveau de leur mode de diffusion qu'au niveau de la création. Tous ont pour point commun un rapport aux œuvres ou une manière d'aborder les productions esthétiques

apparemment incompatibles avec ce qui est proposé dans les structures culturelles locales déjà existantes[133]. Néanmoins, dès ce moment, il est important de constater que tous les acteurs des lieux, ainsi que les publics qui s'y rendent ne donnent pas le même sens à leur écart aux institutions.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse donc, il faut nuancer ici la présentation de ces amateurs passionnés qui sont présents simultanément dans les collectifs, ce qui permettra aussi de mettre en perspective une spécificité des publics des lieux. Parmi les pré-initiés en effet une minorité se distingue.

4. Des spectateurs entre classicisme et avant-garde

Parmi les pré-initiés qui se rapprochent des collectifs, certains que j'appellerai, *les avant-gardistes* sont porteurs d'une opposition singulière aux mondes de l'art et aux disciplines classiques. Ils sont peu nombreux dans les collectifs [134] et les disciplines qui les attirent sont souvent les arts plastiques, ou des formes expérimentales de musique et de théâtre. En termes de chaîne de coopération artistique, ils occupent exclusivement, la place et le rôle de spectateur ou d'auditeur.

Les connaisseurs passionnés partagent tous la qualité "d'amateur d'art ou de culture" définie dans un sens classique par le respect des règles, des codes et des conventions d'une discipline.[135] Ils sont amateurs de musique ou d'art plastique, de photographie ou de théâtre. Ils sont assidus de certaines salles. Ils vont aux spectacles, aux concerts ou au théâtre parfois plusieurs fois par semaine. Leur assiduité peut se cristalliser dans l'achat d'une carte d'abonnement à certains « haut lieux » de la culture locale.

Tous maîtrisent les conventions qui définissent la qualité d'une œuvre dans leur domaine, ses modalités conformes de fabrication et de diffusion[136]. En tant que spectateurs ou auditeurs, ils sont à la fois très proches des mondes artistiques, mais en même temps connaissent une distance irréductible avec certains de leurs aspects.

Ils sont très proches parce qu'ils en connaissent la plupart des aspects normatifs. Mais ils sont très distants parce qu'ils ne peuvent dépasser leur rôle de spectateur. Leur respect des règles d'un monde artistique ne leur permet pas en effet de franchir

[133] Ces points seront développés dans le chapitre suivant.

[134] Selon mes estimations, ils représentent entre 5% et 10% de l'ensemble des acteurs qui se mobilisent dans les lieux.

[135] Selon la définition donnée par A. Hennion, *op. cit.*

[136] Dans ce chapitre, les caractéristiques précises du rapport aux œuvres, de leur contenu et de leur éventuelle utilisation sont évoquées à titre illustratif pour chaque catégorie de protagonistes des lieux. Leur analyse sera précisée dans le chapitre suivant.

les segmentations conventionnelles qui existent entre ses acteurs, publics, créateurs, producteurs par exemple. Ces segmentations sont principalement fondées et articulées d'une part, autour de la figure de l'artiste dans sa version "géniale", d'individu d'exception relativement sacralisé et d'autre part, autour d'une figure du spectateur dont le rôle est exclusivement contemplatif, celui de l'individu "sachant apprécier l'œuvre à sa juste valeur". Ils admirent les artistes, montrent pour eux le plus grand respect et ne sauraient avoir la prétention de prendre leur rôle.

« Moi, j'ai toujours aimé l'art et les artistes. Moi, ce qui m'intéresse d'un point vu général, ce que j'aime, c'est les artistes dont les œuvres font avancer l'art contemporain et changent le regard que l'on peut avoir sur l'art. En même temps, j'aime surtout celles qui sont impliquées dans différentes dimensions que ce soit sociale, politique. Donc l'art c'est un raccord. Il y a à la fois des artistes dont la nature des œuvres change la relation qu'on peut avoir à l'art, ils font progresser l'idée même qu'on peut avoir de l'art. En même temps, ils font progresser l'idée même que l'on peut avoir sur le monde » (Catherine, Confort Moderne)

Sachant apprécier les œuvres « à leur juste valeur », les *avant-gardistes* développent surtout leurs critiques dans une perspective *méta-artistique*. Ils savent situer les œuvres dans le champ de l'histoire de l'art, ce qui apparaît comme une condition ostentatoire de valorisation et d'appartenance à cette catégorie d'amateurs d'art. Ils se montrent capables d'analyser les œuvres en les replaçant dans l'histoire par rapport à des grands évènements, des points de ruptures artistiques, des caractéristiques esthétiques.

« Par exemple, en 1989, Le Jardin Théâtre d'Ester Yum, qui rassemblait 14 artistes internationaux a transformé complètement le concept même d'exposition, a changé complètement la notion d'œuvre. C'était autour d'un concepteur qui était artiste et galeriste lui-même. Autour d'un texte qui était le support de la création, il avait fédéré un certain nombre d'artistes et d'éléments qui permettaient de mettre en regard à la fois la création et la question de

Le théâtre
A l'époque déjà, certains, une minorité, sont attirés par le théâtre. En la matière, comme les amateurs de musique, ils peuvent montrer une volonté de diffuser les pièces « d'une manière différente ». C'est le refus par exemple de la dichotomie, comédien/spectateur caractérisée par le dispositif de diffusion de « la salle à l'italienne ». La perspective contemplative d'un spectateur confortablement installé dans son fauteuil, plongé dans le noir et dans ses pensées est remise en cause de manière récurrente.
Comme les amateurs de musique, ils portent donc une critique des dispositifs de diffusion qui à un autre niveau peut être doublée par une critique sur les évolutions stylistiques et sur « les contenus » des pièces et des thèmes qu'elles traitent. Ce qu'ils veulent de manière parfois radicale, c'est de la nouveauté. Et ils cherchent l'innovation. Par contre, ils ne recherchent pas un respect des héritages formelles, des règles du beau par exemple dans le théâtre, au contraire.
« Moi, j'en ai marre de voir des pièces classiques, déclarait un de mes interlocuteurs*, Molière et les tragédie genre Andromaque, j'en ai soupé. Il y a quand même de jeunes auteurs qui font des choses aujourd'hui, des trucs moins chiants que les proutes proutes habituels. Et puis, c'est bon, on peut mélanger les disciplines, les arts plastiques, la musique, en plus on a les installations vidéo maintenant. Ils pourraient quand même bouger un peu plus dans les institutions, ils sont vraiment à côté de la plaque, quand même depuis les années 1960-70 il y a eu des réflexions sur la manière de prendre en compte les spectateurs, la scène, des réflexions théoriques tout ça, eux ils font comme s'il n'y avait rien eu, c'est la suite du 17^{ième} siècle ».(Sébastien, l'Usine)*

la représentation dans l'espace public. C'était une œuvre commune, c'est un exemple d'œuvre qui m'a vraiment intéressé pour toutes ces raisons. Le concept même de cette exposition préfigurait l'invention d'un travail nouveau entre les artistes eux-mêmes et le concept d'exposition était complètement changé parce qu'il ne s'agit pas seulement de faire une exposition collective rapprochant 14 artistes mais de les faire travailler ensemble autour d'une idée que chacun développait dans différents axes » (Catherine, Confort Moderne)

Parfois proche des critiques d'art, cette catégorie d'acteurs partage néanmoins la caractéristique générale de tous ceux qui se rapprochent des trois collectifs concernant le manque et l'écart par rapport aux institutions culturelles existantes dans chacune des trois villes et plus globalement par rapport à l'offre culturelle locale. Comme eux, ils ne trouvent pas dans leur ville au moment où ils rejoignent les associations ce qui fait pour eux l'intérêt culturel, que ce soit à Poitiers, Genève ou Berlin.

Mais contrairement aux autres catégories d'acteurs qui se retrouvent dans les lieux, leur écart par rapport aux dispositifs institutionnels ne se situe pas tant au niveau des modalités de diffusion des œuvres qu'à celui de leur «□qualité□. Leur sens des conventions rejoint ici leur aspiration et leur recherche pour la qualité.

« Classiques » au niveau du rapport aux œuvres, ils sont cependant à la recherche de nouveautés et constituent le public "des avants-gardes artistiques". Ils connaissent "les règles du beau" et ils recherchent l'innovation dans le respect des conventions. Porteurs de fortes facultés critiques donc, ils trouvent la programmation des salles municipales trop peu ambitieuse, sans envergure artistique, paradoxalement trop conventionnelle. C'est une des raisons majeures qui les poussent vers les collectifs.

5. Les amateurs expressifs

À côté de cette catégorie minoritaire *d'avant-gardistes*, il y a tous les autres amateurs ou presque, ceux qui représentent la part majoritaire des publics et des acteurs des lieux[137]. A priori, ces individus ne montrent pas de différences fondamentales avec les *avant-gardistes*. Comme eux, ils se situent à l'écart des structures et des acteurs municipaux tant du point de vue des disciplines et des styles qu'ils recherchent que des manières de les aborder. Cet écart peut notamment se manifester lorsque les disciplines et-ou les styles qui les attirent sont extrêmement récents, voire "nouveaux".

Lorsque la discipline ou le style qui les attirent existent déjà, ils sont porteurs d'un

[137] Mes estimations conduisent à avancer qu'ils représentent entre 80% et 85% de l'ensemble des individus qui se retrouvent au Confort Moderne, comme à l'Usine et à la Ufa-Fabrik.

refus des conventions et des codes qui les définissent jusqu'alors. À nouveau, l'écart se manifeste au niveau du rapport aux formes esthétiques, du rapport à l'œuvre. Mais en plus ils sont porteurs de manières originales d'appréhender les dispositifs de diffusion, la finalité des œuvres, leur « utilisation ».

Ces trois derniers points spécifient cette masse d'amateurs et les distinguent des *avant-gardistes*. Si les avant-gardistes aiment la nouveauté, c'est toujours dans le respect d'un certain héritage normatif. Leur goût pour l'avant-garde n'exclu pas un goût et un grand respect pour les répertoires classiques par exemple. L'art et les œuvres sont toujours « cette chose exceptionnelle un peu hors du temps et de l'espace », susceptible de toucher intrinsèquement tout le monde.
Pour la catégorie principale d'amateurs dont il est question ici, au contraire, il y a des critiques souvent floues mais radicales et *a priori*, de tous les héritages artistiques, en matière de normes esthétiques, de rapport aux œuvres et de dispositif de diffusion. Cette catégorie mobilise dans le rapport aux œuvres des sens sociaux qui débordent «□n pur registre artistique□ en tant que tel. Elle construit des règles esthétiques qui lui sont propres sans se soucier de leur portée, de leur caractère exceptionnel. J'appellerai cette catégorie de protagonistes des lieux, *les amateurs expressifs* notamment parce qu'ils sont porteurs «□'un goût□[138] en matière artistique, qui leur est propre. Et surtout, parce qu'ils essayent de trouver ou se fixent sur des formes esthétiques le mieux à même d'exprimer ce goût et qu'ils le construisent en même temps. Ce goût n'apparaît pas hors du temps et de l'espace, mais semble plutôt inscrit dans des temporalités «□proches□, dans leur quotidien, même si des préoccupations plus larges d'ordre politique, social ou économique le constituent aussi. Les créations esthétiques qu'ils plébiscitent ont pour eux un caractère de proximité temporelle et thématique avec leur position et leur situation dans le monde.
Ils ne se contentent donc pas de refuser les héritages formels et conventionnels, ils proposent *en acte* d'autres styles, d'autres manières d'appréhender les productions esthétiques et de les diffuser. Dans les trois collectifs, la plupart des amateurs expressifs s'expriment ainsi surtout à travers des formes musicales. Mais les arts plastiques et visuels, toutes les formes d'arts vivants sont susceptibles d'accueillir leurs intérêts.

[138] Sur la question et le concept de « goûts culturels » voir par exemple A.M Green, *Des jeunes et des musiques*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1997. Si cet ouvrage inspire mon approche, je m'en distingue par bien des aspects, notamment concernant les questions de distinctions sociales et des déterminismes qui structureraient les goûts musicaux. Les notions d'expressivité et de choix notamment me conduisent ici à penser la constitution des goûts musicaux en termes interactionnistes et notamment à dépasser la simple vision consumériste.

Au-delà des conventions, ils montrent ainsi la capacité des formes esthétiques à accueillir des sens et des significations diverses. C'est un phénomène qui est valorisé en tant que tel dans les collectifs. La musique est un objet d'expression, la forme support et outil de discours, de revendications[139]. La pratique culturelle, qu'elle se fasse en tant qu'auditeur ou spectateur, comporte une dimension expressive. Cette dimension expressive va à l'encontre du respect de la norme telle que l'applique la catégorie des avant-gardistes.

La catégorie majoritaire ici décrite qui constitue les publics et les acteurs des lieux retourne ainsi l'utilisation habituelle du terme d'amateur (Hennion, 1993). Parmi les domaines dans lesquels l'expressivité des amateurs est la plus palpable, la musique et les musiques dérivées du rock sont privilégiées dans les trois collectifs.

6. Mélomanes et amateurs expressifs⊡l'écoute comme moyens d'expression

Dans l'exemple de Poitiers, durant les premières années d'existence de l'association, l'Oreille est Hardie, de 1977 à 1981, ce sont les amateurs de Jazz[140] qui représentent le groupe le plus important d'amateurs expressifs. Néanmoins, au début 1981, les amateurs de musiques dérivées du rock rejoignent en nombre l'association pour constituer rapidement le groupe le plus important du lieu. À Berlin, ces musiques attirent aussi beaucoup d'individus passionnés, mais ils sont aussi très nombreux à manifester leur intérêt pour un domaine alors en pleine constitution, « les musiques traditionnelles » autrement appelées « les musiques du monde ». Cette dernière tendance est aussi présente à Poitiers. Deux personnes de l'association créent même un label de musique traditionnel avant l'ouverture du Confort Moderne. À Genève, ce sont aussi les amateurs de musiques dérivées du rock qui constituent le plus important contingent d'acteurs de l'Usine.

« *En 1984, j'ai voulu venir à Genève pour la musique, comme pas mal de gens de la région côté français. Vraiment, la musique c'est ma passion. Sans savoir jouer d'un instrument.*

[139] Je rejoins ici une idée qui traverse les travaux d'Hugues Bazin. La question de la capacité des formes esthétiques à recevoir des sens divers, à servir d'outil et à faire lien avec « différentes dimensions de la vie » traverse ce propos. Je reprends avec plus de précision cette question dans la suite du texte. Voir H. Bazin, « La socialisation de l'art », dans *Paroles et pratiques sociales*, n°56-57, 1998.

[140] L'appartenance des amateurs de jazz à la catégorie des avant-gardistes ou des amateurs expressifs n'est pas toujours évidente à évaluer. Le fait qu'au début des années 1980 le Jazz soit déjà constitué en discipline musicale à part entière depuis de nombreuses années implique l'existence de nombreux codes et convention de pratiques, de diffusion et d'écoute, ce qui rend potentiellement possible la position de connaisseur à l'avant-garde telle que décrite plus haut. Néanmoins, certains acteurs sont dans une démarche en rupture complète des conventions existantes qui les situent plus dans la catégorie des amateurs expressifs.

Mais j'ai toujours été voir des concerts. Je m'étais dit depuis tout petit, je veux travailler dans la musique. Je me suis renseigné à droite à gauche pour les écoles, celles qui préparaient au management, au son, mais bon, c'était pas terrible, c'était coincé, c'était pas forcément la musique que j'aimais. En fait c'était un peu ringard. En fin de compte la solution la plus simple c'est que j'ai appris un jour que cette salle de l'Usine cherchait des bénévoles. J'ai téléphoné. C'est Claudia, qui m'avait répondu, une permanente. Donc là, j'ai fait une première expérience de cinq mois. Je ne faisais pas grand-chose. J'aidais à débarrasser les verres dans les soirées, je nettoyais. Mais l'important c'est que j'étais là, je rencontrais des gens, je commençais à me faire connaître. Cela dit ça ne me suffisait pas pour vivre. Alors je suis reparti à Bourg St Maurice pour faire deux ans de Pionnica et après chômage. Mais bon, pendant deux ans, j'ai pas arrêté de venir ici, je faisais des navettes constamment, dès qu'il y avait un bon concert, je venais avec mes potes.» (Yann, l'Usine)

Au début des années 1980, il existe une différence majeure entre les avant-gardistes et les amateurs expressifs qui se rejoignent autour des associations. Si les premiers sont en position critique et parfois de rupture avec les domaines et les milieux culturels qui les attirent, ils peuvent néanmoins y avoir relativement accès localement. Même si la forme et la qualité ne leur conviennent pas, ils trouvent à Genève, à Poitiers ou à Berlin des spectacles et des expositions, des concerts susceptibles de les intéresser. Pour les amateurs expressifs, que ce soit dans le domaine du rock et de ses dérivés ou du jazz, les formes esthétiques qui font sens pour eux sont accessibles uniquement hors de leurs villes

Dans le domaine musical, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, l'évolution du rock tend vers une musique plus « dure » aux rythmiques plus rapides, avec d'abord le punk-rock et le hard-rock dont les évolutions conduisirent au hardcore[141]. D'un côté « un formatage grand-public » permis à certains artistes de rejoindre les labels et producteurs de « l'industrie culturelle », de l'autres, des groupes poursuivirent une démarche de recherche et d'expérimentations qui conduisit à une radicalisation esthétique ou à la fusion avec d'autres courants musicaux[142]. Les spectateurs passionnés par les musiques dérivées du rock, se

[141] Etonnamment, les références bibliographiques sur ces évolutions musicales sont rares. Il est manifeste cependant qu'elles ont touchées un public extrêmement important. Il suffit pour s'en rendre compte de reprendre les chiffres des ventes d'albums des plus grands groupes comme AC/DC dans le hard-rock, les Sex-Pistols et les Clash pour le style punk, même des groupes moins « grand-public » ayant signés chez des labels moins importants ont souvent vendu plusieurs millions d'exemplaires comme les Dead Kennedy's qui est le groupe considéré par les amateurs comme un des fondateurs du style hardcore. Le fait que ces groupes ne bénéficient pas de promotion médiatique mais qu'ils soient si largement diffusés indique la force des réseaux constitués par leurs publics. Sur toutes ces questions voir les travaux d'A. Hennion et de P. Mignon notamment l'ouvrage, *Rock de l'histoire au mythe*, Anthropos, 1991.

[142] Je reviendrai à plusieurs reprises sur cette question dans la suite du texte. Je montrerai notamment comment des disciplines ayant des conventions et des codes constituant un monde de l'art peuvent faire lien dans des réseaux à l'échelle européenne mais aussi être réinterprétées localement, pour acquérir une originalité que l'on ne retrouve nulle par ailleurs. Je reprendrai alors des arguments développés par U. Hannerz dans ces analyses des flux culturels.

tournèrent vers cette deuxième catégorie de groupes. Mettant eux aussi au cœur de leur intérêt, à l'instar des musiciens, les notions de recherche, de curiosité, vis-à-vis de la musique.

Beaucoup des individus qui se rapprochent de l'OH à Poitiers et d'Etat d'Urgences à Genève se retrouvent ainsi autour de ces expérimentations musicales dans le domaine du rock, entre deux grands courant□d'un côté le hardcore/punk-rock et de l'autre le hard rock et le métal. Certains groupes font références dans ces domaines au milieu des années 1980.Pour le hard rock, AC/DC est incontournable, tandis que pour le hardcore un groupe comme Dead Kennedy's apparaît comme le véritable créateur de ce style. C'est aussi les débuts de groupes qui deviendront majeurs dans la deuxième partie des années 1980 par exemple Sonic Youth, ou Fugazi. À Genève et à Poitiers, il y a une véritable attirance pour tous ces groupes et leurs innovations musicales. C'est le goût pour l'innovation et la recherche de la nouveauté en tant que démarche qui est valorisé.

« Au Confort, on a souvent été des précurseurs, on est les premiers en France à avoir fait Sonic Youth, à l'époque ils n'étaient pas du tout connu, moi je savais pas trop organiser les concerts, pour les avoir j'avais téléphoné directement à leur agent, et puis il avait été d'accord tout de suite. C'est sûr qu'on est vachement fier de les avoir fait les premiers. » (Robin, Confort Moderne)

La particularité de ces musiques, de leurs styles au moment de leur apparition, est de ne pas être défini une fois pour toute au niveau conventionnel et de leurs codes. Les distinctions stylistiques ne sont pas très rigoureuses même parmi ceux qui sont passionnés. Et le premier signe des incertitudes concerne les appellations. Les qualificatifs génériques sont parfois confus. Le terme de *trash* par exemple, au milieu des années 1980 (et encore parfois aujourd'hui), est souvent utilisé pour qualifier le style hardcore, mais dans le discours de certains individus, il renverrait plutôt au hard-rock si l'on prend en compte les musiciens qui font pour eux référence, et la qualification de l'utilisation qui est faite des instruments. Cette instabilité linguistique et sémiotique est un indicateur des fluctuations des frontières entre les styles et par conséquent entre les individus qui s'y réfèrent et les codes qu'ils mobilisent.

Face à ces domaines, ces styles voire ces disciplines[143], tous nouveaux, qui proviennent pour la plupart d'autres pays que les leurs, les publics ne savent pas

[143] Comme ce sera le cas aussi des musiques « techno » dès 1985.

encore trop comment se tenir, comment les appréhender. S'ils ressentent du plaisir à l'écoute, toute la portée significative de la musique et des textes n'est pas encore élucidé de leur point de vue. Beaucoup de textes sont en anglais et leur maîtrise de cette langue est aléatoire par exemple. Toutes les manières d'utiliser ces musiques ne sont pas prises en compte aussi. Il n'y a pas encore de stabilisation de leurs codes et conventions. Et justement, ce qui est frappant, c'est qu'ils vont pouvoir mettre ce qui les intéresse dans ces musiques, les sens qu'ils ont envie d'y voir[144].

Et c'est bien l'avantage que semble trouver les amateurs ici décrits dans leur rapport avec ces formes esthétiques. Parce qu'elles sont inachevées, elles peuvent accueillir leurs désirs, certains sens pour eux importants à l'époque. À travers l'écoute, il s'agit de s'exprimer. La musique est un support à l'expressivité du public. Même, lorsque l'expression du public peut se trouver en décalage. Le sens du morceau de musique peut être détourné du sens qu'a voulu lui donner son auteur.

« Moi, je me souviens, j'écoutais un groupe qui s'appelle Gun Club, le chanteur est mort aujourd'hui. C'est un des premiers groupes un peu punk que j'ai écouté. En fait, j'aimais bien la musique, pour la musique, mais aussi pour les paroles, c'était le message que j'aimais bien. Il y avait un côté à la fois mélodique que j'aimais bien et puis les textes. Enfin c'est ce que je me disais. Parce que ce qui est encore plus marrant, c'est que tout ça ce n'était pas vrai. C'était moi qui voulait voir tout ça dans cette musique, enfin je m'en suis aperçu plus tard. Parce qu'à l'époque je ne parlais pas bien anglais, et ils chantaient en anglais, alors en fait, je comprenais les textes qu'à moitié, j'inventais même des paroles, en gros j'y mettais ce que j'avais envie, et à l'époque c'était un peu l'époque où j'avais envie de faire tout péter, j'aimais bien tous ces courants, anarchistes tout ça, donc je les mettais dans les morceaux. Et avec moi, Gun Club est devenu un peu un gros groupe de punk révolutionnaire. J'ai continué à écouter Gun Club pendant au moins 15 ans, même aujourd'hui j'aime encore bien, sauf que je parle mieux anglais et que je comprends les paroles, et ce que je m'imaginais des paroles à l'époque c'est du pipo, en fait Gun Club c'est même un peu mièvre, piece and love, même si y'a un côté destroy, bon le chanteur il est mort quand-même Et puis j'ai connu d'autres groupes et en fait je me suis aperçu que Gun club c'est pas très punk comparé à un groupe comme, je ne sais pas, Exploited par exemple. Mais bon j'avais envie d'écouter du punk, parce que j'avais l'impression que j'allais m'y retrouver, j'avais dû entendre ça à la radio ou à la télé, ou alors c'était un pote qui m'avait dit ça, qui m'avait influencé, présenté ça comme un truc cool, ouais c'est ça, c'est par un pote que j'ai connu Gun Club. »

La musique exprime certaines visions du monde, certains plaisirs esthétiques mais en même temps c'est l'auditeur qui s'exprime dans la musique. Il y a une véritable action de construction de sens de la part des publics. L'auditeur joue de sa volonté pour interagir avec la musique, en recréer en partie le sens.

Cette action de (re)construction partagée peut se retrouver aussi au niveau des styles, de manière interne, dans la construction et la structure de la musique elle-même. En

[144] Ce qui est plus difficile lorsqu'un champ artistique est défini depuis longtemps, que les auteurs, les acteurs ont acquis des statuts signifiants.

tant que tel par exemple, les rythmes constitutifs des styles punk, hardcore font ainsi l'objet d'interprétation subjective. Il signifie «□quelque chose□ pour les auditeurs.

«□Tu vois en fait, le punk, le hardcore, moi ce que j'aime, c'est ce speed, les reefs à la guitare qui déchirent, la batterie à fond, mais les gens disent que c'est de la musique violente. Oui et non, parce que oui, c'est violent, les mecs qui jouent y ont quand-même la haine de certains trucs. Mais moi ça me défoule. Et en même temps, le fait que ça me défoule, je suis plus cool. Mais des fois, c'est plus compliqué, parce que les textes en fait, c'est souvent la haine de plein de défauts que tu rencontres dans le monde, y'a même des messages d'amour. Il y a souvent un message de tolérance, mais dit avec force, alors c'est contradictoire, donc c'est pas violent, mais quand t'as envie de dire un truc qui te tiens à cœur autant le dire fort.□ (Robin, Confort Moderne)

La violence objective de ces musiques est ainsi reconstruite dans une perspective positive, souple. Dire avec force « ce qui tient au cœur de chacun », c'est par ce biais qu'une sorte d'identification se produit par rapport à la musique. Les auditeurs mettent à nouveau dans la musique ce qu'ils ont envie d'entendre.

Mais « le problème » au milieu des années 1980 concernant ces musiques, c'est donc que leurs perspectives ne sont pas encore fixées en de nombreux points et que les styles qui les composent se multiplient. Pour ne parler que des formes de rock aux rythmiques rapides, différents courants sont apparus. Les frontières du punk-rock étaient très floues avec celles du hard rock, du métal au niveau de la musique elle-même. La différence se faisait notamment, selon les spécialistes que j'ai rencontrés au niveau de la « lourdeur » de la musique. Le hard-rock plus « massif » utilisait beaucoup plus les tomes basses des batteries alors que le punk était plus « aérien ». D'autre part, ce sont les textes et les thématiques traitées qui différenciaient les courants. Certains groupes traitaient de thèmes politiques par exemple, et en l'occurrence, c'est sur cette base que bien souvent des sous-courants se distinguaient, entre la musique punk et skin par exemple.

« Ben…évidemment, les choses n'étaient pas très claires entre tous ces groupes. Les petits groupes, il y en avait tellement□ Le pire, c'était entre les punks et les skins, il y avait le trash aussi, mais le trash il n'y avait vraiment rien à comprendre, c'était speed, speed, speed. Enfin, il y en aura toujours pour te dire□ « mais si, il y a un message, là, t'as pas compris ». Mais de toute façon, c'était tellement mal enregistré que tu comprenais pas les paroles, et c'était pas vraiment la musique qui pouvait te faire reconnaître si c'était des punks ou des fachos qui chantaient. Entre le punk et le métal bon, tu voyais encore la différence, mais avec les trucs skins, c'était vraiment pareil, à part peut-être un peu les chanteurs, les gros lourds de skin tu pouvais reconnaître leur voix, leur manière de chanter, de beugler plutôt, bon enfin les punks c'était pas beaucoup mieux quand tu y penses maintenant, objectivement. Mais moi j'me suis fait avoir plus d'une fois. T'écoutais un groupe tu disais□ « putain ça c'est super », et deux jours après, t'avais un pote qui venais, qui disais « quoi□ t'écoutes ce groupe de fachos, putain c'est de la merde » alors là, tu

chopes la honte, j'arrêtais d'écouter le groupe, même si musicalement j'aimais bien. Alors il y avait plein de bruits qui couraient comme ça□« ouais ce groupe là faut pas écouter c'est fachos, celui-là on sait pas trop, donc on n'écoute pas quand même » mais bon tout ça c'était kif kif bourricaud » (Sylvain, Confort Moderne)

Les amateurs expressifs aiment à mettre dans les musiques ce qu'ils recherchent au niveau esthétique ou dans diverses sphères de la vie sociale en l'occurrence politique. Avec le temps cependant, les règles et les courants commencent à relativement se stabiliser. Le fait que j'ai pu indiquer et nommer, même succinctement, certains courants musicaux (punk, skin, trash, etc.) et quelques-uns des critères qui les différencient le montre. Avec la stabilisation des conventions, les effets d'appartenance se renforcent. Ces courants musicaux apparaissent d'autant plus comme des repères forts pour ceux qui s'y réfèrent. Il reste que ce sont les auditeurs et les spectateurs qui, autant que les musiciens, créent ici le sens, les conventions, les normes par rapport à la musique. Ce sont eux qui élisent un groupe étalon normatif et qui diffusent la norme[145]. Même si certaines personnes apparaissent globalement plus aptes à entériner ces choix, à les légitimer, à les pérenniser. Localement il y a toujours quelques réinterprétations. Ce qui fait que la manière d'appréhender le hardcore par exemple à Poitiers et à Genève conserve de petites différences sur lesquelles je reviendrai.

7. Spectateurs et créateurs□Les francs-tireurs

Pour terminer cette présentation des différents courants de publics et d'acteurs présents dans les lieux au moment de leur ouverture par rapport au registre artistique, je reviendrai sur une catégorie d'individus que j'avais déjà présentés dans la première partie par rapport aux questions de révoltes. Il s'agissait du profil de *l'artiste maudit*. *Le franc-tireur* que je présente maintenant peut apparaître comme le pendant artistique de la figure de la révolte que j'ai voulu décrire à travers l'artiste maudit. Il me semble important d'appréhender ici cette catégorie d'individus comme une part distincte des publics et des acteurs des lieux à partir du rapport spécifique qu'ils développent avec les pratiques de créations esthétiques et leur diffusion.

Encore moins nombreux que les avant-gardistes, ils ne sont que quelques-uns à Genève et Berlin. À Poitiers, je n'en ai rencontré que deux au cours de mes différents moments de présence sur le terrain. Je ne parlerai ici que du cas de l'Usine, seul lieu où j'ai pu observer suffisamment longtemps des individus qui me

[145] Le fait que les groupes, les musiques et leur diffusion ne sont pas intégrés à des réseaux commerciaux est de ce point de vue tout à fait important. Je reviens sur la diffusion des musiques dans le troisième mouvement.

permettent de mieux construire cette catégorie.

Lorsqu'ils se rapprochent des collectifs et des lieux, ces individus ont non seulement une pratique culturelle, mais ils ont en plus connu un cursus artistique. C'est le cas à Genève où plusieurs personnes de l'Usine ont suivi une formation dans un établissement spécialisé, les Beaux-art ou l'Ecole d'art dramatique[146]. Ce cursus leur permet d'avoir été en contact prolongé avec des mondes de l'art, d'avoir acquis certaines normes les valeurs et les conventions qui les définissent.
Ils sont passés par des écoles d'art donc, même s'ils n'ont pas tous achevé leur cursus. Membres actifs d'Etat d'Urgences, ils développent une critique négative des mondes de l'art. Ils se veulent à l'écart, différents. Ils vont trouver dans les collectifs un refuge.
De ce point de vue, si les catégories précédentes se retrouvent dans les lieux principalement à partir de la position de spectateur, les francs-tireurs s'y retrouvent surtout pour développer une pratique de création. Ils seront les premiers créateurs dans les lieux. Et leur présence pourra être importante pour que d'autres individus passent à leur tour à la création.
Ils viennent donc souvent parce que rejetés ou rejetant les institutions culturelles de leur ville, ils cherchent un lieu pour travailler. Ils sont plasticiens ou comédiens, mais à l'Usine, j'ai aussi rencontré des photographes et plusieurs cinéastes.
La critique des mondes de l'art, qui les conduits vers les associations et les lieux, ne signifie pas qu'ils les rejètent de manière définitive et entière. La logique qu'ils mobilisent depuis longtemps dans leur parcours les situe explicitement dans la carrière artistique. Même s'ils développent un discours de l'écart aux institutions culturelles de leur domaine. Ils en connaissent très bien les codes et les conventions et c'est surtout au niveau esthétique à la manière des avant-gardistes qu'ils veulent instaurer des brèches. Et il faut lire là parfois, une manière stratégique de se distinguer dans le champ artistique.

Le cas échéant, si l'opportunité se présente ils peuvent rejoindre les institutions de la culture troupes de théâtres reconnues pour les comédiens, lieux d'expositions académiques pour les plasticiens, conservatoires pour les musiciens ou toute autre

[146] À l'Usine, j'ai rencontré quatre personnes qui sont restées durablement et qui présentent « ce profil ». Néanmoins, il est possible qu'elles aient été plus nombreuses. Une des caractéristiques de cette catégorie d'amateurs de culture est précisément d'être potentiellement conduit à quitter les lieux rapidement lorsqu'une opportunité de poursuivre leur carrière artistique ailleurs se présente.
À Poitiers et Berlin, je n'ai pas rencontré de francs-tireurs qui s'engagèrent durablement dans les associations. Néanmoins mes informations me permettent de dire que quelques représentants de cette catégorie ont pu s'investir ponctuellement dans les associations mais qu'ils en sont partis rapidement.

institution. Au cours de ces travaux H.S. Becker a défini ce type de parcours d'artiste comme la catégorie des francs-tireurs[147].

Pour Becker, les francs-tireurs sont : « Des artistes qui ont appartenu au monde officiel de leur discipline mais n'ont pu se plier à ses contraintes. (…) Comme les francs-tireurs ont appris les traditions et les usages de l'art correspondant à leur pratique, et comme ils gardent quelques rapports avec ce monde, celui-ci peut accueillir leurs œuvres, pourvu que ses participants, parviennent à un certain consensus. Les francs-tireurs transgressent les conventions du monde de l'art, mais sur certains points seulement, et ils respectent en fait la plupart d'entre elles. (…). En d'autres termes, les francs-tireurs s'écartent légèrement de la voie jalonnée par les traditionnelles séries de problèmes et de réponses d'un monde de l'art. Mais les professionnels intégrés peuvent les rejoindre là où leurs chemins se sont séparés, et incorporer ainsi les innovations des francs-tireurs dans la tradition commune. (…). Les activités des francs-tireurs restent donc orientées vers le monde de l'art canonique »

Jean-Christophe que j'ai rencontré à l'Usine et dont j'ai déjà évoqué le parcours dans le premier mouvement appartient à cette catégorie des francs-tireurs. Après avoir débuté des études de droit, il est entré au conservatoire d'art dramatique. Il y passe trois années à la fin desquelles il abandonne son cursus sans le terminer.

« J'ai un amour de la scène qui est très fort. Je suis comédien de formation. À un moment donné je faisais l'école d'art dramatique et je me suis posé la question de savoir si ça correspondait vraiment à ce que je voulais faire. En fait je me suis rendu compte que ce n'était pas le cas, il y a avait un problème. Bon, ce moment correspondait au moment où je me suis fait virer de l'école. On m'a dit que j'étais trop particulier, qu'on ne pouvait pas me distribuer. J'étais très vexé. (…). Je suis parti et il se trouve que j'ai eu la chance de tomber sur un des brechtiens de Genève. Lui, il m'a pris un peu sous son aile. En parlant de moi, il disait, « chouette il y a quelqu'un qui est encore plus brechtiens que moi. Il est vraiment froid comme de la glace, ça va être mon poulain ». J'ai fait deux spectacles avec lui. J'ai vraiment beaucoup appris. Mais après les spectacles on m'a proposé que des merdes, des pièces dans lesquelles je ne me voyais pas du tout, alors j'ai refusé. » (Jean-Christophe, l'Usine)

Travaillant sur « les carrières artistiques », P.H Menger insistait sur les deux étapes majeures qui selon lui les caractérisent dans leur ensemble[148]. La première était celle de l'apprentissage, de l'expérimentation et du tâtonnement. Elle pouvait débuter au sortir d'une formation ou être imprécisément datée pour les autodidactes ou ceux qui s'autoproclamaient « artistes ». La deuxième étape était celle de la reconnaissance

[147] H.S. Becker, op.cit.
[148] P.H. Menger, *Rationalité et incertitude de la vie artistique*, dans « L'Année sociologique », 1989.

par les mondes de l'art dont un des indicateurs était le critère financier□l'artiste reconnu comme tel pouvait vivre entièrement de son art. Au regard de leur situation dans les lieux, les francs-tireurs se situeraient dans cette période d'incertitude. Période de tâtonnement et d'expérimentation que leur engagement dans les lieux facilite. Cet engagement étant aussi définit de ce point de vue par des questions financières.

Par rapport à la catégorie précédente des *amateurs expressifs*, le statut des *francs-tireurs* peut parfois apparaître ambigu. Comme c'était le cas pour *les avant-gardistes*, leur refus des mondes de l'art classique est un point qui à la fois les rapproche et les distingue des amateurs expressifs porteurs d'une culture proche de leurs envies, de leur quotidien. Parce que parfois ils apparaissent novateurs dans leur domaine, il peut y avoir quelques accointances qui apparaissent avec les amateurs expressifs. Parce que parfois ils se montrent malgré tout respectueux des canons artistiques des conflits peuvent éclater avec les deux autres catégories. Les amateurs expressifs pourront dire fréquemment que les *francs-tireurs* sont « trop classiques ». Inversement certaines productions esthétiques dont les *amateurs expressifs* sont porteurs n'apparaîtront « pas assez artistiques, ou trop légères » pour les francs-tireurs soucieux d'un minimum de respect des conventions de leur monde de l'art et de normes de qualités «□lassiques□. Implicitement à ce propos, j'avancerai dès maintenant, qu'entre les deux catégories, le niveau de sacralité de l'art ou des productions esthétiques sensibles est différent.

8. Tous pratiquants□le refus de la consommation et de la contemplation artistique

Au terme de cette présentation des différentes catégories d'acteurs culturels des lieux et de leurs publics, il faut noter les points de ruptures entre eux. Ces derniers se situent principalement dans le rapport que chacun établi aux productions esthétiques, aux morceaux de musique, aux œuvres plastiques, etc. J'y reviendrai avec plus de précision par la suite, mais plusieurs points sont déjà apparus faisant état de différences significatives.

D'abord, le rapport à des mondes de l'art institués ou en construction créé des clivages entre les avant-gardistes, les francs-tireurs et les amateurs expressifs. Les acteurs se différencient à partir d'une part, d'un respect de la norme, des conventions qui font la qualité esthétique d'une production, le beau, le bel œuvre. D'autre part, ce qui les distingue, c'est la manière d'appréhender la position de

spectateur. Lié à ce deuxième point, un troisième critère concerne la place que chacun donne aux pratiques et productions culturelles dans sa vie, au quotidien.

En même temps, les ruptures observables sur ces points sont dépassées dans les faits par l'adhésion à *un niveau d'intérêt* pour des pratiques culturelles et artistiques, quelles qu'elles soient. Ils appréhendent de manières différentes les productions esthétiques et les manières de faire qui les entourent mais tous en font un intérêt majeur de leur vie. Là s'exprime la passion culturelle dont j'ai parlé à plusieurs reprises et qui les rassemble au-delà de leurs conceptions esthétiques différentes. Ce point est central pour la construction et la cohésion du collectif et il doit être ostentatoire au niveau des démarches individuelles. Comme je l'ai observé à maintes reprises, une personne qui ne montrerait pas les signes de son intérêt passionné pour une quelconque forme ou discipline artistique ne pourrait rester dans les collectifs très longtemps. Par ailleurs, cette dimension passionnée doit se doubler d'un engagement proportionnel dans l'organisation et la réalisation concrète.

De ces deux points de vue, il apparaît qu'au-delà de leurs différences, les individus en présence se retrouvent à partir d'une *appréhension active* de la musique ou de leur discipline de prédilection. Au-delà des disciplines, des styles, des codes et conventions différentes, des goûts, la notion de *pratique* culturelle s'applique ici autant à l'auditeur, au mélomane, qu'à l'instrumentiste ou au créateur. L'auditeur et le spectateur au même titre que l'instrumentiste sont et doivent être des pratiquants de leur musique ou des productions de la discipline qu'ils aiment. Le refus de la passivité est au centre ici de la définition de la catégorie des amateurs. Et cette passivité s'incarne tout entière dans la notion de consommation qui est refusée en bloc. Dans une analyse des figures d'amateurs, qui pourrait s'appliquer aux terrains explorés ici, A. Hennion écrit «□l'opposition (entre les figures de l'amateur qu'il présente) ne passe pas entre le jeu et l'écoute, entre l'instrumentiste et le mélomane qui serait plus passif, mais entre le consommateur et le pratiquant – que celui-ci soit instrumentiste ou mélomane.□[149].
La pratique se définit à ce niveau en opposition à la notion de contemplation perçue comme totalement emprunte de passivité. Le rapport à la musique est ici «□onsidéré

[149] A. Hennion, *Les cérémonies du plaisir. Goûts et pratiques de l'amateur*, Marsyas, n°37/38, juin 1996. A. Hennion poursuit cette idée, ici tellement pertinente, en écrivant : « Il n'y a pas d'amateur passif. L'écoute, le goût, qu'il s'agisse du repiquage des rockers ou de la collection de disques du mélomane classique, ne sont pas passifs, c'est nous qui avons bien peu de catégories pour comprendre la variété et l'ingéniosité de l'amour de la musique. L'amateur-mélomane donne une interprétation du concert auquel il assiste, de l'enregistrement qu'il écoute, aussi risquée que celle de l'interprète »

comme un faire», pour reprendre une autre formule d'A. Hennion, pour qui dans cette perspective, l'amateur, «ne se place pas face à l'œuvre dans un rapport de contemplation, il se déplace dans l'œuvre, il la fait en son corps et agence son corps autour d'elle». Cette posture d'appréhension active des productions esthétiques en général se situe, «à côté de deux relations «orthodoxes» à la musique (la musique comme œuvre d'art à admirer, la musique comme pratique collective constituant l'identité d'un groupe), ces figures de l'amateur dessinent une troisième dimension, à la fois plus locale et plus spécifique: c'est la musique comme cérémonie du plaisir, série de petits rites et de manières de faire en situation, chacun selon ses préférences, ensemble d'habitudes, d'arrangements et de surprises.»[150].

Le caractère figé des catégories ainsi présentées ne rend pas compte des différences entre les individus: différences de niveau de connaissances des normes et des conventions d'un style, différences malgré tout, d'intensité de la passion entre eux. De plus, cette analyse ne rend pas compte de l'inscription continue des pratiques culturelles et artistiques dans le temps et dans l'espace des protagonistes des trois lieux. Comme je l'ai déjà dit, le rapport à la production esthétique ne se joue pas uniquement au moment de la monstration. Il faut donc maintenant entrer dans les lieux et dans la vie des protagonistes afin de rendre compte de ces nuances et de leur cohabitation concrètes en situation et dans l'action.

[150] A. Hennion, ibid.

III. Les trois lieux comme dispositif d'échanges et d'apprentissage artistique

Le lieu va donc abriter l'ensemble des catégories d'amateurs de culture dans leur diversité. Là, ces amateurs construisent les modalités d'accès à ce qu'ils aiment, les groupes de punk-rock, les plasticiens qui n'ont pas accès aux «grands lieux» d'exposition, et quelques créateurs pour qui des structures d'accueil sont extrêmement rares comme des photographes, des cinéastes, des chorégraphes, etc. Lorsque les conventions autour d'une pratique sont encore peu claires comme dans le cas du rock, c'est là, dans les lieux, qu'elles vont pouvoir s'éclaircir, se stabiliser. Pour ceux qui ne sont pas encore tout à fait initiés c'est là que va se parfaire leur apprentissage.

Que ce soit le Confort Moderne où l'Usine et même la Ufa-Fabrik, les trois lieux peuvent êtres appréhendés dans les termes d'un dispositif qui intervient au cours des phases de construction de la passion culturelle. Ces phases sont en interaction et viennent en quelque sorte se renforcer mutuellement. L'idée de *concentration d'expériences culturelles hétérogènes et à l'écart des mondes de l'art institués* permettrait de qualifier ce dispositif au potentiel socialisateur à plusieurs niveaux. L'accès à la culture constitue pour chaque individu *une prise initiale* qui permet d'entrer dans le collectif. Ensuite, sur le lieu, le dispositif fonctionne pour que chacun trouve sa place, dans la chaîne de coopération de son domaine artistique. L'analyse de ce dispositif que je propose ici se focalise principalement sur la musique et ses amateurs. Cependant, la concentration de spécialistes concerne aussi d'autres disciplines pour lesquelles le dispositif fonctionne de manière similaire.

Ce dispositif joue par ailleurs à un autre niveau que celui de la socialisation et de l'apprentissage. Il permet de comprendre comment *localement* des styles et des manières d'appréhender la musique se construisent, comment ils évoluent. Le Confort Moderne, l'Usine et la Ufa-Fabrik sont des lieux d'accueil et de diffusion de créateurs et de créations venues parfois du monde entier. Dans les termes utilisés par U. Hannerz, je dirai que ce sont des lieux dans lesquels des *flux culturels*, aboutissent, se croisent, interagissent, se contaminent mutuellement lors de ces contacts[151]. Les styles et les musiques diffusées ont été conçus ailleurs, dans d'autres

[151] Ce deuxième niveau d'analyse du dispositif fait directement référence aux travaux d'Ulf Hannerz. Elle articule la notion de *flux culturel* à la construction ou l'évolution *des perspectives* de leur interprétation, jusqu'aux pratiques ainsi générées. À partir de maintenant, je reprends à plusieurs

villes, d'autres pays en liaison avec des contextes précis. Par le Confort Moderne et l'Usine ou même la Ufa-Fabrik pour « les musiques du monde », ils pénètrent dans un autre contexte, celui de Poitiers, Genève et Berlin. Là, les acteurs du lieu les reçoivent et s'en saisissent à l'aune de leurs propres catégories d'interprétation et de leurs centres d'intérêt. C'est une autre dimension d'un rapport « actif » par rapport aux productions artistiques. Les éventuelles nouveautés esthétiques dont elles sont porteuses viennent ré-interroger les catégories ou perspectives d'interprétations précédemment constituées localement. Les postures des publics, les productions des musiciens locaux sont alors influencées par ces flux esthétiques venus d'ailleurs. Réinterprétées à partir des héritages et des enjeux locaux ces productions esthétiques vont êtres à nouveau modifiées, pour être, peut-être, parfois, re-diffusées ailleurs sous une autre forme. Les modalités de réexportations et leurs forces dépendront néanmoins de leur capacité à intégrer des réseaux de diffusions plus ou moins puissants.

De ce point de vue, dans le domaine musical, des lieux comme le Confort Moderne, l'Usine et la Ufa-Fabrik sont des lieux privilégiés de rencontres, de confrontations et d'échanges entre des styles de musiques, des courants esthétiques. Ils jouent un rôle majeur dans l'innovation, l'évolution et l'hybridation des esthétiques, en l'occurrence, pour beaucoup, à cette époque, des esthétiques rocks. Ce chapitre est l'occasion d'introduire ces questions qui seront reprises dans le troisième mouvement de cette recherche. L'analyse présentée ici se fixe plus sur des modalités de socialisation autour de la musique en tenant compte des apports extérieurs que je viens d'indiquer.

1. Une concentration de spécialistes en émulation : l'ostentation culturelle en acte

Le premier niveau du dispositif d'apprentissage artistique, apparaît dans les termes d'une concentration de spécialistes, connaisseurs et amateurs de disciplines artistiques. Les apprentissages individuels sont ainsi renforcés de manière collective par le groupe. L'individu peut d'une certaine manière vérifier ses acquis, les préciser, les valider auprès des autres.

« Le Confort Moderne, c'est vraiment tous des gens qui aiment la musique, les artistes. Moi

---

reprises cette référence théorique pour comprendre l'émergence des collectifs et le dispositif qu'ils mettent en place dans une tension entre local-extra-local, des mobilités, des flux, leur sédimentation dans les lieux, leur réinterprétation et leur ré-exportation. Dans, *Cultural complexity, **Studies** in the social organization of meaning* , columbia, University Press, New York, 1992.

ça m'a fait découvrir ce monde, la musique, les concerts, les expos. Surtout, ça m'a fait savoir quelles musiques j'aimais. Je les aime toutes, mais dans quel créneau je me sentais le plus à l'aise, je pouvais le mieux m'exprimer. »(Pierre, Confort Moderne)

Les situations que j'ai pu observer sont fréquentes où une discussion porte sur un groupe, le travail d'un artiste, une œuvre. Souvent, le prétexte à la discussion est la venue d'un groupe ou d'un artiste dans le lieu même, ce qui constitue une autre dimension du dispositif, le contact direct avec les artistes (voir infra) et montre comment des artistes venues d'ailleurs interviennent sur la définition de l'intérêt localement. D'autres fois, il peut s'agir de la sortie d'un album, un concert, ou une exposition auxquels un des protagonistes a assisté. Cela peut aussi être une émission diffusée à la télévision ou à la radio. Ou encore, la sortie d'un nouveau disque, l'achat de ce disque par l'un des protagonistes. Tous ces petits évènements sont objets de discussions, de tractations, génèrent des interactions multiples, formatrices, socialisatrices. Tous les individus du lieu y ramènent les résultats de leurs recherches et démarches actives par rapport à la musique.

Ce qui se joue aussi dans ces échanges c'est la démonstration du «□vrai□ intérêt culturel. Il faut faire montre de connaissance comme preuve de son appartenance et de son intérêt. Quiconque n'est pas à même d'entrer dans ces interactions ne peut vraiment faire partie du collectif. C'est dans ces interactions autant qu'au moment du concert, ou pour les instrumentistes au moment où ils jouent, que se crée, s'actualise, se diffuse et se montre la passion culturelle. Ces interactions sont une pratique culturelle active, qui distingue ceux qui la pratiquent, des consommateurs. Ils montrent par là leur capacité à maîtriser les codes et conventions esthétiques d'un domaine (musicale ou autre), ils sont actifs par rapport à l'objet de leur convoitise culturelle, ils participent à son élaboration.

Le moment importe peu, il n'est pas prévisible□au cours d'un repas, au cours de la réalisation d'une tâche dans les lieux, dans la sphère des activités privées, ailleurs, le soir, n'importe où. La notion de continuité est importante ici pour comprendre la manière dont se construit l'intérêt musical. C'est d'abord une continuité spatiale, entre l'espace privé et l'espace public, celui du lieu investi. C'est aussi une continuité temporelle. L'intérêt musical est continu dans un temps quotidien, même si certains moments apparaîtront plus fort que d'autres.

Au cours de mes présences sur le terrain, de nombreuses fois je participais à ce type de discussion. Bien qu'ayant certaines connaissances dans les domaines musicaux

qui étaient des centres d'intérêt dans les lieux, je jouais souvent le rôle du non-initié. Extrait□ Un midi, nous sommes dans la cour du Confort Moderne à la fin d'un repas, à la terrasse du restaurant *La dent creuse*. J'engage la discussion sur le groupe qui joue le soir même. Parmi les trois personnes présentes deux sont techniciens, un de leur ami qui ne travaille pas sur le site s'est joint à nous. Il fait partie du *public proche*. Les techniciens parlent du concert qui doit avoir lieu le soir. Ils rencontrent des problèmes techniques. Le groupe a demandé un type particulier d'éclairage, *de lights* comme ils disent, le Confort Moderne ne les possède pas. Ils doivent faire appel à une entreprise de location, située à La Rochelle. J'oriente la conversation sur le groupe qui doit jouer le soir même.

- C'est quoi le groupe qui passe ce soir□
- C'est, un groupe californien, hardcore, c'est pas mal, c'est genre Gorilla Biscuit, sauf que le batteur il est moins bon quand-même
- Ouais est en plus le chanteur, il a vraiment pas la même pêche, ça vaut pas xxx, ouais eux vraiment, ce batteur, il assure à fond, il a une pêche incroyable
- Ah□ tu trouves, moi je l'ai déjà vu, c'était ici d'ailleurs, ils étaient passés il y a deux ans. J'trouve que c'était quand même pas mal, c'était Rogogine qui avait fait la première partie, (s'adressant à moi), c'est le groupe que fait tournée Phillippe, alors eux, ils ont vraiment le gros son. »

Jouant ici le rôle du non-initié, mon apprentissage était passif. C'est en écoutant ce type de conversation néanmoins que j'apprenais les références, les différences de styles entre les groupes, leur origine géographique, leur histoire. C'est dans ces conversations anodines que l'on construit et que le l'on montre son appartenance au monde des musiques amplifiées en l'occurrence celui des musiques hardcores qui en constitue une variante particulière. Mais pour s'engager dans ces conversations, il faut ici un certain niveau. Les individus en présence sont de véritables connaisseurs. En même temps, on le voit, c'est dans ces conversations que s'actualise la vie du lieu, son histoire. Cette histoire est ponctuée de concerts, de groupes qui l'ont marqué et dont on se sert comme référence. Les références à des groupes sont indexées temporellement. Et faire partie du Confort Moderne en tant que connaisseur c'est non seulement être capable de faire référence à des groupes de musiques mais aussi à ces mêmes groupes par rapport à l'histoire du Confort Moderne.
Mes connaissances personnelles étaient ici trop faibles pour revendiquer le statut de connaisseur. De ce point de vue, la passivité dont je faisais preuve était un gage de

sécurité. Une caractéristique en effet de ces interactions sur la musique est de pouvoir, « déraper ». Et dans ces dérapages, une certaine émulation est palpable entre les individus.

> Extrait□ Une autre fois, je suis au bar du Confort Moderne vers 19 heures, un soir de concert. C'est le moment où les individus se croisent. Les techniciens finissent leur journée, d'autres membres de l'équipe reviennent d'un bref repas, ils mettent en place la billetterie, la caisse, le bar. Entre la fin de l'installation et l'arrivée du public un petit moment peut s'écouler durant lequel il ne reste plus qu'à gérer des imprévus (par exemple le groupe qui doit jouer a un problème sur la route, il est en retard). Lorsque tout se passe bien, il n'y a qu'à attendre l'arrivée du public pour faire l'ouverture. Cette période d'attente est propice aux discussions et ce jour-là, comme à l'accoutumé, les conversations vont bon train, notamment avec le barman qui est aussi chanteur d'un groupe bien connu du Confort puisqu'il y répète, les Seven Hate.
> - client 1 □Alors, Sébast, j'ai écouté votre dernier album, ça ressemble pas mal à XXX (non d'un groupe réputé pour son caractère léger et sa faiblesse technique), non□?
> - le barman□ (visiblement un peu vexé, mais sur le ton de l'humour), ah ouais tu trouves, ben c'est pas un compliment, je pourrai même le prendre pas trop bien, parce que les XXX c'est vraiment de la daube. D'abord ils pompent tous leurs morceaux à droite à gauche, en plus c'est des nuls musicalement, ils sont même pas capables de faire aussi bien que les originaux, de toute façon qu'est-ce que t'y connais toi□?
> - Client 1 (essaye de se rattraper)□ non mais je disais ça, je pensais... mais c'est vrai en fait, ça ressemble plus à YYY (autre nom de groupe)
> - client 2□ ouh□ ouh□ tu ferais mieux de changer de conversation ou de commander un truc, parce que là tu vas vraiment l'énerver (il éclate de rire)
> - le barman□ alors là c'est sûr t'es très fort, comparer XXX avec YYY, il n'y a pas à dire tu t'y connais toi. Mais mon pauvre, d'abord ces deux groupes sont aussi nuls l'un que l'autre, et puis de toute façon ça n'a rien à voir, les XXX c'est vraiment du Greencore pour les gamins, et YYY par contre ça arrache vachement plus, même si c'est nul, mais bon t'as pas dû bien écouter c'qu'on fait, ça n'a rien à voir avec les deux de toute façon, (se tournant vers le client 2), d'où il sort ce mec□? c'est pas vrai.

Fondés sur l'émulation, les échanges socialisateurs sont donc aussi des moments de

concurrences. Chacun doit faire étal *du minimum* de connaissances pour être membre « à part entière » du groupe. Les connaissances acquisent progressivement par accumulation permettent ensuite de se positionner dans les tendances internes. À la connaissance commune minimum vient alors s'ajouter une spécialisation parfois extrêmement pointue, d'un style, d'une manière de jouer, d'un groupe, de la manière dont un instrument est utilisé qui permet de comparer les groupes entre eux, etc. Les individus se positionnent ainsi, en se spécialisant dans l'espace des connaissances esthétiques. Plusieurs types de connaissances interviennent comme critère de définition et de classement des niveaux de compétences.

- La connaissance des différents styles et des qualités esthétiques qui les différencient, la capacité à les qualifier et les différencier sur ces bases esthétiques. Par exemple, le GreenCore cité plus haut se distingue d'autres tendances hardcores parcequ'il est plus «mélodieux», le son des guitares et la manière de chanter sont plus «légers», les deux se situent dans une gamme de son plus aiguës, même si les rythmiques restent aussi rapides que d'autres styles de hardcore.
- La connaissance des groupes qui composent ces styles et la capacité à les classer correctement
- La connaissance de l'histoire des groupes, leurs parcours, leurs «grandes dates» et notamment les grandes dates locales, leurs dernières tournées dans la région.

D'une personne, il sera dit avec un mélange de respect, d'envie, de compréhension et d'admiration *« lui, il est fou de ce groupe, il va à tous leurs concerts, il connaît toutes les dates, il n'écoute que ça, il connaît tous les textes par cœur, il est même capable de jouer leur morceau »*. Le caractère totalisant et hyperbolique des qualificatifs utilisés exprime qu'il a atteint un des plus haut degrés de connaissance dans sa spécialisation esthétique.

Cette figure de l'amateur spécialisé se rapproche de la figure du *fan* [152] sans néanmoins se confondre avec elle. La différence se joue dans la manière active de vivre cette passion. À la position de contemplation passive, « quasi béate », caractéristique du *fan*, l'amateur spécialisé substitut une attitude active de recherche constante par rapport «aux sujets de vie» qui le préoccupent et aux groupes. S'il montre son admiration, il conserve cependant toujours une distance critique.

D'autre part, ce caractère actif peut être converti en positionnement social surtout lorsqu'il accède au dispositif en place à l'Usine ou au Confort Moderne. Celui-ci lui permet de valoriser ses connaissances, et, dans bien des cas, l'activisme musical va jusqu'à la professionnalisation, il est négocié ensuite de manière financière. C'est le

[152] Sur la figure du Fan, voir Edgar Morin, *Sociologie*, Ed. du Seuil, 1980.

cas notamment des programmateurs qui atteignent ce poste à partir de la reconnaissance de ce type *de compétence d'experts*.

Ce qui est frappant pour l'observateur c'est le caractère constant des échanges socialisateurs autour d'une pratique artistique, dans le cas présent la musique. La manière dont la passion musicale enveloppe si fortement l'ensemble de la vie des acteurs des lieux semble être moindre dans le cas des amateurs d'arts plastiques, de théâtre, etc. Une des forces de la musique est de pouvoir être présente physiquement n'importe où. Il est quasiment aussi facile d'en parler que d'en écouter.
Passer une journée au Confort Moderne ou à l'Usine, c'est baigner dans cette atmosphère musicale et plus largement culturelle. Dès l'arrivée dans les lieux, on est immédiatement submergé.

> Dans les bureaux de l'OH au premier étage, au-dessus de la salle de concert, l'activité quotidienne se fait toujours en musique. Alternativement, les deux programmateurs passent les unes après les autres les maquettes, envoyées pas dizaines, de groupes qui espèrent jouer au Confort. Chacun amène en plus ses propres découvertes pour les faire partager aux autres membres de l'équipe. Il y a quelques enjeux de prestige à diffuser ainsi auprès des autres ses propres découvertes. Face aux spécialistes c'est toujours prendre un risque, c'est se mettre un peu à nu, montrer une facette de sa personnalité, tant la musique renvoie ici à des questions identitaires. Entre deux coups de fils, les commentaires fusent à travers la pièce. Chacun s'interrompt dans sa tâche pour donner son avis. «□'espère que tu vas pas les programmer ceux-là, c'est vraiment trop nul, on dirait du xxx (style de musique visiblement peu apprécier par le commentateur)□. Fond musical, discussions de vive voix, sonneries de téléphones incessantes, ronronnement des ordinateurs et crépitement des imprimantes, le brouhaha est constant, les conditions de travail quasi assourdissantes, je me demande comment font-ils pour se concentrer.
> Le midi au cours des repas, souvent pris en commun au restaurant la Dent Creuse dans la cour du Confort Moderne ou au Débido au premier étage de l'Usine, il est toujours un moment où l'on parle musique, parfois plus largement de l'exposition, d'un spectacle à venir. Les impératifs d'organisation, qui ont pris avec le temps un caractère routinier, n'enlèvent pas l'intérêt personnel d'aborder ces sujets. L'intérêt artistique personnel est toujours plus fort qu'une appréhension professionnelle blasée.
> Sortant du Confort Moderne dans la voiture avec Pierre qui est technicien lumière,

> qui s'occupe des *lights*, celui-ci met une cassette dans l'autoradio, inévitablement nous discutons du groupe et des musiciens durant tout le trajet. Une fois arrivé chez Pierre, un de ses premiers gestes est de mettre un CD qui immédiatement vient alimenter la discussion et contribue à « créer l'atmosphère »[153]. Là encore, le processus d'apprentissage se poursuit, conduisant soit à mieux connaître un artiste ou simplement à affiner ses capacités d'écoute. Il me dit «□tiens, je vais te faire écouter ça, tu m'en diras des nouvelles□. Et puis, «□est-ce que tu connais ce groupe, la vache ça déménage, écoute-ça□. Et ainsi de suite une bonne partie de la soirée.

Avec le temps, les non-initiés prennent part aux conversations. Ils acquièrent un droit de parole lors des discussions critiques sur les artistes. Au départ cependant, il faut se lancer. Les non-initiés se testent par exemple lors d'un changement de CD, lorsqu'ils tentent de reconnaître le nouveau morceau que quelqu'un d'autre a choisi. Les plus aguerris montreront leur assurance en déclarant le nom de l'artiste à la première note, à la manière des concurrents d'un jeu télévisé lorsqu'ils se précipitent sur le bouton-poussoir. Les moins sûres d'eux-mêmes passeront par la formulation d'un avis plus incertain, conditionnel. « Ce ne serait pas untel□ » lanceront-ils hésitant.
Les joutes verbales restent néanmoins, à de rares exceptions, bienveillantes. Si quelqu'un venait à perdre la face, il le paierait d'un simple qualificatif ironique sur ses compétences, même si en l'occurrence, le fait peut avoir son importance. De ces interactions mouvementées, certains ressortent alors couronnés d'une plus grande réputation que les autres. C'est vers eux que l'on est dirigé lorsqu'une réponse fait défaut. Ils acquièrent parmi les membres des lieux une grande respectabilité, experts parmi les experts.

De manière assez triviale, il faudrait peut-être dire que ces passionnés de musique baignent dans leur passion. Ce qui semble plus difficile dans les cas de productions esthétiques aux caractéristiques physiques plus contraignantes. Bien que les passionnés d'art ou de théâtre ne manquent pas d'êtres porteurs de forces d'intérêt comparables aux amateurs de musiques.

[153] Dans la suite du texte différents usages sociaux des productions esthétiques seront analysés.

2. Rencontre entre les catégories de passionnés, hybridations, segmentations

J'ai jusqu'ici beaucoup parlé de la proportion majoritaire des amateurs de musiques dérivées du rock notamment à Poitiers et à Genève. Mais, un certain nombre d'individus sont dès le début orientés vers d'autres domaines artistiques. S'ils sont en rupture des codes « traditionnels » propres à ces domaines, il n'empêche que ces codes et les manières de faire qui y sont liées, même se voulant nouveaux et nouvelles, ne sont pas forcément «□compatibles□ avec ceux d'autres domaines culturels. Des représentations et des stigmatisations entrent alors en jeu dans la confrontation de chacun avec les réalités de terrain, les codes et les conventions qui différencient ces domaines artistiques.

Au Confort Moderne par exemple, à côté de la musique, la programmation d'art contemporain est l'autre domaine artistique fort du lieu. Son importance est due au fait que dès le début de la formation de l'OH certaines personnes étaient vivement intéressées par ce domaine et qu'ils ont naturellement initié des projets pour le valoriser. Néanmoins, la cohabitation n'a pas toujours été aisée avec l'autre composante majeure du collectif, les amateurs de musiques rocks.

« Et puis quand je vois tous ces mecs-là, qui sont « prout, prout », costumes et compagnies pour les expos, vernissage et compagnie, je me dis que j'ai pas grand-chose à voir avec eux. Pour ça je trouve que XX elle en fait un peu trop, je sais qu'il faut être ouvert, mais je ne peux pas m'empêcher de me dire que c'est nul tout ces trucs de coincés » (Robin, Confort Moderne)

Entre amateurs de différents domaines artistiques, c'est fréquemment une non-communication bienveillante qui domine dans les lieux, surtout au moment de leur ouverture. Les acteurs se parlent sur la base de la gestion globale du site, de son fonctionnement, mais entrent rarement en communication en parlant de ce qu'ils font dans le domaine culturel. Chacun conserve sa liberté sur cette base de non-ingérence mutuelle.

Les sous-groupes internes aux lieux sont fortement segmentés à partir de l'intérêt artistique. Pas plus qu'ailleurs au Confort Moderne ou à l'Usine, un amateur de musique hardcore n'irait «□discuter□ spontanément avec un amateur d'art contemporain, même si «□ouverture□ est prônée comme valeur sociale dans les groupes. Les bases du contact et de l'échange sont beaucoup plus situées dans la

forme d'organisation propre au dispositif en place.

Si l'équipe est segmentée sur un plan artistique, elle ne l'est pas sur le plan concret de la mise en œuvre des projets. Je reviendrai sur une description plus précise des modes de fonctionnement internes. Pour le moment le point important à noter est que chacun, à un moment donné, lors de la mise en œuvre des projets, est amené à travailler à l'organisation de domaines artistiques qui ne le concernent pas. Au Confort Moderne par exemple, à deux exceptions près, tous les techniciens sont des amateurs de musique rock qui n'avaient jamais eu, jusqu'à leur arrivée dans l'association, de contact avec l'art contemporain. L'exigence organisationnelle, notamment fondée sur le manque de moyens généralisé, oblige chacun à multiplier les rôles et les fonctions dans le lieu. Les techniciens amateurs de rock sont ainsi amenés à faire le montage des expositions de la galerie et de la mezzanine les deux espaces de monstration du site. Là, ils ont un contact direct avec les œuvres et les personnes qui en définissent les grandes lignes artistiques. Mais de la même manière, le manque de moyens qui ne permet pas d'engager suffisamment de personnels conduit à certains moments les personnes spécialiser dans le domaine de l'art contemporain à intervenir dans l'organisation d'un concert de rock par exemple. C'est ainsi que la personne dont le rôle correspond à celui de commissaire d'exposition travaille souvent à la billetterie des concerts, approchant au plus près le monde des amateurs de musiques amplifiées[154]. La caisse, où les billets sont vendus, est un endroit d'échanges intenses entre les membres du Confort Moderne, et avec leurs publics. La caisse reste en place tout le temps que dure le concert. Les membres de l'équipe se relaient pour aller jeter un oeil au groupe sur scène et entre temps, ils discutent, échangent leurs impressions. Lorsque le concert est commencé, lorsqu'il n'intéresse pas nécessairement les personnes qui travaillent à la caisse, qu'il y a peu de public, les échanges vont ainsi bon train. Ensuite, à la fin du concert, le public ressort et reste un long moment autour du bar. Chacun, peu monter voir l'exposition à l'étage, sur la mezzanine, redescendre, en discuter. Là en plus, les personnes de l'équipe peuvent échanger avec les publics. Comme tout concert (voir infra) c'est un moment privilégier où se dit l'intérêt artistique de chacun, ou se transmettent et s'entérinent les codes et les valeurs d'un domaine. Et en l'occurrence, là aussi peuvent se rencontrer dans les trois lieux des individus appartenant à des mondes de l'art différent.

[154] Travailler à la billetterie ne se limite pas à vendre des billets, mais qui implique aussi un travail de gestion des entrées et des sorties, un contact direct avec le public qui se prolonge toute la soirée.

« Bon au début, je trouvais ça ridicule tous ces machins d'expositions, on disait, « de toute façon c'est nul, ils se foutent de notre gueule, même moi je pourrai en faire autant », et puis je ne sais pas, ça ne te parle pas quoi. Bon après, je commençais à bosser sur le montage des expos. À force d'en voir, dans l'entrepôt ou la mezzanine, je voyais qu'il y avait quelques trucs qui me plaisaient, pas tous, mais certains. Pas les artistes conceptuels, ça vraiment, ça me gave, mais des expos comme ça, sympas, où le mec se prenait pas la tête, ou s'était même rigolo. Et puis Catherine, même si elle est dans son truc, elle m'expliquait quelques trucs, sur le pourquoi du comment. Bon après, c'est pas pour ça que j'aimais pour autant mais des fois quand tu y trouves un autre intérêt, même si des fois ça reste débile. Mais bon, on a eu le temps de discuter pas mal de fois quand on faisait la caisse, quand le concert est nul on n'a rien d'autre à faire. » (Robin, Confort Moderne)

C'est ainsi qu'avec le temps, lors de ces divers contacts, comme je l'ai observé, certains passionnés de rock pourront entendre les positions de connaisseurs d'art contemporain. Certains, très rares, iront jusqu'à adopter leur démarche.
Dans ces échanges et ces éventuelles transmissions, le temps est à l'œuvre. Les longues discussions contradictoires répétées entre amateurs et détracteurs ont une influence profonde sur les évolutions de chacun. Et même lorsqu'il n'y a pas trop de discussions communes sur ces sujets, comme à l'Usine, le simple contact prolongé, inévitable, avec différents domaines produit à la longue une sensibilisation.

« C'est vrai que quand tu vas au Confort, ou quand tu y bosses, même quand tu es public comme moi au début, t'es entouré par les expos, les concerts, les pièces de théâtre, disons qu'il n'y a pas qu'un seul truc. Tu croises les gens, tu commences à les connaître, ils te parlent de ce qu'ils font, tu es obligés de leur parler, ils commencent à te dire « ouais, on fait ceci, cela, t'as qu'à passer voir », alors t'y vas, un peu forcé, dès fois tu te fais chier, des fois t'es un peu surpris quand même, enfin voilà quoi, c'est le milieu ».

Néanmoins, l'échange et les éventuelles hybridations ne suivent pas toujours un chemin tranquille. Entre les segments par domaines culturels d'un côté et les différentes positions vis-à-vis des œuvres de l'autre les situations de conflits potentiels sont multiples. Même entre amateurs d'un même domaine artistique, d'un même courant musical par exemple, les sujets d'anicroches ne manquent pas. Une fois encore, je dirai qu'elles sont d'autant plus nombreuses que les conventions d'un domaine ne sont pas fixées et que la passion est grande. Ainsi, entre amateurs de musiques hardcore par exemple, certaines innovations sont sujettes à des interprétations génératrices de conflits. Par exemple, certains perçoivent la formation «□raditionnelle□ d'un groupe de rock hardcore comme étant de 3-4 musiciens, une batterie, une basse, une ou deux guittares. Un groupe peu introduire un instrument supplémentaire, par exemple un clavier électronique ou un instrument à vent. Ces «□nnovations□ sont minimes, mais par rapport à un style musical aux conventions fragiles elles prêtent à commentaires□est-ce que le groupe fait encore

du hardcore ? Le nouvel instrument et la manière de s'en servir n'introduit-il pas une rupture trop grande qui conduit à ne plus le considérer comme faisant partie de ce style ? Est-ce que ceux qui l'écoutent sont encore des amateurs de hardcore ? Tout au moins, se montrent-ils à la hauteur de vrais amateurs, ne commettent-ils pas une faute de goût qui conduirait à leur passage dans une autre catégorie d'amateurs ?

> Je me souviens de nombreuses discussions animées à propos d'un groupe qui a pour nom Faith No More et qui justement utilisait « un clavier » selon une sonorité proche de l'orgue. Ce point, qui faisait qu'il était reconnaissable entre tous, était en même ce qui risquait de l'exclure du champ de préoccupations d'amateurs de hardcore. Ce n'est pas tant l'instrument en lui-même, sa sonorité, qui mettait en péril l'appartenance de ce groupe à un style hardcore que la manière dont les musiciens l'utilisaient. En l'occurrence, c'est surtout parce qu'ils jouaient avec ce clavier des mélodies qui « aux dires de certains » étaient trop simples, « trop faciles », loin d'une sorte de « dissonance complexe » propre au hardcore. Certains amateurs radicaux décidèrent que l'orgue de Faith No More enlevait au groupe son caché « authentique ».Ce groupe n'avait plus « l'esprit », c'était une sorte de faux hardcore, qui le situait du côté du grand public, « non, vraiment ce groupe, il était vraiment trop FM »[155] D'autres acceptèrent cette innovation comme originale et intéressante du point de vue du style et de ses évolutions. À l'inverse pour eux, se servir d'un clavier de cette manière, « d'était vraiment fort ». « Jouer du synthé comme ça, il faut vraiment le faire, me disait un amateur du groupe, ça donne un côté un peu plus mélodique et puis ça met en valeur les guitares, et vu comme ils maîtrisent eux, c'est plutôt pas mal, de toute façon le chanteur, il a tellement la pêche, trop bon ». Les jugements restèrent partagés un moment, certains se rallièrent aux autres et inversement. Une nouvelle « ligne de style » fut créée, celui des musiques amplifiées à connotation hardcore mais avec un clavier utilisé pour créer une mélodie supplémentaire par rapport aux guitares. Certains groupes copièrent ce style, le renforcent ainsi, l'entérinant, pour le faire évoluer à nouveau.

Le propre des démarches artistiques tâtonnantes des lieux, tant parmi les créateurs qui s'y croisent que parmi les publics, est de ne pas permettre de stabilisation définitive, des codes et conventions[156], de production, comme d'écoute. Certains

[155] Les termes que j'emploie ici sont des conventions qui font sens dans l'évaluation et le goût musical, notamment pour les musiques rocks et leurs dérivés et sur lesquels je reviendrai plus tard dans l'analyse.

[156] Il ne s'agit pas de dire ici qu'il existe des stabilisations définitives des codes et conventions d'un monde de l'art. Néanmoins, il convient de nuancer ce type de stabilité d'un monde de l'art à l'autre. Contrairement aux approches à caractère fermé, circonscrit voir figé en termes de « champs » de

cadres de références peuvent êtres établis, mais ils sont largement réinterprétables en fonction des situations, en fonction du groupe ou d'habitudes locales qui ne sont pas fixées une fois pour toutes. Les cadres peu contraignants laissent en fait aux amateurs et spectateurs toutes latitudes pour fixer leurs propres règles et conventions.

3. Stabilisation, échanges et évolutions des normes autour de la musique

Pour les amateurs éclairés connaissant les grandes lignes des conventions communes, les brèches dans celles-ci sont alors possibles. Une innovation d'un groupe est sujette à discussion. Sa valeur est presque négociée. À l'intérieur d'un lieu, certaines normes du « bon goût », en l'occurrence du « bon rock », peuvent êtres élargis, si ce n'est remises en cause et renouvelées, d'autres devenant obsolètes.

> Extrait□ Un jour, chez une personne de l'Usine, j'assiste à une scène où deux individus discutent du nouvel album d'un groupe. Tous deux sont aptes à la critique précise des manières de faire du « bon rock ».
>
> - Tu as vu le nouvel album de Dinosaure. Moi j'ai toujours trouvé ça vraiment nul de jouer comme eux, en mettant la batterie au centre de la scène, à la place du chanteur.
> - Ouais mais en même temps, c'est le batteur qui chante donc c'est un peu logique, mais moi ce que j'aime surtout dans ce groupe c'est le son qu'ils ont à la guitare. Tu les reconnais tout de suite, après deux notes, tu es sûr que c'est eux. Tu sais, cette façon de jouer limite faux, mais c'est ça qui fait la différence. En fait, ils doivent mettre la « gratte » un ton en dessous, c'est un peu comme Sonic Youth même si c'est plus light, eux c'est les premiers à l'avoir fait, ça sonne faux mais pas vraiment faux. Moi je trouve qu'ils ont toujours la pêche.
> - Oh là□ Tu emploies les grands mots, mais ouais peut-être, mais la batterie au milieu ca casse un peu l'ambiance, le batteur assis comme ça, je trouve que sur scène, ca bloque les choses, c'est pas pareil que quand tu as le chanteur qui donne la pêche, genre Iggy[157] quoi, qui saute partout là au moins c'est une vraie présence, et dans la salle, le public est entraîné. T'es obligé de danser quand tu vois Iggy□ Et c'est ça qui est vraiment cool dans

type bourdieusien ou de « monde de l'art » à la manière de H.S. Becker, il s'agit au contraire ici de mettre en avant le caractère toujours fluctuant de ces normes et conventions, et certaines modalités de leurs évolutions. Néanmoins, les conventions et codes d'appréciation et de rapport aux œuvres dont sont porteurs la catégorie des connaisseurs avant-gardistes décrite précédemment, me semblent plus stables ou établis que celles qui se rapportent à la catégorie des amateurs expressifs.

[157] Il s'agit d'Iggy Pop, célèbre chanteur et ancien membre dans les années 1970 des Stooges, groupe dont l'influence est majeure parmi de nombreux amateurs des styles rocks évoqués ici.

> ces concerts, putain, c'est pas un ballet pour ballerines.
> - Non, mais c'est bon Iggy, Iggy toujours Iggy, à chaque fois tu me parles de lui, ça va quoi, y'a quand même des trucs nouveaux faut un peu évoluer après 15 ans, c'est pas vrai que tu me parles encore d'Iggy, j'y crois pas

À partir d'un attachement relatif des interlocuteurs, aux manières conventionnelles de jouer du rock, en l'occurrence, en formation « classique » batterie, basse, une ou deux guitares, chacun se montre toujours sensible aux petites innovations qui peuvent prendre un caractère de très grande importance. En fonction du statut des commentateurs, de la reconnaissance de leur compétence de critique, de nouvelles normes pourront êtres adoptés ou non. Des conflits pourront même apparaître, des scissions stylistiques durables pourront se manifester, séparant temporairement les individus à l'intérieur des collectifs.

Avec le temps cependant les normes et les conventions musicales se stabilisent, les courants deviennent plus distincts. Des groupes qui paraissaient difficilement classables au début deviennent des références autour desquelles il est possible de rapprocher d'autres groupes formant *des constellations de styles.* Si des situations permettent de comprendre comment les normes et les conventions peuvent s'établir et se transmettre dans un lieu, localement elles ne permettent pas de comprendre comment, un jour, un style de musique « émerge » dans une ville. C'est sur ce point qu'intervient notamment le troisième niveau du dispositif.

4. Articuler la diversité artistique : les leaders deviennent passeurs

Avant de revenir sur les échanges internes aux lieux en matière de convention artistique, dans un domaine ou d'un domaine à l'autre, j'aborderai le rôle d'une catégorie d'individus un peu à part dans les lieux, *les leaders.*

En bien des moments, il est arrivé dans les collectifs que la communication entre représentants de domaines artistiques différents soit complètement rompue. Les conventions artistiques ne renvoient pas uniquement à des éléments esthétiques et la rupture était d'un autre ordre. Au Confort Moderne par exemple, elle renvoyait d'une part à l'appréhension globale de l'art, et du rôle qu'une production ou une conduite esthétique joue pour un individu. D'autre part, elle renvoyait à des manières de faire, à des conduites individuelles et des significations larges que les individus y attachent. Je reprendrai ici l'exemple du Confort Moderne qui me paraît

le plus paroxystique en la matière. Sans entrer dans le détail de la conception de l'art des différentes tendances en présence (sur laquelle je reviens plus loin), j'indiquerai simplement ici quelques notions qui font ruptures entre les individus.

Au début des activités du Confort Moderne, c'est une personne qui s'appelait Sylviane qui était porteuse de l'intérêt le plus prononcé pour les arts plastiques. C'est elle qui, dès le début, entrepris d'organiser des expositions de manière concomitante aux concerts de musiques rock. Dès 1985, les premières expositions de dimension modeste virent le jour, principalement dans le petit espace appelé la Mezzanine au premier étage dans le hall du bar. Sylviane entrepris ensuite de les développer dans le grand hangar qui allait devenir le lieu principal d'exposition, l'Entrepôt.

«J'avais commencé déjà à organiser les arts plastiques avant que Catherine n'arrive. C'était notamment des petites expos sur la mezzanine. Et puis, j'avais commencé l'exposition dans le hangar, pour moi c'était une expérimentation sans y connaître rien et il y avait plein de monde, c'était la fête, et c'était tranquille, pas le truc où on se la pète et des artistes qu'on choisissait et qu'on aimait bien. Et là après un moment, j'ai pensé développer plus les arts plastiques. J'ai appelé Catherine que j'avais rencontrée en faisant Hang'art et je me disais «Elle à l'air de bien s'y connaître, elle va pouvoir nous aider à mettre un truc un peu plus gros en route», parce que nous vraiment c'était à l'arrache et on n'avait pas les moyens et le temps de tout faire. Et là, c'était le méga conflit! Tous les autres me disaient «Ça va pas on va se retrouver avec plein de cons, c'est des trucs pour des trois pièces cravates», et moi je disais «Mon ça ne tient qu'à nous de faire autrement»» (Sylviane, Confort Moderne)

Durant les premières expositions qu'ils organisent les acteurs du Confort Moderne ne se soucient pas de conventionnalisme, de normes et de représentations dominantes par rapport à ce qu'ils produisent. De manière assez spontanée, il s'agit de se saisir de formes esthétiques qui leur plaisent a priori, majoritairement, de se les approprier, pour organiser la monstration à leur manière et y attacher une utilisation sociale qui leur soit propre.

Dans la mise en œuvre, les expositions tentèrent ainsi, d'abord, de briser un dispositif de diffusion perçu comme traditionnel, une contemplation segmentée, individuelle et les signes de la représentation bourgeoise. D'une part, le moment de l'exposition devint aussi un moment festif et l'occasion d'inviter des DJ pour les inaugurations. D'autre part, il s'agissait de valoriser le choix des artistes et de valoriser les productions esthétiques elles-mêmes plus que leur mise en scène «Bourgeoise». Cependant, même en se concentrant sur la forme esthétique, en tentant de rompre avec les images bourgeoises liées à l'art contemporain et exécrées,

les choix artistiques étaient problématiques et conflictuels[158]. Il demeurait très difficile de séparer la forme esthétique et des représentations sociales. De ce point de vue, l'art conceptuel ne pouvait absolument pas entrer dans la ligne d'intérêt des acteurs rock du Confort. Les formes plastiques abstraites représentaient pour eux la forme la plus incompréhensible qui soit et une forme typiquement «□ourgeoise□. Au moment des choix de programmation, c'est un point qui devint négociable entre les acteurs rock et les représentants du côté art plastique.

Au moment de l'ouverture c'est Sylviane, qui gérait l'organisation des expositions. Elle était sensibilisée à la perspective des rockers sur l'art contemporain et tenait compte de leurs intérêts pour orienter sa programmation vers des artistes plus «□iguratifs□ et «□oncrets□ que «□onceptuels□, des thèmes «□proches du quotidien□ susceptibles d'être en lien avec la tendance rock. En 1988, une nouvelle personne, Catherine, arrivait au Confort Moderne et prenait en main l'organisation des expositions d'art plastique. Son arrivée allait bouleverser le fragile équilibre instauré par Sylviane.

Les choses se passèrent en effet de manière très conflictuelle avec Catherine. Cette dernière avait connu des expériences dans les mondes de l'art contemporain «□raditionnel□ et même si elle partageait avec le Confort Moderne une volonté de changer ou de ne pas respecter les normes et conventions dans ce domaine, une part importante des autres membres de l'association la percevait tout autrement. Pour les «□ockers□ du Confort Moderne, à travers Catherine, les arts plastiques, l'art contemporain en particulier, se paraît à nouveau de l'aspect intolérable pour eux, d'un art bourgeois, symbole de conventionnalisme, des institutions avec lesquelles ils se montraient si critiques.

«□'est tout ce côté qu'il y a autour du Confort, c'est toujours pareil, le refus des institutions, des trucs conventionnels, d'un système de valeurs hiérarchiques, bourgeois. Pour eux, l'art contemporain ça représentait ce truc bourgeois. Et ce n'est pas qu'à leur honneur qu'ils ronchonnent sans connaître. C'est vachement de fermeture, c'est quelque chose que je ne pouvais pas accepter, d'être fermé sur son territoire. Il y avait un peu ce côté «□elou□ des gens du Confort Moderne. Ce sont des gens que je n'ai pas forcément choisis par rapport à leurs compétences, c'est une équipe qui s'est faite par rapport à leur personnalité et en faisant ce choix tu influes aussi sur l'évolution de leurs compétences□ (Sylviane, Confort Moderne)

Sylviane n'était cependant pas partie du Confort Moderne. Son rôle pour sortir du conflit qui s'instaurait devint alors majeur. Il allait relever de ce que l'on appellerait peut-être aujourd'hui une médiation, et que j'appellerai pour ma part un travail de

[158] Toujours du fait qu'il existe un droit de regard de tous et de chacun sur les activités des autres. Même s'il y a segmentation en sous-groupes, les prises de décisions se font en commun.

passeur. Il consistait notamment à détacher la forme esthétique de ces représentations «□bourgeoises□» et des manières conventionnelles de les appréhender.

«□Catherine est arrivée et alors là, les autres, ils ne supportaient pas du tout. Pour eux, c'était le langage institutionnel, les expos. Ils l'allumaient sans arrêt, même elle est a exagéré. Elle s'est prise un moment pour un genre «□commissaire machin□». Alors j'ai quand-même remis les choses en place. Et je lui ai expliqué aussi à Catherine, qu'ils n'étaient pas méchants mais qu'il fallait qu'elle aussi change quelques trucs. (...) C'est sûr que j'ai fait pression auprès des autres pour faire l'expo "des putains de trucs en cuir" (Une exposition de James Turell) comme ils disaient, mais au moins on a essayé et en plus ça leur a plu. Alors Catherine la pauvre, en 89 elle en a bavé, mais elle aussi elle a changé, je l'ai même vu traîner dans des concerts vachement trash après□» (Sylviane, Confort Moderne)

Sylviane intervient ainsi à plusieurs reprises pour limiter les penchants des uns, ouvrir le regard des autres, dédramatiser, dépassionner. Elle le fait de manière d'autant plus efficace qu'elle connaît les intérêts artistiques des uns et des autres, les points d'oppositions. Elle va ainsi pousser la programmation plastique vers un choix de formes qui ne soient pas complètement éloignées des perspectives à l'œuvre au Confort Moderne notamment chez les amateurs de musiques rock. On retrouve dans ces orientations notamment une tentative de lien avec des préoccupations quotidiennes, sociales toutes choses qui renvoient à la posture critique sur le monde que j'ai maintes fois évoqué. Dans cette perspective, les artistes trop «□conceptuels□» furent le plus souvent mis à l'écart et lorsque ce ne fut pas le cas les conflits ne manquaient pas de ressurgir.

«□Maintenant je comprends, c'est parce qu'ils ne sentaient pas les artistes, ils ne savaient pas comment les appréhender, (...). L'histoire s'est envenimée avec l'exposition de James Turell. Cette exposition c'était un peu un clash avec Catherine. Pour moi Turell c'était le début de quelque chose. Tout d'un coup avec ces trucs artistiques on pouvait raconter des choses qui pour ici fonctionnaient avec la boulangère du coin, c'était tellement beau, puis l'art contemporain ça devenait autre chose, quelque chose de physique, et on pouvait raconter des choses que tu remets dans ta vie parce que Turell c'est vraiment t'apprendre à ouvrir les yeux, à regarder autour de toi, (...), moi j'étais complètement là-dedans, j'avais des projets avec David Mauss notamment, c'était un très bon projet parce que c'était bien enclenché (...), j'étais sûre qu'ils allaient les suivre□» (Sylviane, Confort Moderne)

Les passeurs comme Sylviane, ont acquis dans leur parcours la capacité de se situer dans l'un ou l'autre des mondes mis en présence. Ils possèdent les codes pour parler aux membres du collectif dans des termes qui sont les leurs. De même, ils possèdent les codes et les manières de se comporter propre à d'autres milieux, en l'occurrence, ceux de l'art contemporain. Ils ont donc la capacité à tenir au niveau formel, un *double langage*. Ils savent par ailleurs appréhender les organisations sociales

propres à ces milieux. Ils ont la capacité d'identifier les rôles, les statuts, les hiérarchies de leurs représentants, ils savent où s'adresser pour obtenir ce qu'ils cherchent.

Sylviane entreprend donc un travail de sensibilisation «□des rockers□» du Confort Moderne à certaines formes d'art plastiques. Mais de la même manière, elle entreprend de sensibiliser les amateurs d'art plastiques (en l'occurrence Catherine et quelques autres personnes parmi les publics proches notamment) aux intérêts et aux démarches esthétiques des amateurs de musiques rocks du Confort Moderne. Le travail de Sylviane apparaît crucial à de nombreuses reprises, pour rétablir la communication entre les deux parties, qui manquent bien des fois de se scinder définitivement.

Constatant les effets de ce type d'interaction, il est nécessaire d'appréhender les «□ontaminations mutuelles□» entre les acteurs. Elles touchent les manières de faire et d'appréhender l'acte et le moment de la diffusion artistique, et il convient de parler des phénomènes d'hybridation comme conséquences de ce type d'échanges et de conflits. Comme telle, l'hybridation touche les deux parties de l'échange. Les expositions du Confort Moderne conservent un caractère festif directement importé des pratiques du rock. Cela est surtout visible pour les expositions qui ont lieu dans la mezzanine où la proximité avec le bar, la musique omniprésente, rompent avec l'atmosphère monastique des temples de la culture. Toutes choses qui furent importées de la pratique du concert de rock. Même si c'est moins visible, les éléments importés des arts-plastiques ont aussi touché les acteurs des mondes du rock. En particulier, cette sensibilisation avec les arts plastiques a marqué les pratiques des programmateurs musicaux, elle a joué directement sur leur programmation.

Il faut le noter aussi, cette contamination n'a rien de volontaire. Elle est plutôt une nécessité qui renvoie à la situation de cohabitation forcée, à la promiscuité et au manque de moyens. Dans leur ville respective, les protagonistes aux intérêts artistiques divers n'ont pas d'autres endroits où pouvoir diffuser ce qui les intéresse. Ils se retrouvent dans ces lieux que sont le Confort Moderne, l'Usine et la Ufa-Fabrik, et si l'entre-aide peut à certains moments prendre un caractère spontané, valorisé, elle est, à d'autres moments un peu contrainte. Il reste qu'elle produit des effets de contamination mutuelle et d'évolutions des perspectives de chacun, au cœur desquels le rôle des passeurs est déterminant.

5. Effet de milieu□du contact direct avec les acteurs de référence au passage à l'acte

Une autre composante du dispositif d'apprentissage que représentent les lieux dans leur globalité, renvoie au contact direct avec les artistes. Une fois dans les lieux, l'ensemble des membres des collectifs peut côtoyer directement ceux qui sont à la fois à l'origine et l'objet de leur passion, les musiciens, les plasticiens, comédiens, cinéastes. Parfois, c'est avec eux qu'arrivent localement, des courants artistiques innovants, des nouvelles manières d'appréhender un style. Ils renvoient à l'ordre des mobilités par lequel l'innovation artistique recherchée, qui est créée dans un ailleurs indéterminé ou inaccessible, devient présente. Ces artistes incarnent en quelque sorte physiquement les flux culturels. Mais avant d'aller plus loin de ce côté, je vais m'attarder sur la question de la proximité avec les artistes, élément supplémentaire de la construction de la passion artistique, de la création de l'appartenance à un monde culturel, voire un monde de l'art.

Cette proximité, en même temps qu'elle anime la passion culturelle d'un souffle constant, vient à la fois renforcer les connaissances et les faire évoluer aux niveaux individuels et collectifs.

« Au début ça m'a fait bizarre, déjà avant, quand je venais traîner aux concerts, de voir les musiciens, les groupes en vrai. C'est con à dire, mais quand t'as 15-16 ans, tu as tendance à les idolâtrer un peu quand même, et puis là je les ai rencontrés, on s'est parlé, et ça a tout changé pour moi, je me suis rendu compte qu'on était pareil, en gros, et puis en plus on avait les mêmes idées souvent. Alors je faisais la petite maison (nom des loges du Confort Moderne), le backstage, je leur préparais la bouffe, tout pour qu'ils soient à l'aise, des fois, on discutait, même si je suis nul en anglais (…). Mais je me suis rendu compte que dans le tas y'en avait quand même qu'étaient très cons, ceux qui se la pétaient un maximum, qui se prenaient pour des stars, ça m'a permis de faire le tri, les cons c'était rédhibitoire, du jour au lendemain, je ne les écoutais plus » (Robin, Confort Moderne)

Le contact direct avec les musiciens tend à démystifier la figure de l'artiste. Les amateurs se rendent compte de certaines proximités, en créent. Cette proximité touche la pratique de la musique elle-même. Sans parler des «□grands groupes□» qui viennent dans les lieux, il y a toujours des musiciens parmi les amateurs qui s'y retrouvent, acteurs des lieux ou publics proches. Ceux qui n'ont jamais touché un instrument, peuvent y accéder par leur intermédiaire. Une incitation mutuelle peut se produire. D'autant que l'équipement technique, instrument, amplification, etc., est présent. Tout facilite donc le passage à l'acte.

« La première fois que je me suis mis à la musique ? Je ne m'en souviens plus très bien, mais je sais que c'est complètement lié au Confort. Parce que j'avais tous mes potes qui étaient dans des groupes à droite à gauche, alors ça me démangeait. Et je ne sais pas, eux ils me disaient de jouer avec eux, moi je leur répondais que je savais pas jouer. Ils me disaient que c'était pas grave, que j'apprendrais vite et tout ça. Ils me disaient t'as qu'à commencer par faire de la basse, c'est pas sorcier, des trucs comme ça. Alors c'est ce que j'ai fait. J'ai demandé à un pote de me montrer deux trois accords, et je me suis entraîné. Eux ils avaient du matos, alors j'allais dans leur local de répète, et je m'entraînais. Tous ça, ça a pris pas mal de temps, au moins trois ans, avant que je me démerde vraiment, parce que la basse c'est facile au début mais pour devenir vraiment bon il faut du temps. Et puis voilà, je me suis mis à jouer grave, et maintenant je joue avec un groupe, et on tourne, c'est pas les gros concerts mais on a fait des premières parties quand même de groupes balaises. » (Sebast, Confort Moderne)

Le passage à l'acte ne concerne pas que la pratique musicale. Il y a aussi un passage à l'acte en tant que public actif, puis organisateur.

« Moi, j'ai toujours aimé les artistes et pour être francs, tout en les enviant et en ne supportant pas leur côté prétentieux souvent. En même temps, les artistes que je rencontrais à l'Usine, ce n'était pas non plus les branleurs prétentieux que j'avais pu voir à droite à gauche dans des expos, au théâtre tout ça, non y'avait quand même un côté cool, on se la pète pas, on se prend pas la tête, et puis dans les relations avec eux, j'veux dire à l'Usine comme ça dans les réunions de gestion tout ça, c'était très cool (…), et à un moment à force de côtoyer des gens qui se lançaient dans des projets, genre artistique, je me suis dit, « j'ai envie de faire ce que font ces mecs », ça me branchait, je trouvais ça trop cool, j'veux dire, même si c'était pas pour en vivre, bon alors y'a eu plusieurs choses. Au début c'était d'être DJ, qui me branchait, alors ici à l'Usine j'ai eu une opportunité, parce que je connaissais Jean-Christophe qui organise le Thé Dansant, et on en a parlé et il m'a proposé de venir mixer un peu pendant le Thé Dansant, et ça je l'ai fait de plus en plus souvent maintenant je le fais presque tous les mois, surtout pour m'amuser. Mais donc, je disais que ça m'a conduit aussi vers l'organisation parce que bon j'allais pas devenir plasticiens comme ça du jour au lendemain, mais je voulais être dans ce milieu et donc je me suis branché avec d'autres mecs sur l'organisation d'expo, des petits trucs mais bon j'ai appris et ça m'a fait des contacts. Donc tout ça l'Usine, en fait ça m'a surtout donné envie, et comme tu as tout sur place tu peux faire les choses naturellement. » (Enzo, l'Usine)

Parmi les spectateurs passionnés, quelques-uns, dont le nombre s'accroît avec le temps, pratiquent ainsi régulièrement une discipline artistique « en amateur », seuls ou en petits groupes d'amis. Ces pratiques culturelles se définissent pour eux en

termes de loisirs. Elles apparaissent le plus souvent en rupture profonde avec leur formation d'origine ou l'activité professionnelle qu'ils exercent. Beaucoup vont néanmoins au cours de ces activités acquérir de véritables savoir-faire et compétences dans les domaines (musique, arts plastiques, etc..) qu'ils choisissent. Pour eux, l'attrait pour les métiers de la culture est croissant, surtout en tant que créateur, par exemple dans le cas de petites formations musicales qui rêves de «□percer□. Mais la plupart pratiquent en dehors de toute structure institutionnelle. Au moment où ils rejoignent les collectifs, l'accès aux métiers de la culture, relève le plus souvent pour eux du domaine de la spéculation tant les distances sociales semblent grandes entre eux et « les mondes de l'art ».

Dans l'histoire des lieux, la première opportunité d'engagement consistera souvent à participer aux travaux d'aménagement d'équipement. Par la suite, après que les groupes ont organisé et structuré leurs activités, les engagements se font principalement à travers les projets à dimension culturelle. S'il est possible de pratiquer facilement la musique beaucoup d'individus s'engageront aussi, en tant qu'organisateur (organiser un concert, une exposition, une formation, etc.), en tant que créateur (obtenir une résidence, exposé, jouer, répéter) où en initiant des activités annexes à la « culture », comme ouvrir un restaurant, un magasin de disque, et bien d'autres types d'actions présentées dans la suite du texte. D'une présence ponctuelle dans les lieux, les individus passent à une présence toujours plus fréquente, pour certains quasi-continue.

Le passage à l'acte renforce l'apprentissage des codes et des conventions culturelles. Il s'accompagne toujours à ce moment-là, d'acquisition de nouveau savoir-faire et de nouvelles compétences techniques. Il conduit alors à l'acquisition d'un nouveau statut parmi les amateurs. D'abord appréhendées en termes de loisirs, pour tous ceux qui se retrouvent dans les lieux, ces compétences vont être converties en compétences professionnelles. La saisie d'une opportunité dans les lieux correspond donc à une bifurcation trajectorielle qui recouvre systématiquement une réorientation professionnelle.

Pour en revenir à la troisième dimension et sur le dispositif d'apprentissage qui est ici observable, je dirai pour conclure dans les termes d'H.S. que tous les représentants susceptibles d'intervenir dans la chaîne de coopération artistique se retrouvent dans un même lieu, en un même moment[159]. Chaque maillon de la chaîne

[159] H. S. Becker op.cit.

représente autant d'opportunité d'engagement ou de passage à l'acte dans les lieux. Une fois encore, ce passage à l'acte est un moment privilégié d'apprentissage et une nécessité sans laquelle les individus ne peuvent accéder au statut de membre à part entière des associations.

Pour les amateurs expressifs, les connaisseurs ou les francs tireurs, l'engagement à long terme dans les lieux et leurs équipes correspond à la saisie d'une opportunité qui marque une réorganisation fondamentale de leur vie sociale et professionnelle. La distribution de leur temps et de l'ensemble des activités de leur vie quotidienne se concentrent au Confort Moderne et à l'Usine[160]. L'engagement de chacun dépasse ainsi, rapidement, dans bien des cas, le seul attrait culturel pour prendre une dimension professionnelle, en termes de statut ou en termes financiers. Les lieux vont devenir ainsi des espaces ressources à plus d'un titre.

***

Au terme de ce chapitre, il ne s'agit pas de réduire l'engagement dans les lieux et les collectifs au seul registre de la passion culturelle. Il faudrait néanmoins pour terminer insister sur sa force et sur son rôle majeur. Sans cet intérêt présent dans les termes que je viens de décrire les lieux n'existeraient pas sous cette forme. Peut-être n'existeraient-ils pas si l'on considère la capacité de cette passion à venir combler le manque de moyens financiers et de compétences.
Ce registre culturel dans sa version passionnée est à prendre comme un registre qui conduit vers les lieux, qui stabilise la présence et permet d'articuler certaines hétérogénéités entre les acteurs, l'intérêt pour des domaines artistiques différents par exemple. Il s'agissait donc ici de décrire cette passion culturelle comme un registre à part entière dont il convient maintenant de réaffirmer l'enchevêtrement avec d'autres types d'intérêts, notamment économique.

[160] La plupart des points avancés au cours de ce chapitre sont aussi valables pour la *UfaFabrik*. Le caractère non-systématique de mes observations à la *UfaFabrik* m'empêche néanmoins d'effectuer une présentation comparée avec ce lieu.

IV. Parcours précaires – espaces solidaires

Avec la constitution d'une passion culturelle, l'autre fait marquant concernant la trajectoire des individus au moment où ils rejoignent les collectifs renvoie à leur situation socio-économique. À de rares exceptions, tous connaissent en effet à ce moment des situations de forte précarité sociale et économique ainsi que de nombreuses incertitudes qu'en à leur avenir. La plupart n'ont pas d'activité professionnelle fixe, leurs revenus financiers sont aléatoires parfois inexistants. Ils sont à des périodes charnières, à la fin d'un cursus scolaire ou universitaire, ils sont à la recherche d'un emploi indéfini, ou ils alternent les petits boulots. L'incertitude professionnelle se double d'autres difficultés ou formes de précarités liées notamment à un moment de « rupture relative » avec les repères familiaux et éducatifs[161]. La précarité économique est alors bien souvent doublée d'une précarité affective.

Au regard de ces situations, l'engagement dans l'un des trois collectifs, va prendre une autre dimension. Il va être l'occasion d'amortir les effets de la précarité. Tout d'abord, au niveau financier, il permet à beaucoup d'assurer leur survie. L'accès à une activité rémunérée ou non s'accompagne d'une socialisation professionnelle et d'acquisition de compétences diverses. Simultanément, à un niveau plus psycho-social, il leur permet d'engager une (re)construction-réalisation individuelle, par la création de nouveaux repères produits dans l'engagement culturel. Ces repères renvoient à des valeurs sociales qui débordent la simple sphère professionnelle et qui leur permettent de trouver un fil à leur vie.
Dans les trois lieux, ce processus d'entrée est donc aussi un processus de (re)-socialisation qui recouvrent l'apprentissage compétences d'une part et d'autres part d'un ensemble de normes, de codes et de valeurs sociales qui dépassent l'aspect culturel même s'ils y sont profondément liés, ce qui en fait l'originalité.

En aucun cas, l'expérience que les individus connaissent au Confort Moderne, à l'Usine ou à la *Ufa-Fabrik* ne se limite à un engagement unique, linéaire, qu'il soit

[161] Je parle de « rupture relative » parce que tous les individus que j'ai rencontrés sur ces terrains conservent des liens sociaux dans l'une ou l'autre des institutions indiquées (famille, éducation, culturelles, etc.). Nous sommes loin des situations de « désaffiliation » ou de « dé-subjectivisation » telles qu'elles ont pu être analysées dans d'autres contextes. Voir à ce sujet: R. Castel, *Les Métamorphoses de la question sociale*, Paris, Fayard, 1995 et A. Touraine, *Pourrons-nous vivre ensemble?*, Paris, Fayard, 1997.

professionnel, artistique, culturel, identitaire ou économique. Leur expérience se construit au contraire, à l'articulation de ces différents niveaux qui en font la richesse.

1. À l'aune de la précarité : productions de proximités économiques et sociales

Contrairement à d'autres domaines, les préoccupations financières des collectifs n'ont pas immédiatement attiré mon attention dans les lieux. La raison en est certainement les discours faussement inexistants des protagonistes sur cette question. Au départ en effet, l'ensemble des acteurs a des moyens financiers très faibles, que ce soit pour les individus ou pour faire fonctionner et engager des projets, organiser des concerts, des soirées, etc. Cette situation est une donnée acceptée par tous. Comme un fait établi, il n'est pas question d'insister pour eux sur cette question, ils n'en parlent que de manière évasive. « On fait avec les moyens du bord me disait-on toujours, on se débrouille ». Sur cette base, avec une pointe de fatalisme, le discours généralisé en matière de moyens matériels consiste en effet à dire que « l'argent ou les besoins techniques ne sont pas un problème quand on a vraiment envie de faire les choses, que l'on est vraiment motivés... ».
Néanmoins, lorsqu'il n'y a vraiment aucun moyen et c'était le cas assez souvent, le moindre besoin devient un combat permanent dont dépend l'existence même d'un projet ponctuel et plus largement d'un lieu dans sa globalité. Dans les faits donc, une grande partie de l'activité des individus consiste à rechercher des moyens, financiers, matériels, ou « humains ».

Ce discours, qui rejoint donc les questions de « passion culturelle » évoquées au chapitre précédent n'est pas, comme j'ai pu le penser au début de cette recherche, un discours sur la négation de l'argent. Il s'agit plutôt d'une mise au second plan contrainte de cette question. Et si ce manque de moyens généralisé génère de nombreuses et belles solidarités, il génère aussi de nombreuses et moins chatoyantes rivalités et de petits conflits.

Cette question est d'autant plus cruciale dans les collectifs qu'au moment où les lieux ouvrent, les trajectoires de la précarité qui caractérisent les parcours des individus dans les associations sont, le plus souvent, marquées par ce manque de ressources financières, d'argent pour vivre. Même s'ils se montrent capables de se lancer dans des projets culturels sans moyens, la question des survies individuelles

est alors posée avec acuité. La prise en compte des situations économiques et sociales au moment de l'entrée dans les collectifs permet donc aussi d'aborder une dimension très concrète des engagements, relative à l'acquisition de moyens pour vivre. À ce moment, monter un projet dans les lieux, trouver des moyens financiers c'est aussi un moyen de survie personnelle.

Aussi pour aller plus loin, je dirai dès maintenant qu'aborder les termes de cette précarité socio-économiques c'est reconnaître une dimension des liens entre les membres des associations qui joue au même titre que l'intérêt culturel quelle que soit la manière dont ce dernier est décliné. Cette dimension est particulièrement visible dans le cas de l'Usine que je prendrais comme exemple pour illustrer cette question.

L'Usine est composée de plusieurs groupes qui composent le collectif Etat d'Urgences et qui assurent chacun un domaine d'activité. Les rapports entre ces sous-groupes, notamment les conflits qu'ils connaissent, font ressortir l'interdépendance économique qui prévaut entre eux. Même si je ne l'aborde pas ici dans le détail, cette question se pose de la même manière pour les membres du Confort Moderne et de la *Ufa-Fabrik*. Pour beaucoup des individus que l'on retrouve dans les lieux et des sous-groupes qu'ils construisent, de l'existence des lieux dépend pour eux l'accès aux ressources financières.

2. Interdépendance économique à l'Usine

C'est le constat de la présence systématique de débit de boisson dans les trois lieux qui a d'abord attiré mon attention sur les questions économiques. Au cours des entretiens et de mes observations, je me suis rapidement aperçu de l'importance «□tratégique□ du bar et de l'activité qu'il générait dans la vie des lieux. Cette importance se jouait au croisement de deux types d'enjeux. D'une part, des enjeux de fonctionnement et de gestion globale des lieux de type administratif ou organisationnel, mais aussi des enjeux de survie individuelle pour les membres des équipes qui connaissaient des situations de très forte précarité économique. L'importance du bar renvoyait par ailleurs à leur écart aux institutions et au manque de soutiens financiers dont ils bénéficiaient de leur part.

Avant qu'Etat d'Urgences ne s'installe à l'Usine, c'est d'abord en organisant des fêtes et des soirées que l'association a généré ses moyens financiers. Ces premières

fêtes des étaient en général organisées avec une mise de fonds apportée spécialement par les membres et-ou par leurs cotisations. À Genève au moment où Etat d'Urgences organisait ces nombreuses fêtes sauvages que j'ai décrites précédemment, c'était le bar, au départ une simple buvette, qui permettait de rembourser l'investissement. Lorsqu'il y avait des bénéfices ceux-ci étaient réinvestis dans de nouveaux projets, de nouvelles fêtes et par la suite des concerts, des spectacles. Les recettes servaient à payer les groupes, les artistes, leurs déplacements, etc. La part d'autofinancement des premières activités d'Etat d'Urgences était donc très forte, le plus souvent de 100%.
Les participations à l'organisation étaient bénévoles et malgré les fréquents bénéfices réalisés, il n'était pas question à ce moment de payer les individus qui participaient à l'organisation et à la production. Néanmoins, des modes de rétributions existaient bien, en nature, sous forme de boissons ou de repas gratuits par exemple. Certains individus pouvaient profiter ponctuellement des bénéfices dégagés, mais les rétributions restaient complètement aléatoires.

Lorsque le collectif rassemblé autour d'Etat d'Urgences s'est installé à l'Usine, le système d'organisation et de réinvestissement des bénéfices a perduré. Il est inscrit directement dans les conventions d'occupation et les statuts de l'association, que ses recettes proviennent « des buvettes de l'Usine, du rez-de-chaussée (le Kabaret) et du premier étage (le Débido) » (Extrait des statuts de l'association Etat d'Urgences, 25 août 1989) et qu'elles doivent être réinvesties dans des projets culturels. Mais comparée à la période antérieure à l'installation dans les anciens bâtiments de l'Usine de Dégrossissage d'Or, la différence fondamentale relève alors de la fréquence et du changement d'échelle que connaît cette économie festive et culturelle.

Avec l'installation à l'Usine, les activités économiques se sont multipliées. L'organisation sporadique des fêtes et spectacles est ainsi rapidement devenue quasi-quotidienne. Un service de restauration permanent (midi et soir) a été mis en place, il est devenu le café-restaurant de l'Usine qui a pour nom le Débido. Par ailleurs, chacun des «□sous-groupes□ qui composent Etat d'Urgences a pu «□monter□ son propre bar. L'Usine au moment de mon travail de terrain comptait ainsi, 3 débits de boisson, en plus du Débido. Le brassage financier était devenu significatif. En 1995, à lui seul le Débido de l'Usine dégageait un chiffre d'affaires 1,5 million de FrS (≈1 million □). Le Débido, le café-restaurant était le principal lieu de recettes de l'Usine dans sa globalité.

Depuis l'installation d'Etat d'Urgences à l'Usine, le système de redistribution des recettes du Débido a donc perduré et s'est complexifié pour toucher à la vie du lieu dans son ensemble⊡ un pourcentage de ses recettes de l'ordre des deux-tiers est versé à l'association Etat d'Urgences pour la gestion globale du lieu. Par cette redistribution, les activités du Débido contribuent directement à l'existence de la permanence d'Etat d'Urgences [162]. L'argent permet en premier lieu de payer deux personnes qui sont salariées à mi-temps et s'occupe de la gestion globale du lieu en tant que telle. Le système de redistribution va néanmoins plus loin puisqu'une partie des recettes du Débido est aussi redistribuée via le conseil d'administration de l'association aux différentes structures qui composent Etat d'Urgences et qui sont installées dans l'Usine comme le cinéma Spoutnik, le théâtre de l'Usine, le Kabaret, pour les principales. Pour ces structures qui ne génèrent que peu de recettes directement de leurs activités, à partir des entrées de leurs spectacles ou concerts et de leur propre bar, ces moyens financiers supplémentaires venant du Débido sont vitaux.

La prise en compte de ce système de redistribution révèle combien l'existence de la permanence et des sous-groupes qui composent Etat d'Urgences, dépend des activités du Débido. Mais on peut aussi montrer que le Débido (dont le nombre d'employés peut atteindre 50 personnes) ne pourrait exister sans la permanence et les sous-groupes d'Etat d'Urgences. En effet, son existence dépend des activités de l'Usine dans leur globalité, ceci à deux niveaux.

À un premier niveau, le Débido bénéficie de l'activité commerciale générée directement par la venue à l'Usine des publics des sous-groupes, pour le cinéma, le théâtre, les expositions, les concerts, etc. Quand on vient à l'Usine, c'est en général au Débido que l'on se donne rendez-vous avant un spectacle, c'est là aussi que l'on peut s'arrêter après, boire un verre avant de rentrer chez soi ou pour continuer la soirée. Même si le chiffre d'affaires du Débido provient aussi de ses activités de restauration ou de manifestations qu'il organise lui-même (soirées dansantes, petits concerts), les recettes que le public des sous-groupes génère sont indispensables à sa survie économique.

À un autre niveau, que j'appellerai de *légitimité institutionnelle ou légale,* la présence des sous-groupes dans l'Usine est indispensable au regard de la convention

[162] Il faut préciser ici que le Débido reverse de l'argent à Etat d'Urgences avant paiement des charges salariales. C'est Etat d'Urgences qui s'acquitte ensuite du paiement de ces charges. Ce point est central pour la compréhension des enjeux et des conflits que je décris par la suite autour de ce système de redistribution.

d'occupation qui a été signée avec la municipalité. Cette convention considère le développement des activités de l'Usine comme «□ulturel » et non comme étant réduites à celles d'un débit de boisson ou un restaurant. La survie des sous-groupes et des activités qu'ils développent dans le lieu est indispensable à la validité et à la poursuite de cette convention. Le Débido et l'Usine ne pourraient donc pas exister en tant que simple débit de boisson. Il convient donc de parler au niveau collectif, d'une interdépendance de tous les groupes et de tous les domaines d'activités en présence.

3. Le café-restaurant□un pôle de survie économique

Au cours de mes observations, j'avais été frappé par le nombre croissant d'individus qui travaillaient au Débido. Durant les 6 années durant lesquelles je me rendais à l'Usine régulièrement, le nombre de salariés fluctuait, mais augmentait toujours, jusqu'à atteindre prés de 50 personnes à la fin des années 1990. La plupart des contrats de travail, lorsqu'ils existaient[163], étaient des contrats à temps partiel, ponctuels, quelques jours par semaine, parfois juste le temps d'une soirée pour un extra. La grande majorité des employés du Débido faisait partie des réseaux de squatters comme je l'ai déjà évoqué dans le «□remier mouvement□ de ce texte. Malgré la précarité des contrats, ce travail au Débido, au service, en cuisine, ou de gestion, représentait pour tous leur revenu principal.

La dimension économique de la participation aux activités du Débido était tout à fait exprimée et centrale pour ces individus que je rencontrais. Elle était leur moyen de revenus financiers, même lorsque ces revenus étaient minimes. Aussi faibles furent-ils, ils étaient compensés par la vie dans les squats où ils payaient un loyer tout à fait symbolique et où concourraient diverses techniques d'abaissement du «□oût de la vie□[164]. Cependant pour la plupart, cette activité rémunératrice était indissociable d'autres dimensions qui la valorisaient.
La première dimension renvoyait aux qualités du travail dans un café ou dans un restaurant en tant que tel. Le service, le travail en cuisine, étaient valorisés pour leurs qualités propres. De plus, ce travail du domaine de la restauration prenait un sens encore plus valorisé parce qu'il se déroulait à l'Usine. Là, des notions de travail

[163] Beaucoup d'individus travaillaient ponctuellement sans aucun contrat. Je les appellerai néanmoins ici des « salariés » à partir du simple fait qu'ils touchent un salaire. L'emploi de ce terme n'implique pas la notion de légalité des contrats. De même lorsqu'il est question de charges salariales il s'agit la plupart du temps d'une charge hors taxe même si certains contrats sont légaux.
[164] Cf. « Premier mouvement » de cette recherche.

en équipe, d'ambiance de travail et d'opportunités supplémentaires venaient redoubler la valorisation des tâches de la restauration en elles-mêmes.

«Il y a beaucoup de gens qui ne comprennent pas que ça puise être une passion de travailler au bar. Tu'as vraiment un travail d'équipe que moi je trouve super, et cette ambiance c'est tout le temps la fête, même si c'est dur des fois. Surtout, ce qui est bien ici c'est quand-même qu'on peut faire tout ce travail de programmation, c'est un peu notre espace dans l'Usine» (Sebast, l'Usine)

Cependant, l'équipe du Débido ne s'est jamais contentée d'assurer uniquement un service de restauration ou de bar. Dès sa création, elle a utilisé le vaste espace du café-restaurant pour organiser de nombreux petits concerts, des performances théâtrales, des expositions, des fêtes ou soirées. Toutes ces «manifestations» pouvaient prendre divers formats, des plus intimistes aux plus gigantesques rassemblant parfois plus de mille personnes. La dimension économique de ces soirées était tout à fait mise en avant.

«Bon c'est clair qu'une soirée comme le Boulevard des Hits c'est l'occasion d'organiser une grosse bringue, mais c'est aussi l'occasion de faire une grosse recette. Il y en a qui disent que c'est pour les beaufs, mais bon, nous on bosse comme des malades et puis on se marre quand-même bien, passer des tubes des années 1980 c'est aussi du deuxième degré, et en plus on fait de l'argent» (Sébast, l'Usine)

La préoccupation économique était donc aisément perceptible dans le fait d'organiser des concerts, des expositions et autres soirées. C'était un moyen d'augmenter la fréquentation du café-restaurant et donc les recettes. Elle répondait à deux niveaux d'intérêts. À un niveau individuel, il s'agissait de générer des revenus suffisants pour chacun. À un niveau collectif une partie des recettes étant reversées à la permanence de l'Usine pour son fonctionnement général, elles servaient à la vie du lieu dans son ensemble.

Néanmoins, malgré la force des impératifs financiers, il est apparu constamment au fil de mes interviews que la dimension économique des activités de diffusion au Débido n'effaçait pas l'intérêt culturel et artistique des organisateurs. Au niveau individuel, l'intérêt de survie était *inséparable* de la possibilité de s'exprimer artistiquement ou culturellement en tant qu'organisateur et programmateur, voire en tant que créateur[165]. Les choix de programmations étaient faits en commun lors de réunions où chacun pouvait exprimer ses envies de voir tels artistes jouer au Débido, tel type de soirées organisées, telles expositions ou performances théâtrales.

[165] Les salariés du Débido pouvaient à l'occasion y diffuser leurs propres créations musicales ou graphiques par exemple. Ils pouvaient en même temps animer les soirées par des performances qu'ils réalisaient ou en tant que DJ.

Dans tous les cas, l'intérêt économique côtoyait l'intérêt culturel, artistique, ainsi qu'une forte dimension festive. Cette dernière dimension apparaissait d'autant plus forte que le Débido était l'un des principaux acteurs de l'Usine en la matière. En travaillant au Débido ils trouvaient donc l'occasion d'accéder à des pratiques culturelles et festives. La dimension «□survie économique□ de leur engagement à l'Usine était concomitante aux intérêts culturels et artistiques.
Pour beaucoup des individus que j'ai rencontré qui travaillaient au Débido, c'est donc aussi et surtout cette dimension culturelle qu'ils aimaient mettre en avant. Par ailleurs, en dehors du Débido, la plupart se montraient très attachées au projet de l'Usine dans son ensemble et aux enjeux artistiques que le lieu posait dans la ville.

«□Même en bossant au Débido, on est bien conscient qu'un des enjeux c'est l'Usine, vraiment comme un lieu. Et puis c'est de permettre qu'un lieu comme ça qui fait des propositions différentes dans la ville au niveau artistique, qui permet de programmer des choses qu'on ne retrouve pas ailleurs dans la ville, existe, et ça c'est vraiment excitant d'un certain côté□ (Ester, l'Usine)

L'intérêt économique lié à la survie des individus, l'intérêt artistique et la possibilité de s'exprimer, ainsi que des conditions du travail de restauration satisfaisantes, sont inséparables dans la constitution d'une équipe du Débido et de son équilibre.

4. Des attentes économiques différenciées sources de conflits : un danger structurel

Néanmoins, malgré cet ensemble de tendances dominantes, cette interdépendance depuis l'ouverture de l'Usine est instable, c'est un enjeu constamment renégocié, ponctué de «□crises□ entre les individus qui font vivre le Débido. Entre eux d'abord, mais aussi avec les autres membres de l'Usine, les personnes de la permanence d'Etat d'Urgences qui ont la charge de la gestion du lieu dans son ensemble et des petites structures, associatives ou non, qui composent l'Usine. Ce dernier niveau d'interaction étant d'autant plus délicat que la vie de l'Usine dépend des recettes produites et reversées par le Débido à Etat d'Urgences qui les redistribue aux autres associations.

Il est ainsi arrivé à plusieurs reprises que l'un ou l'autre registre d'intérêt (économique, artistiques ou de satisfaction dans le travail) ou que l'un ou l'autre des acteurs «□prenne le dessus□, mettant alors l'équilibre général en cause. L'existence même du Débido et finalement de l'Usine en tant qu'entité collective était alors en

danger.

Au cours des années 1996-97 le nombre des personnes qui tiraient un revenu du Débido n'a cessé de croître. Cette augmentation a eu pour effet d'augmenter les charges du Débido.

«Depuis quelques temps, il y a de plus en plus de monde qui bosse au Débido (...) Il se trouve que le Débido, on a vachement de charges et que y'a vachement de gens qui en vivent, donc on n'a pas forcément envie ou même on ne peut pas, reverser tout à la permanence, si on n'est pas d'accord en plus sur ce que fait la permanence avec l'argent, surtout si on est pas d'accord sur les choix artistiques» (Ester, l'Usine)

La part des salaires augmentant considérablement, la redistribution des recettes aux divers sous-groupes de l'Usine (Théâtre, Danse, Cinéma, etc.) devenait proportionnellement plus faible. Etat d'Urgences payait des charges salariales de plus en plus importantes et il restait peu de moyens à allouer aux autres structures.

«On a eu un problème d'extension de travail. Il y avait tellement de monde qui bossait au Débido que les charges salariales correspondaient au pourcentage qu'ils nous versaient. Nous au cinéma, ils nous versaient un pourcentage pour qu'on repaye leurs charges salariales. Je schématise mais ce qui fait qu'on en était arrivé à ce qu'on a appelé la crise du Débido cet automne» (Robert, l'Usine)

Une des réponses apportée à cette augmentation des charges a été de chercher à augmenter les recettes. Les soirées festives étant un poste majeur de production des recettes leur nombre a ainsi été augmenté. Par ailleurs, c'est aussi leur format qui a changé. Il s'agissait d'attirer plus de monde et de faire plus d'entrées. Au niveau du style, la programmation musicale de ces soirées se dirigeait vers des soirées à thèmes susceptibles d'intéresser le grand public. Les soirées Boulevard des Hits par exemple, étaient des soirées basées sur la diffusion des musiques des années 1980, «des standards populaires» . La fréquentation était énorme, plus de 1000 personnes s'y pressaient à chaque édition. Les recettes étaient proportionnellement très importantes.
Dans ces soirées, la dimension festive était quasi-exclusive des intérêts artistiques recherchés ce qui n'a pas manqué de produire rapidement quelques remous internes.

5. Stratégies au travail et intérêts contradictoires

Cette situation d'évolution qualitative a eu pour effet de faire apparaître des intérêts contradictoires à l'intérieur même de l'équipe du Débido. Si l'impératif économique

était connu et accepté par tous, ses proportions grandissantes aux dépens de l'intérêt artistique commencèrent à faire apparaître des nuances de positionnement à l'intérieur de l'équipe du Débido. Son homogénéité globale n'allait pas tarder à se fêler.

Pour certains on ne pouvait pas sacrifier complètement l'enjeu économique à l'impératif artistique. Sur cette base, un petit groupe de quatre individus allaient tenter de prendre les choses en main sur la base de l'exigence économique.
L'autre tendance déplorait à l'inverse cette trop forte orientation économique aux dépens de l'enjeu artistique et de leur propre possibilité d'exprimer de véritables choix artistiques dans la programmation. Ces partisans de la teneur artistique de la programmation du Débido, accusaient alors les autres membres du Débido de seulement vouloir faire du «□usiness□. Pour eux, le Débido risquait de devenir une simple discothèque, un simple débit de boisson, toutes choses qu'ils combattaient ardemment. De plus, dans cette situation, l'orientation et la recherche d'un plus grand profit étaient le fait de très peu d'individus de l'équipe qui de leur point de vue remettaient en cause les conditions et l'organisation du travail au Débido qu'ils appréciaient jusque-là.

«□l y avait quelque chose qui ne fonctionnait pas au niveau de l'équipe dirigeante du Débido. Je l'appelle l'équipe dirigeante parce qu'elle était devenue l'équipe dirigeante, quatre personnes, ils venaient gagner leur argent et ils n'en avaient plus rien à foutre de l'association. Tu as toujours un devoir d'information et un devoir de partage des tâches et là y'a quelque chose qui a vraiment cloché. Ce qui fait qu'on a fait exploser la structure et on a mis en place une autre structure et maintenant la gestion financière du Débido passe par l'association et on a mis une caisse enregistreuse, ça aussi pour la première fois, on a mis des années de discussions, et c'est normal on est un des plus gros débit de boisson de Genève, ne serait-ce que pour estimer la part de coulage qu'on a, parce que c'est une chose à laquelle on tient, ce qui fait qu'on a envie d'être conscient de ce qu'on écoule, ensuite (...),□ (Ester, l'Usine)

En 1997, une zone de conflit très nette est donc apparue à l'intérieur du Débido. D'un côté se trouvaient les tenants d'un accroissement des recettes qui permettrait à tous d'assurer des revenus financiers plus importants à toujours plus de personnes. Ces dernières étaient mues par une rationalité économique au sens strict. Les notions de profit maximum étaient récurrentes dans leurs discours. De l'autre côté se trouvaient des individus soucieux eux aussi de la survie financière des individus, mais qui ne voulaient pas pour autant rompre complètement avec des enjeux plus culturels et des questions de conditions de travail, de hiérarchie, etc. Eux étaient sensibles aux conséquences de la multiplication des soirées et de l'affluence qu'elles généraient□ cela changeait la nature de l'organisation du Débido, l'intensité et les

rythmes de travail s'accroissaient avec l'augmentation de la fréquentation. En plus, la recherche de profit impliquait une rationalisation toujours plus poussée du travail et, point de discorde majeur, une hiérarchisation et une division du travail plus fortes s'opéraient progressivement. Ces derniers points étaient intolérables pour la deuxième tendance qui valorisait au contraire un choix et une souplesse des horaires, la diversité des tâches, la responsabilisation individuelle, les décisions en commun, etc.[166] . Alors que la tendance plus «économique» tendait vers un modèle d'organisation d'entreprise «traditionnelle», les tenants de la deuxième tendance entendaient conserver un modèle associatif, avec redistribution égalitaire des recettes et prises de décisions collectives.

«Pour moi ce qui foire aujourd'hui, c'est que le Débido en ce moment c'est un endroit uniquement pour faire du fric et qu'avant c'était un endroit avec une identité. C'est deux trois mecs là, qui essayent de faire du fric, avec qui on se bagarre pas mal. Ils ne pouvaient pas concevoir un bistrot, sur le fait qu'il peut y avoir des gens qui aiment travailler dans un bistrot, qui se donnent et qui en font une passion ! Et puis c'est l'Usine et ça ils ne comprennent pas. L'Usine c'est une histoire et c'est avant tout un combat pour la culture, » (Ester, l'Usine)

Du côté de la permanence d'Etat d'Urgences et des autres structures constitutives de l'Usine dans son ensemble, les contradictions se multipliaient aussi. L'augmentation du nombre de salariés et de la masse salariale, faisait baisser la part qu'Etat d'Urgences pouvait reverser aux autres structures composants l'Usine dans son ensemble. L'augmentation des recettes par la multiplication des fêtes aurait pu apparaître comme une solution. Et d'ailleurs, cela s'est produit et la permanence a pu un temps l'accepter. Néanmoins, cette multiplication des salariés et des évènements organisés par le Débido remettait directement en cause les statuts associatifs de l'Usine ainsi que l'exigence artistique inhérente à ses statuts.

«C'est qu'en fait, la question qui était posée c'est, qu'est-ce qui est plus important ? Est-ce que c'est les emplois des gens, ou est-ce que c'est ce qu'on propose au public et la survie du lieu, la taille de cette structure et ce que ça coûte ? Le but qu'on s'est fixé pour la fin de cette année c'est de réduire toutes les charges qui pèsent sur le Débido, ça commence par les groupes qui prennent en charge leurs charges sociales parcequ'ils étaient payés jusqu'à maintenant par Etat d'Urgences, autrement dit le Débido. Les seules recettes qui sont utilisées pour la gestion d'Etat d'Urgences, c'est les recettes du Débido. » (Nico, l'Usine)

Malgré leurs oppositions, les deux composantes du Débido se montraient soucieuses de leur survie financière collective. Toutes les personnes travaillant au Débido devaient y trouver des moyens nécessaires pour assurer leur vie de tous les jours.

[166] L'ensemble de ces points renvoyant eux-mêmes à un ensemble de valeurs, est examiné dans la partie suivante.

Sur ce point, les deux tendances du Débido faisaient position commune et entrèrent en conflit avec la permanence qu'ils accusaient de ponctions trop importantes sur le Débido au profit de la «□tructure Usine□ dans son ensemble. Une opposition farouche existait entre les salariés du Débido qui se percevaient comme les véritables et uniques pourvoyeurs de richesse de l'Usine et la permanence qu'ils stigmatisaient comme «□profiteuse du travail du bar□ et comme des individus qui «□e mettaient pas la main à la pâte□. Le Débido se sentait exploité par Etat d'Urgences et ne reconnaissait plus la situation d'interdépendance évoquée plus haut.

Cette situation conduisit à la crise du Débido qui posait la question d'une nouvelle organisation interne au café-restaurant, de nouveaux rapports avec la permanence d'Etat d'Urgences, concernant notamment les systèmes de redistribution des recettes. La question fut réglée après qu'ait été initié un concours de propositions pour cette réorientation. La décision fut prise par vote de l'ensemble des membres d'Etat d'Urgences.

«□es employés du Débido mettant en question la façon de travailler et les directions que les permanents prenaient, les permanents ont démissionné les uns après les autres[167]*. Après, on avait lancé un concours interne, pour voir un peu ce que les gens qui travaillaient avaient envie de proposer, le concours c'était dans l'espoir que quelqu'un propose quelque chose de complètement différent auquel on n'avait pas encore pensé, on a vu deux projets apparaître□ un du personnel du Débido et un d'un permanent. Lui il proposait un projet très hiérarchique. Les employés proposaient un projet très associatif en éliminant les permanents, en partageant les responsabilités. Pour choisir on a constitué une commission représentative des différentes entités de l'Usine, il n'y avait pas vraiment de choix à faire entre une personne et vingt, mais évidemment le projet associatif était celui qui était le plus proche de la façon dont on fonctionnait ici, de ce qu'on est en fait, de ce que l'Usine représente□ (Nico, l'Usine)*

La crise du Débido et les différentes tendances internes que je viens d'évoquer permettent de mettre en perspective d'une part, l'importance de l'adhésion aux valeurs «□'intérêt culturel□ dans les lieux comme moyens d'homogénéisation des perspectives dans l'action collective. Lorsque des individus parviennent à s'immiscer dans les collectifs, pour qui le registre culturel devient secondaire en l'occurrence par rapport au registre économique, mais cela peut concerner un autre registre, le consensus est mis en cause, des conflits éclatent. D'autre part, la crise du Débido montre aussi des mécanismes de protection et comment les personnes qui ne sont plus exactement sur la même «□ongueur d'onde□ sont conduites à partir.

Si la présentation que j'aie pu faire dans toutes les parties précédentes montre des grandes tendances et les grandes lignes des registres de l'action collective de

[167] En fait il n'y a eu que 2 démissions au cours de l'année 1996.

manière stable, il est important de prendre ici conscience des écarts qui peuvent surgir par rapport à ces grandes lignes. Les collectifs connaissent toujours des mouvements et des recompositions internes c'est une de leur caractéristique. La perspective longitudinale permet de mieux les appréhender, l'inertie pouvant être plus ou moins forte d'un lieu à l'autre. À Poitiers et Berlin par exemple, il est beaucoup plus difficile d'observer ces mouvements internes. Sur la dizaine d'années où j'ai pu les observer, il n'y a eu que d'imperceptibles soubresauts et remises en cause des équilibres internes.

Par ailleurs, au-delà de la description des fonctionnements internes et des phénomènes d'interdépendance qu'illustre cette crise du Débido, il me semble important de noter la manière dont, plus largement, c'est la question du travail et du rapport au travail qui est posée dans cette crise. Pour le moment, je dirais simplement que c'est le travail salarié dans sa forme classique, qui est refusé. De même, dans cette perspective une rationalité économique de type capitaliste ne peut être acceptée. On voit ici s'affronter les intérêts de petits groupes et l'intérêt collectif sur fond de nécessité de survie pour des activités qui ne bénéficient pas de ressources suffisantes notamment en termes d'aide publique. Si les enjeux sont aussi passionnés c'est aussi parce que pour les individus en présence, il n'y a que l'Usine dans leur ville qui peut accepter d'une part ce type de fonctionnement mais tout simplement le type d'activités culturelles dont ils sont porteurs. Etre exclu de l'Usine signifie pour beaucoup la disparition où alors engager encore plus d'énergie pour la survie économique. L'Usine apparaît malgré tout pour tous comme un dispositif plus acceptable en termes d'investissement et d'énergie, les activités des uns générant des recettes pour les autres et inversement. Mais dans cette interdépendance, ce sont aussi les registres d'intérêts de l'action globale dont les lieux sont porteurs qui s'affrontent, registre économique d'un côté, registres artistique et culturel de l'autre. Et il leur faut constamment en renégocier l'équilibre au risque de disparaître.

Dans la suite du texte, je vais définir avec plus de précision les valeurs au travail et les normes qui les accompagnent que je viens d'évoquer. Si la description que j'en fais par la suite tend vers l'homogénéisation et l'intemporalité, la crise du Débido permet de montrer que ces valeurs et normes sont en constante négociation. Elles sont menacées en de nombreuses occasions, par des groupes ou individus qui peuvent s'introduire aisément dans les lieux. Mais en même temps, on aperçoit aussi dans une crise comme celle du Débido, la prégnance et la force de ces valeurs et de

ces normes au travail. Les individus qui en sont porteurs étant toujours prêts à se mobiliser pour les défendre avec virulence.

Il reste qu'une telle organisation n'a rien d'entériné et d'institutionnalisé dans le sens «□stable et établie□» du terme, définitivement ou même à moyens termes, mais qu'elle est instable et que de nouvelles «□forces□» peuvent toujours s'y exprimer, qu'elles soient internes ou exogènes. Ce sont les interactions constantes entre ces «□forces□» qui font que ces organisations sont mouvantes et en même temps relativement libres. Ce point m'évoque une critique que K. Dahrendorf, adressait dans les années 1970 au structuro-fonctionnalisme de T. Parsons. Il reprochait en effet à celui-ci de trop se focaliser sur des variables exogènes pour expliquer le changement dans les organisations ou les institutions. Selon-lui, Parsons omettait qu' «□il existe à l'intérieur de structures sociales certains éléments ou certaines forces qui tout à la fois en sont des parties constitutives (et y exercent donc une fonction) et les agents de leur transformation et de leur disparition□»[168].

La diversité des forces en présence est un élément primordial, constitutif du type d'organisation propre aux lieux analysés. Si les contextes sont tout à fait importants, il faut aussi s'attacher à l'analyse des forces en présence pour comprendre les évolutions internes. Ce sont ici les acteurs eux-mêmes, par leurs interactions qui participent de leur propre transformation. Les trajectoires individuelles entrent ici en ligne de compte, du fait qu'eux-mêmes connaissent des évolutions sur leur parcours, en termes d'intérêts, de stratégies, du fait aussi d'auto-transformations liées par exemple aux cycles de vie, ou des transformations en situation, dans les jeux de pouvoirs, autour de la maîtrise des enjeux économiques par exemple.
Ces points sont d'autant plus fort dans le cas de l'Usine qu'une grande caractéristique de l'organisation des collectifs est d'être «□ouverte□», de s'inscrire dans de nombreuses mobilités et de poser des modalités d'entrée relativement souples comme je vais y revenir. L'équilibre interne, pour reprendre une notion fonctionnaliste, est constamment négocié, même si, par ailleurs, l'évolution peut être insufflée par des acteurs exogènes□: municipaux, économiques, artistiques, etc.

6. Interdépendance économique au Confort Moderne et à la Ufa-Fabrik

Si cette interdépendance entre collectifs et individus d'une part et entre les sous-

[168] K. Dahrendorf, *Classes et conflits de classes dans la société industrielle,* Ed. Mouton, Paris, 1972.

groupes entre eux d'autre part, est particulièrement visible à l'Usine, elle semble plus relative à Poitiers et Berlin dont le fonctionnement est moins lié à des recettes propres du fait du plus haut niveau de subvention dont ils bénéficient. Par exemple, en 1993, les subventions perçues par le Confort Moderne s'élevaient à 2 390 000 FF couvrant 61% des recettes totales.
Mais comme à Genève, les deux autres lieux assurent des activités de diffusion dans plusieurs domaines artistiques et les subventions qu'ils reçoivent sont attribuées en fonction de cette multiplicité de domaines représentés.
A Poitiers, les activités principales du Confort Moderne concernent non seulement la musique mais aussi de manière tout aussi importante en termes de fréquence et de qualité, les arts plastiques. À Berlin, la *Ufa-Fabrik* ajoute à cette diversité artistique des fonctions du secteur social□éducatives et sanitaires. Les acteurs sont sur ce point eux-aussi en interdépendance, la disparition de l'une ou l'autre de leurs activités remettrait en cause l'attribution de leurs subventions.
Il convient donc de s'interroger sur l'interdépendance qui existe entre ces divers secteurs d'activité du point de vue de la légitimité collective d'existence de ces expériences, notamment d'un point de vue institutionnel. Les subventions que recevrait un lieu seraient différentes sans la diversité de domaines artistiques. Pour assurer cette diversité les sous-groupes de chaque discipline qui compose le collectif doivent continuer à « s'entendre » pour poursuivre chacun leurs activités. Dans cette perspective, l'interdépendance entre les différents acteurs des lieux apparaît aussi dans les cas du Confort Moderne et de la *Ufa-Fabrik*.

Pour terminer sur ce point, je note par ailleurs que certains individus présents dans les lieux mais qui ne sont pas membres au sens administratif des associations, dépendent directement de leur existence parce qu'ils y possèdent un petit commerce (un restaurateur à Poitiers, un coiffeur à l'Usine, des boulangers à Berlin, etc.). Bien qu'ils soient peu nombreux, leur présence dans les lieux est tout à fait centrale, comme je le montrerai dans la suite du texte. D'autre part, de l'activité des lieux dépend aussi la survie de certains musiciens, d'artistes qui peuvent éventuellement y jouer, y exposer, etc. Le réseau économique lié aux lieux, les dépasse largement et irrigue la ville entière comme j'ai pu le montrer dans le cas des squats genevois.

7. Les lieux comme bouclier psycho-affectif

La précarité n'intervient pas uniquement comme élément de lien structurant un dispositif de survie économique. Elle apparaît aussi comme élément de lien à dimension plus psycho-affective ou sociale. Malgré les concurrences et les conflits en effet, il existe une forte reconnaissance mutuelle et un grand respect entre les individus en situation précaire. Ce lien est discret, mais apparaît relativement fort. Il renvoie aux situations de détresse sociale et financière partagées mais aussi, à celles de détresse affective qui caractérisent les trajectoires de la quasi-totalité de ceux qui se présentent à l'entrée des associations. À l'intérieur des sites, on se reconnaît entre individus ayant «□vécu des moments difficiles□.

«□□e sais qu'il y a pas mal de gens ici qui ont eu beaucoup d'histoires, de problèmes, qui se sont souvent retrouvés la tête par terre, et je crois que c'est ça qui fait la force de ce lieu et des gens qui travaillent ici »(Steve, l'Usine)

Ce sujet n'a rien d'ostentatoire. Il n'est pas abordé aisément et il relève de l'intimité de chacun. Cette pudeur ne fait qu'accentuer le caractère aigu d'histoires individuelles, qui, lorsqu'elles sont racontées, révèlent souvent des situations, parfois extrêmes, de « mal être » social, psychologique et parfois physique.

À partir de cette reconnaissance commune qui s'effectue entre personnes qui ont connu « des moments difficiles », des solidarités et des phénomènes d'entraides se construisent dans les associations. Lorsque ceux qui y occupent déjà une fonction accueillent et font une place à de nouveaux arrivants, parfois plus jeunes, c'est aussi à partir de ce type de reconnaissance.
J'assistais ainsi, plusieurs fois, à des négociations sur le salaire d'un nouvel arrivant. J'étais alors frappé par la franchise de celui qui jouait le rôle d'employeur, franchise qui n'avait rien de feint.

Dans un langage littéraire quelque peu désuet, le romancier Caleb Carr exprime ce type de lien fondé sur l'expérience de la précarité.
« Combien les malheureux ne sont-ils pas soulagés lorsqu'ils trouvent quelqu'un à qui ils puissent confier leurs chagrins ! Il semble qu'on leur enlève une partie de leurs maux ; et on ne s'exprime pas improprement en disant qu'on les partage : non seulement on éprouve une peine analogue à la leur, mais le poids de ce qu'ils sentent se trouve allégé, comme si on en eût pris soi-même une partie »
dans, L'ange des ténèbres, Editions Presses de la cité, 1998.

Extrait□ La scène se passe au premier étage dans les bureaux du Confort Moderne. Laurent arrive avec Philippe qui le présente à

Sylviane, la directrice. Laurent est un musicien qui doit jouer le rôle de formateur pour une formation «son, scène» qui accueillera des musiciens amateurs. Il vient pour parler de son rôle et de son salaire. Auparavant, Philippe a expliqué à Sylviane que Laurent «galérait» depuis pas mal de temps. Sylviane a répondu, «ne t'inquiètes pas, on n'est pas là pour arnaquer les gens».

Philippe s'efface, l'entretien débute. Laurent est debout devant le bureau de Sylviane qui vaque à différentes occupations. Tout en parlant à Laurent, elle range des dossiers, répond à plusieurs coups de téléphones. Ce dernier à l'air mal à l'aise, il est visiblement dérouté par le brouhaha environnant, le caractère «haché» de l'entretien.

Après avoir dit à Laurent ce qui était attendu de lui (il doit surtout voir ce point avec les autres personnes impliquées dans la formation parce que elle, elle n'est pas là pour donner des ordres et «au Confort, chacun gère son truc»), ils en viennent à la question du salaire.

Sylviane : Bon alors comment tu veux qu'on te paye ? Combien tu veux ?
Laurent : (silence, gestes interdits)
Sylviane : (sur le ton de l'humour), bon tu veux être bénévole, pas de problème, tu ne seras pas le premier, nous ça nous fait des économies.
Laurent : Non, mais , je sais pas moi
Sylviane : Non mais sans rire, Philippe m'a dit que ça fait pas mal de temps que t'as pas bosser. Il te manque des cachets pour ton statut d'intermittent ? Tu préfères que je te salarie, comme ça t'aura le chômage après, dis- moi ce qui est le mieux pour toi.
Laurent : c'est vrai qu'il me manque pas mal d'heure cette année pour le statut (d'intermittent du spectacle), donc ouais, ce serait le mieux si c'est possible.
Sylviane : Okay, on va voir combien il t'en faut pour être à jour, ne t'inquiète pas on va s'arranger. On est tous passer par là, on connaît ça, ne t'inquiète pas. Tu vas voir avec la comptable, on va faire au mieux

Ces formes d'entraides concrètes sont à la fois financières et sociales lorsqu'elles permettent l'acquisition d'un emploi même ponctuel, d'un statut professionnel donc et une relative stabilisation pour des individus dans des situations de précarité forte voire de «dérive». Cependant, en même temps, plus discrète et tout aussi importantes, l'entraide consiste aussi en un soutien moral et affectif. Laurent après avoir été embauché, m'expliquait ainsi.

«Au moins quand tu arrives ici, tu vois tout de suite que les gens te prennent pas pour un con. Ils essayent de comprendre ta situation, tu vois qu'ils comprennent vraiment, on s'arrange. Et puis tu comprends vite pourquoi, il suffit de boire un verre un soir ou de bouffer ensemble et tu te rends compte que les gens eux-aussi ils ont été dans la merde avant d'arriver ici, alors ils comprennent. J'ai bossé dans tellement d'endroits même dans des grosses structures, genre scènes-nationales, les mecs c'est des rats. Ils veulent faire des gros trucs et ils payent les musiciens, les techniciens une misère. C'est la honte. Et tu vois le

directeur qui se pointe en super costume et en grosse bagnole. Ils disent qu'il n'y a pas de fric dans la culture, mon cul, ça dépend pour qui.» (Laurent, Confort Moderne)

Si les individus qui se retrouvent dans les associations ont vécu négativement leur parcours antérieur d'un point de vue professionnel, dans bien des cas, ils l'ont également vécu négativement d'un point de vue «identitaire»: la précarité venant brouiller le «rapport à soi» et mettre en question les identités individuelles.

« Tu vois rapidement que tous, on a eu à peu près la même enfance, un peu douloureuse, ça tu le sens. C'est une étape de la vie, il n'y a pas grand-chose à en dire, ici (à l'Usine) la philosophie c'est, être ici, moi je prends ça comme un bien être, un bien être au quotidien. Ce matin je me suis levé, j'ai la tête dans le cul. Je vais faire le ménage, mais ça ne me dérange pas, au lieu d'aller bosser dans un restaurant à gagner trois fois plus et avoir un salaire tous les mois, avoir deux repas par jour, le truc établi 5 jours par semaines, moi je préfère passer 24 heures sur un concert que 12 heures dans un resto même si je ne dois rien gagner. Pour l'instant autant vivre comme ça assurer le repas et le toit pour l'instant c'est suffisant, en plus je fais ce qui me plaît » (Bernard, l'Usine)

Comme je l'ai déjà montré dans la première partie, la précarité et ses conséquences exprimées, en l'occurrence de souffrance et de mal-être, renvoient aux périodes de l'enfance et de l'adolescence à une posture critique sur le monde et parfois à une révolte. Après des ruptures avec le système scolaire, ou la famille, ils connaissent rapidement cette expérience de la précarité. Bien souvent ces expériences marquent donc les étapes suivantes de la vie, l'entrée sur le marché du travail par exemple, les premières relations avec un patron, les conflits dans le monde du travail, les relations affectives, familiales, matrimoniales. Ces histoires individuelles, prisent dans leur globalité, c'est-à-dire sans se limiter à leur dimension professionnelle, renforcent donc d'autres dimensions des engagements que j'ai identifiés.

8. De l'expérience de la précarité à la notion de tolérance pragmatique

L'expérience collective de la précarité, fondement d'une interdépendance économique facilite aussi l'ouverture des lieux à des publics qui, comme le furent les membres des associations, se trouvent dans ces situations d'incertitude socio-économique.

« Dès le début, pendant les travaux, il y avait vachement de monde, ils étaient là parce que le projet les branchait, parce que la musique c'était leur truc. Mais dès le début, tu voyais que le lieu, le Confort c'est un peu comme une maison pour ceux qui ne trouvent pas leur compte dans la leur et qui ont envie d'en choisir une autre. Ils viennent traîner, boire des coups nous regarder travailler, mais le fait qu'on existe ça change tout. Et puis, des gens qui avaient des idées pour un peu faire des choses artistiques, ça les nourrissait, ça les

faisait rêver, et ils rencontrent les artistes et après du coup il y en a qui font des choses mais y'en a qui font rien » (Sylviane, Le Confort Moderne)

L'ouverture à des publics qui, eux aussi, connaissent ces moments d'expérience de la précarité, et qui de ce fait, peuvent aussi être identifiés et qualifiés socialement comme étant « en marge », révèlent indirectement les dimensions d'un rapport à l'altérité caractéristique du Confort Moderne, de l'Usine mais en l'occurrence aussi à la *Ufa-Fabrik*.

Les protagonistes de la Ufa-Fabrik, dans les années 1970 ont un peu formalisé et théorisé ce rapport à l'altérité. Ils dénonçaient alors le fait, que « la valeur des êtres humains ne soit mesurée qu'en fonction de critères économiques ». À l'inverse, ils revendiquaient pour les individus un droit de reconnaissance au-delà des critères de statut social et économique. Les journaux de la Ufa-Fabrik que j'ai retrouvés, qui datent du début des années 1980, sont ponctués d'appel au «□respect de la différence□, à «□l'ouverture à ceux qui ne sont pas visiblement comme nous□. À cette époque, cela a pris un caractère quelque peu idéologique, mais dans la Ufa d'aujourd'hui, cela correspond à des valeurs toujours à l'œuvre.

Ce type de revendication n'a jamais eu cour de manière ostentatoire au Confort Moderne et à l'Usine. Pourtant, il semble que dans les faits des orientations similaires soient implicites à l'action de l'Oreille est Hardie et d'Etat d'Urgences. Elles sont d'ailleurs facilement observables.

J'ai ainsi constaté qu'il y a des «□habitués□ un peu «□différents□ qui fréquentent le Confort Moderne. Ce sont des personnes atteintes de déficience mentale, en hôpital de jour. L'une d'entre-elles se rend presque à tous les concerts du Confort et volontairement. À l'Usine c'est une association de jeunes enfants handicapés qui cohabite avec Etat d'Urgences et occupe une partie du troisième étage. Pour les membres des associations la présence de ces personnes handicapées, figures sociales d'une différence radicale (R. Sennett, 1993) est vécue comme « allant de soi ». Il n'y a pas de hasard dans ces présences. Dans les trois lieux, les frontières entre le normal, le non-conventionnel, voire le pathologique, sont moins tranchées qu'ailleurs. Chacun semble le savoir d'expérience.

L'ouverture et la tolérance de différences qui peuvent conférer à ceux qui en sont porteurs les stigmates de la marginalité, qu'elle soit sociale, économique mais aussi psychologique, ethnique, etc., constituent deux des traits caractéristiques du rapport

à l'altérité que construisent les membres des trois collectifs.

La notion de tolérance à laquelle il est fait référence dans les lieux semble peu renvoyer à une conduite morale, très peu en tout cas. D'un côté, l'écart à la norme de la quasi-totalité des protagonistes généralise l'impératif de tolérance. De l'autre, même quand la question du jugement de la différence se pose, elle ne peut interférer longuement à cause cette fois, d'un impératif d'action propre aux projets que je décris. Là encore, le manque de moyens financiers permet de comprendre cette urgence dans l'action. Chacun se dédouble ou joue plusieurs rôles là où une organisation «classique» aurait les moyens de payer plusieurs personnes. Il est alors impossible de refuser de collaborer avec quelqu'un sur la base d'un sentiment de différence ou d'incompatibilité trop grande. La nécessité d'agir dans les lieux est constante, elle neutralise à nouveau un rapport à l'altérité qui se voudrait inquisiteur ou simplement intolérant. Ce point me semble renvoyer à ce que Boltanski est Thévenot décrivait dans les termes d'une *tolérance pragmatique*.

«Le rapport humain au jugement consiste à ne pas résorber l'inquiétude en arrêtant l'appréhension des personnes sur ce moment. Il suppose d'accepter, dans la suite de l'action, la tension entre la qualification des états-personnes et la construction de la notion de personne comme être irréductible à ces qualifications. Cette posture se réalise dans le fait de ne pas traiter toute action comme épreuve, c'est-à-dire de rester dans l'action sans se préoccuper sans cesse de sa conformité au jugement. Cela demande une tolérance aux écarts traités comme s'ils ne tiraient pas à conséquence. La tolérance n'est donc pas abordée ici comme une conduite morale, mais comme une exigence pragmatique. Sans elle, le retour à l'action est contrarié. Soit on reste dans une perspective permanente de jugement manifestée par un soupçon ce qui, en empêchant de prendre par à l'action, rejoint l'anxiété paranoïaque (...). Soit encore, s'engageant dans l'action, on cherche à réaliser un dispositif d'objets rigoureusement conforme au jugement, en faisant de toute action une épreuve.»[169]

Dans les trois lieux de cette recherche on ne réduit pas la notion de personne à des qualifications objectives héritées d'un parcours ou construites ponctuellement, mais on la construit dans l'action nécessaire et on l'a reconstruit au fil des actions.
Ce type de tolérance est d'autant plus fort ici, qu'il est fondé dans la plupart des cas sur une expérience individuelle de l'écart à la norme et ses conséquences possibles, le mépris, le dénigrement, le rejet.

***

[169] L. Boltanski et L. Thévenot, *De la justification – Les économies de la grandeur*, Editions Gallimard, 1991.

La précarité économique et sociale sont deux éléments majeurs dans la construction des logiques individuelles et collectives à l'œuvre dans les trois lieux. Elles peuvent se lire comme liées d'une part à la révolte, en tant que conséquence et renforcement de celle-ci. C'est en effet bien souvent m'a-t-il, il La critique des institutions est toujours au cœur de leur démarche. Elle débute selon le «□profil de révolte□» par un refus de l'école et des dispositifs de formation, se poursuit par celle du monde salarié. En même temps la sortie des dispositifs institutionnels « d'insertion », quels qu'ils soient, vient renforcer ou redoubler bien souvent la précarité et le sentiment de révolte. Banalement, et même si la situation de précarité est présentée comme un choix, («□il ne faut pas faire de compromis avec les institutions□» me laisse-t-on entendre à plusieurs reprises), c'est un sentiment d'être rejeté qui apparaît au fil du discours, le sentiment de ne pas être écouté, reconnu ou pris en considération «□tel que l'on est□». Comme dans un cercle vicieux le sentiment de révolte peut alors s'amplifier, et s'engager vers des issues incertaines[170].

L'engagement culturel ou dans le monde culturel, celui spécifique que je décris ici, pourrait alors être lu comme l'une de ces issues. Les termes de cette solution pouvant être posés à plusieurs niveaux, dans les possibilités d'expression et de reconnaissance propres à ce type de pratiques, mais aussi dans les possibilités plus prosaïques de mode de vie qu'elles rendent possible. Toutes ces qualités étant renfoncée volontairement dans les lieux dans une logique de rupture avec le monde des institutions et celui du travail salarié actuel. C'est cette hypothèse qui se dégage de l'analyse que je poursuis maintenant.

[170] Sans vouloir noircir ce tableau et établir des conclusions « de cause à effet » simplistes, il faut noter le nombre relativement important de suicides que mes interlocuteurs ont évoqué à Poitiers et Genève, qui touchaient directement les collectifs et leurs publics proches.

V. La carrière intra-associative

Le Confort Moderne, l'Usine et la *Ufa-Fabrik*, sont aujourd'hui principalement visibilisés comme des équipements de diffusion culturelle au même titre que d'autres équipements référencés comme tels de chacune des villes où ils se trouvent, en termes de fréquentation mais aussi en termes techniques de prestations professionnelles[171]. *L'activité centrale*[172] de tous ceux qui s'y retrouvent relève des métiers de la culture. D'un point de vue objectif, à l'analyse de la terminologie utilisée pour définir le statut des individus dans la structure de chaque lieu, il serait possible de rapporter l'ensemble des postes aux métiers des professionnels de la culture. Se trouvent ainsi regroupés dans les équipes, des personnels administratifs qui occupent les fonctions de directeur, de chargés des relations publiques ou des programmateurs artistiques, mais aussi des techniciens, régisseurs, éclairagistes, sonorisateurs, etc., des métiers plus inédits mais tout à fait partie prenante de la chaîne de coopération artistique (Becker, 1990), comme des personnes chargés de l'entretien, de la préparation des loges ou du «□atering□, etc.

Que ce soit à Poitiers ou à Genève, au moment où ils entrent dans les collectifs, dans un nombre de cas majoritaires, les individus que j'ai rencontrés connaissent des parcours socioprofessionnels qui ne sont pas marqués par une attirance ou un choix préalable vers les professionnalités de la culture[173]. Si l'intérêt culturel, très fort, existe, il n'est pas question pour eux au début de le négocier sur le marché du travail dans le domaine artistique. Néanmoins de ce point de vue, *a posteriori*, si l'on prend en compte des temporalités à l'échelle d'une vie, leur engagement dans les lieux prend le caractère d'une rupture. Parce que de fait, avec le temps, les parcours intra-associatifs, représente eux un processus d'accès aux compétences et aux statuts des professionnalités de la culture, accès qui tranche avec leur parcours socioprofessionnel antérieur. Après, le rapprochement et l'entrée dans les

[171] Pour le Confort Moderne, ce fait apparaît clairement lorsque l'on analyse les articles des principaux quotidiens de la région de Poitiers (Centre-Presse et la Nouvelle République) sur la période de 1994 à 1998. De même, la *UfaFabrik* et l'Usine font régulièrement l'objet d'articles dans les rubriques « culture » et « spectacle » des journaux locaux et ne sont plus présentées en lien avec l'actualité des squats à Genève comme à Berlin.

[172] Les notions utilisées dans cette partie du texte renvoient toutes aux approches proposées par H. Becker et E. Hugues. Les travaux de sociologie du travail de ce dernier constituent ma référence principale en la matière. La notion de carrière est utilisée de la manière définie dans l'introduction. Je rappelle qu'il s'agit là, en même temps, d'une carrière dans la carrière, si l'on se place sur des temporalités qui correspondent à « la vie entière » d'un individu. Une étape donc à cette échelle.

[173] Les francs-tireurs constituent une exception.

associations donc, ils vont acquérir un rôle dans le lieu, se fixer sur une activité, se spécialiser et devenir des professionnels de la culture.

L'analyse que je propose ici est une analyse en termes de rôles et de compétences. Elle emprunte de manière opératoire à la sociologie du travail et à la sociologie des organisations. J'adopte notamment une définition de la notion de compétence telle qu'élaborée par B. Lepetit□ Par compétence, «□n entendra□ la capacité à reconnaître la pluralité des champs normatifs et à identifier leurs contenus respectifs ; l'aptitude à repérer les caractéristiques d'une situation et les qualités de ses protagonistes ; la faculté, enfin, à se glisser dans les espaces interstitiels que les univers de règles ménagent entre eux, à mobiliser à leur profit le système de normes ou des taxinomies le plus adéquat, à construire à partir de règles et de valeurs disparates les interprétations qui organiseront différemment le monde ». [174]
Tout en analysant les trajectoires internes aux associations, il s'agit en même temps de présenter les caractéristiques d'une organisation du travail originale.

1. Les fondements professionnels de la carrière interne

À l'examen des parcours socioprofessionnels de tous ceux qui participent aujourd'hui à l'organisation et au fonctionnement des lieux, il convient donc de noter le grand décalage entre leur formation d'origine et le type de qualification relatif à l'activité qu'ils exercent. Ces parcours recouvrent d'abord, une mobilité très forte.
Le décalage entre la formation initiale et l'activité effectivement développée au sein des collectifs est souvent très grand et prend parfois des proportions impressionnantes. Il laisse présager des processus d'apprentissages qui sont à l'œuvre. Pour ceux qui sont déjà engagés dans une activité professionnelle, il y a un changement d'orientation et d'activité radical bien qu'il se fasse de manière progressive dans le temps.
De plus, l'autre fait marquant est ici le changement plus ou moins progressif, que connaissent tous les individus dans *la distribution de leur temps et de leurs activités* (E. Hugues, 1996) au moment où ils entrent dans les collectifs. Comme je l'ai déjà dit, l'activité culturelle devient centrale de ces deux points de vue.
En d'autres termes, l'engagement culturel représente pour la quasi-totalité d'entre eux une étape majeure de leur trajectoire, synonyme d'une profonde réorientation.

[174] B. Lepetit, *Les formes de l'expérience*, 1995, Albin Michel, Paris.

Les besoins et les contraintes d'une organisation qui se situe dans le domaine de la diffusion culturelle sont multiples. Ils recouvrent des niveaux de formation et de compétences extrêmement différents. Certains postes sont très techniques et nécessitent un haut degrés de qualification d'autres postes nécessitent peu de formations, les savoir-faire qui s'y rapportent peuvent être acquis rapidement. Dans les trois lieux en train se s'organiser, la diversité des compétences nécessaire est ici encore plus grande, puisqu'en plus du fonctionnement habituel d'un lieu culturel, au début, les collectifs vont aménager l'espace dans lequel ils vont développer ces activités.

Au moment où ils entrent dans les lieux, malgré cette diversité de compétences nécessaires, les trois collectifs vont trouver la réponse à tous les besoins organisationnels et de fonctionnement de manière interne, parmi eux, parmi les individus déjà membres des associations ou qui gravitent autour.

Au départ, aucun d'entre eux n'a de formation dans les métiers de professionnelles dans le domaine de «□a gestion des entreprises culturelles□ selon les termes consacrés de nos jours. Deux phénomènes se conjuguent alors pour répondre aux besoins. D'une part, ils vont mobiliser des compétences acquises antérieurement aux cours de leur parcours et les réutiliser dans le domaine culturel. C'est une sorte de détournement de compétences qui permet aux collectifs d'aménager les lieux et de commencer à travailler. Cette réutilisation de compétences acquises antérieurement dans un domaine complètement différent de celui de la culture peut s'appliquer à tous les niveaux de l'organisation.

D'autre part, lorsque la connaissance de certains points de l'organisation n'est pas présente dans les équipes, ils vont y palier avec leurs moyens, en improvisant des solutions, en les inventant dans l'action. Ce deuxième niveau de réponses aux besoins divers de l'organisation, qui est commun aux trois lieux, permet de comprendre la dimension d'invention

Centralité de l'activité et de l'intérêt culturels

Comme certains jeunes peuvent attendre avec impatience le dimanche parce que c'est le jour d'une compétition sportive qui représente le moment le plus excitant de la semaine, les membres de l'Oreille est Hardie attendent le soir du concert ou le jour du vernissage d'une exposition. Certaines soirées font parties des grands moments qui font l'histoire du Confort Moderne et dont on reparle souvent avec bonne humeur : un concert particulièrement réussi, la performance exceptionnelle d'un groupe, le public enthousiaste venu en masse, ou à l'inverse, le démontage laborieux d'une exposition, rendu "tellement long", à cause des caprices de l'artiste, les difficultés d'organisation d'une soirée, les musiciens qui n'arrivaient pas, certaines personnes turbulentes, "difficiles à gérer", un imprévu qui nécessitait, un soir de festival, que tout le monde se mit à préparer la nourriture pour un public de plusieurs centaines de personnes.

dont ils font preuves, et l'originalité des organisations qu'ils construisent, en même tant qu'une perspective très pragmatique.

2. Trouver une place entre nécessités et opportunités organisationnelles

J'ai déjà évoqué la période de l'aménagement des lieux comme une période privilégiée de recrutement et de structuration des équipes. Durant cette période, les compétences dont les collectifs ont besoin ne renvoient pas au domaine culturel mais plutôt à celui « du bâtiment ». Il s'agit avant tout de faire de la maçonnerie, de la peinture, de l'électricité, de la manutention pour un aménagement minimum avant l'organisation des premières diffusions culturelles. Dans les trois cas, les acteurs ne feront appel à des entreprises extérieures que pour les travaux les plus importants, concernant « le gros œuvre », la réfection des toitures par exemple.[175]
Ce moment des travaux est un moment privilégié de recrutement de personnes ayant un faible niveau de formations. Beaucoup de tâches relèvent de la manutention et sont accessibles à tous. Lorsque certaines des tâches sont indispensables à remplir, que les compétences nécessaires ne sont pas présentes dans l'équipe, l'urgence tolère que des personnes peu expérimentées s'en emparent, même au prix d'erreurs ou d'approximation. La nécessité fonctionnelle prime sur tout.

« Moi, je ne savais même pas planter un clou. Et je me suis vu, pendant des jours entiers, passer mon temps à peindre, à faire des branchements électriques, à tirer des câbles pour que tout soit prêt pour qu'on puisse organiser les premiers concerts. C'est sûr que les normes de sécurité on était loin de les respecter, mais bon il fallait bien qu'on installe le matos, qu'on clean aussi » (Boxi, l'Usine)

Simultanément aux travaux d'aménagement, les besoins et les rôles vont se distribuer par rapport à la nécessité d'organiser les premiers concerts, spectacles et expositions. . Certains vont pouvoir trouver dans ces domaines d'autres opportunités de se fixer sur une activité. Lorsqu'un individus se sent à l'aise dans l'un ou l'autre domaine cela, n'exclu alors jamais qu'il abandonne une participation à d'autres niveaux ou d'autres domaines de l'organisation et du fonctionnement des lieux. Si un grand nombre des premiers engagements dans les lieux se fonde sur le parcours antérieur et les compétences alors acquises, les perspectives d'évolutions internes sont nombreuses.

[175] Et encore, ceci après un certain temps, en fonction des moyens dont ils disposent. Au Confort Moderne par exemple, ils vont eux-même refaire la toiture provisoirement. Une entreprise ne viendra qu'après plusieurs mois refaire le toit dans les normes.

Ces moments d'improvisation organisationnelle, qu'ils s'effectuent de manière collective ou individuelle, construisent des modes de fonctionnement originaux propres à chaque lieu. Ils révèlent aussi la part de liberté qui est laissée aux acteurs pour inventer de nouvelles manières de fonctionner. Cette liberté a pour contre partie d'engager la responsabilité de celui qui prend la décision d'entreprendre un projet ou d'effectuer une innovation sur le plan de l'organisation.

3. Modalités d'apprentissages et acquisition de compétences

Les parcours intra-associatifs se construisent d'abord pour beaucoup d'individus dans l'action. La volonté et la capacité à s'engager, une motivation très forte viennent combler le manque de compétences. De ce point de vue, les pratiques effectives des différents acteurs dans ces conditions mettent en évidence le caractère spécifique de la définition de la division du travail et de certaines acquisitions de savoir-faire. Certains font des apprentissages par la pratique, en situation et acquièrent de l'expérience dans divers domaines. Très souvent informels, les apprentissages peuvent se faire au cours d'échanges entre les membres des associations, au quotidien, sans recours au cadre d'une formation. La diversité des acteurs en présence, aux parcours tellement hétérogènes permet des enrichissements continus des compétences individuelles

« Bon, c'est un vivier extraordinaire, moi, il y a des dizaines de fois où quelqu'un qui vient, ce quelqu'un il a un savoir, moi je le vampirise total C'est-à-dire le mec, il vient et moi je prends, que ce soit des trucs d'organisation ou des trucs purement manuels. Quand Manu est arrivé au Débido, lui il est serrurier à la base. Moi, je savais déjà souder plus ou moins, maintenant, je sais tout souder Je suis devenu un pro de la soudure » (Benoît, l'Usine)

« Ce qui était étonnant aussi quand je suis arrivé ici, c'est que globalement si tu as envie de faire un truc et que ça tient debout tu le fais et tu le fais et voilà, et c'est pour tout le monde pareil, n'importe qui, moi quand je suis arrivé c'est ce qui m'a le plus soufflé, c'est que tu n'es pas dirigé, tu es vraiment livré à toi-même et si tu as envie de faire ça et bien tu le fais, y'a des limites mais les limites elles sont vachement loin » (Régis, Confort Moderne)

Cette liberté accordée à chacun prend un sens et une force particulièrement importants pour ceux dont les parcours ont été vécus négativement et perçus comme une soumission continue à une autorité, notamment, dans le cadre salarial, à celle d'un patron. En relation avec ces trajectoires professionnelles antérieures vécues le plus souvent comme une souffrance, cette liberté renvoie aussi à la mise en avant d'un droit à l'expérimentation, à l'hésitation, qui a pour corollaire un droit à

l'erreur[176].
C'est alors naturellement que ceux qui se sont montrés les plus aptes à ces tâches techniques vont les poursuivre et construire, petit à petit, leur rôle dans l'organisation. Dans tous ces moments d'aménagements et d'organisation, les phénomènes d'invention se double d'apprentissages multiples.

En fonction de la situation matérielle des associations et du besoin «□de liberté□ des individus qui ne veulent pas reproduire les fonctionnements du monde du travail salarié, il est possible de dégager une première période de la carrière interne aux associations que l'on pourrait qualifier de□ tâtonnante, d'expérimentale. Tout en répondant aux exigences du moment, les individus ont la possibilité de chercher leur place, de tâtonner, d'expérimenter.

4. Spécialisation par détournement de compétence

Certains individus vont connaître une phase de spécialisation qui se fonde moins sur l'acquisition de savoir-faire complètement nouveaux pour eux, que sur des compétences acquises antérieurement mais réadapter au domaine culturel.

Ces individus participent d'abord aux travaux d'aménagement. Mais ils ont eu une expérience ou une formation dans d'autres domaines. À un moment va se présenter pour eux une occasion d'utiliser certains registres de compétence de cette formation. C'est ainsi en en faisant une réutilisation détournée qu'ils vont se spécialiser.

Ceux qui ont une formation universitaire par exemple, même si elle n'est pas validée par un diplôme, utilisent fréquemment les compétences communicatives (Gumperz, 1989) qu'ils ont pu acquérir au cours de leur cursus. Ils s'en servent, pour occuper les fonctions de relations publiques, de communication, existant à l'Usine et au

[176] Ce point n'est pas sans rappeler ce que L. Roulleau-Berger a défini sous le terme de culture de l'aléatoire: « Nous définirons les cultures de l'aléatoire autour du droit à l'hésitation, de la construction de la confiance, et de ces arts de faire avec rien », in *Les mondes la petite production urbaine*, LEST, Rapport au Plan Urbain, au Ministère de l'enseignement et de la recherche, Juillet 1997. Dans le cas présent cependant, je n'ai pas reconnu avec autant d'acuité d'autres dimensions de cette notion notamment la poursuite de fonctionnement et de situations caractérisées par l'urgence et la précarité. Ici au contraire, la structure et le lieu occupé procurent *avec le temps* une certaine protection, réduisent la précarité socio-économique de ceux qui s'y engagent ce qui confère une relative stabilité à ce droit à l'hésitation et le temps d'entreprendre. D'autre part, dans les cas présents, cette culture de l'aléatoire n'est pas suffisante pour rendre compte des spécificités culturelles de ces lieux. D'autres caractéristiques qui feront l'objet du prochain chapitre semblent plus pertinentes.

Confort Moderne comme dans toute structure culturelle. La distribution des rôles cependant, n'est pas planifiée et se fait plutôt à l'épreuve des faits et des besoins.

«Bon, moi c'est clair, que comme j'avais été à la fac, je me débrouillais un peu plus que les autres, pour comprendre les trucs administratifs, pour faire des demandes à la mairie, des choses comme ça. Quand on faisait des réunions ça se voyait. Bon je ne faisais pas que ça évidemment, mais c'est un peu naturellement que les choses se sont faites et que je me suis retrouvé à faire la «com.» à l'Usine. Ce n'est pas une décision un jour quelqu'un dit «toi tu vas faire la com.», c'est plutôt personne ne le fait, il faut que quelqu'un le fasse, je vois à peu près comment il faut le faire, je le fais, donc c'est moi qui le fais et les autres savent que je vais le faire» (Sandrine, l'Usine)

Pour Sandrine, l'utilisation de compétences dans le domaine des relations publiques croise simultanément, l'apprentissage des codes et des conventions des mondes culturels qu'elle rencontre au Confort Moderne.
De même, dans le domaine technique, Marc par exemple a réadapté son CAP de menuisier au domaine culturel. Sa formation lui permettait jusqu'alors de travailler dans des menuiseries « classiques », construction de meubles, travail du bois, etc. Il va alors réutiliser ce savoir-faire dans le domaine des arts plastiques. Pendant plusieurs années, c'est lui qui réalise les structures en bois (cadres, cimaises, différentes pièces de mises en scène etc.) pour les expositions du Confort Moderne.

«Faire des meubles dans une usine ou pour des expositions c'est pas vraiment différent. C'est les mêmes techniques et c'est même moins compliqué. Bon, il y a quelques trucs qui changent, c'est surtout moins compliqué et en même temps plus varié, c'est des pièces moins grosses la plupart du temps, mais vraiment pour moi ça n'a pas été très difficile. Bon t'es pas à l'abri des caprices d'un artiste, mais bon on est au Confort et si le mec il me gonfle trop, tout artiste qu'il soit, je lui fais savoir et on remet les choses sur les rails.»

Au fil du temps, ce qui apparaissait comme une activité bénévole, un loisir, prend toujours plus de place pour envahir tous les moments du quotidien. Le Confort Moderne pèse sur tous les instants. ÊEtre disponible pour le lieu implique l'impossibilité de rechercher ou de poursuivre sérieusement une activité professionnelle ailleurs. Beaucoup aimeraient travailler au Confort.
Mais lors de son ouverture en 1985 l'OH bénéficie de trop faibles subventions pour envisager de salarier ses membres à longs termes. La quasi-totalité des aides publiques et réinvestie dans l'organisation et la location des bâtiments.
L'année 1988 représente alors un tournant lorsque, après d'âpres négociations et l'intervention déterminante d'un acteur municipal, la ville de Poitiers accepte de racheter le site pour le mettre à disposition de l'Oreille est Hardie. La situation de l'association comme celle de ses membres se stabilise. L'augmentation concomitante des subventions attribuées permet désormais d'embaucher des techniciens et de créer des postes pour la gestion à plein temps du Confort Moderne.

Certaines des compétences utilisées à l'arrivée dans les lieux ont été acquises lors d'une formation ou d'un emploi antérieur. Mais d'autres compétences sont moins visibles. Certains peuvent importer des savoir-faire acquis durant leurs loisirs. Parfois, ces compétences renvoient à des héritages familiaux et à des phénomènes de capitalisation d'expériences effectuées en dehors du domaine professionnel.

Très jeune, Pierre a travaillé dans le café de ses parents. Malgré une formation technique en CAP, c'est sa connaissance dans ce domaine, qu'il renforce dans la suite de son parcours, qui lui permet de commencer au Confort Moderne.

« Mes parents ont arrêté la ferme et ont monté un bar dans le petit bled à 25 km à l'ouest de Poitiers, ce qui m'a permis d'arrêter l'école. J'entrais en 4ème et au mois de décembre, mes parents ont ouvert le bar. À ce moment-là, dès que j'arrivais de l'école, je posais mon sac, j'allais servir l'apéro. Le mercredi, je travaillais, j'étais l'arpète Donc, de 12, je suis passé à 3 de moyenne à l'école et je devais redoubler ma 4ème. (...). En 85, à la moitié de mon CAP, le bar du Confort ouvre, et dès le début j'étais au bar tous les soirs. Je filais un petit coup de main à brasser la scène. J'étais pas très actif, mais j'étais là. Je buvais des bières, je discutais. À la fin du CAP, je m'inscris à l'ANPE. C'était le temps des TUC. J'ai fait un TUC dans un bar, l'Agora, qui était un bar branché de l'époque où les musiciens traînaient. J'étais barman en tant que TUC (...). À la fin du TUC, j'ai fait un mois d'armée et je me suis fait réformer. Je suis revenu le 12 juillet à Poitiers. L'armée fini encore une fois je n'avais plus rien. Naturellement je suis aller demander au Confort. Je les connaissais, c'était un moment où il y avait un des barmans qui voulait arrêter. J'ai eu de la chance et me voilà barman au Confort. Comme mes parents tenaient un bar et que j'avais été barman à l'Agora, je savais » (Pierre, Confort Moderne) »

Pour ceux qui ont un très faible niveau de qualification enfin, un certain nombre de postes des réseaux de coopération artistiques ne nécessitent des savoir-faire moins pointus. Ce type de poste va représenter autant d'opportunités pour des individus ayant un faible niveau de formation, ou ayant acquis très peu de compétences professionnelles au cours de leur parcours, du fait de leur jeunesse ou de leur refus constant de rejoindre les mondes du travail salarié ou autre.
Pour eux, conformément à ce que j'ai pu décrire jusque-là, le manque de compétences sera en quelque sorte palier par une motivation extrême, révélant ou relevant à nouveau ce que j'ai décrit dans les termes de la passion culturelle.
Les individus ayant un faible niveau de qualification pourront commencer par des tâches de manutentions. Le travail d'installation de la scène est pour eux une bonne entrée. Ils peuvent aussi facilement accéder à une place par le collage d'affiche, qui mobilise toujours 2 à 3 personnes sur chaque lieu pour annoncer la programmation des lieux. Le bar enfin, même si c'est une activité qui peut demander un important savoir-faire, accueillera de la même manière des individus sans aucune formation.

Certains vont donc utiliser une compétence antérieure pour trouver une première place dans les collectifs et la poursuivre tout au long de leur présence. Les compétences qu'ils mobilisent dans leur travail étant tellement pointues ou spécialisé, il se trouve très peu d'autres personnes susceptibles de les remplacer à leur poste[177]. D'autres vont aussi mobiliser une compétence antérieure pour trouver une place, mais vont continuer d'utiliser cette même compétence tout au long de leur parcours interne. Ils pourront néanmoins utiliser cette même compétence à des postes différents. Ce deuxième point correspond en général aux individus les plus qualifiés.

C'est ainsi que pour beaucoup d'individus, au cœur du processus qui leur permet de trouver un rôle dans les lieux, on observe la mobilisation d'une compétence acquise antérieurement. C'est à partir de ce type de mobilisation et sa réadaptation au domaine culturel qu'ils vont définir leurs premières fonctions dans les collectifs. C'est compétence le plus souvent *sans lien préalable avec la production culturelle*, acquise au cours de leur parcours, va leur permettre d'y trouver une place, d'y développer une activité.

Pour tous, ce qui est remarquable ici, c'est l'absence de référence concernant les manières «□onventionnelles□ de fonctionner dans les milieux culturels, dans les mondes de l'art. N'étant pas des professionnels de la culture, dont le statut serait défini objectivement par un diplôme par exemple, n'aillant pas évoluer dans quelques mondes de l'art qui soit, ils ne vont pas reproduire les conventions et les modes de fonctionnement de ces mondes. Il faut certainement voir dans cette absence de référence une part de l'originalité du mode de fonctionnement qu'ils adoptent. Ce point, donne par exemple un caractère original à la définition interne de postes qui ailleurs sont déjà codés par un lien direct avec des milieux culturels préexistants. Ici la définition des postes se fera par rapport à l'expérience que certains ont pu avoir dans des milieux économiques '□raditionnels□ tout en essayant d'éviter les côtés négatifs pour eux, qu'ils y ont connus.

La division du travail et l'organigramme des trois lieux se sont ainsi constitués au

[177] Cette situation conduit à mettre des individus dans des situations délicates lorsqu'ils ressentent le besoin de quitter les collectifs. Leur importance est tellement grande du point de vue des tâches qu'ils remplissent, les compétences nécessaires pour les remplir tellement élevé et rare, que leur départ remettrait en cause le fonctionnement global des lieux. Ils se trouvent ainsi pris dans un dilemme entre leur intérêt personnel et la responsabilité de mettre en danger le collectif.

moment des travaux d'abord sur la base des besoins immédiats[178].La quasi-totalité des compétences ont été trouvées et mobilisée parmi les individus qui gravitaient déjà autour de l'association.

Dans tous les cas l'intérêt culturel est toujours palpable comme motivation et comme lien entre les individus. Qu'il se combine avec un savoir-faire acquit antérieurement ou improvisé opportunément, la finalité de l'engagement est systématiquement l'accès aux mondes culturels. Même si d'une part, il se combine avec d'autres registres et si d'autre part, ce n'est pas, d'abord, dans une perspective professionnelle. Les individus ont envie de faire partie de ce milieu parce qu'il représente pour eux «□quelque chose□ de valoriser.

5. La polyvalence des fonctions

La période des travaux étant terminée, l'organisation et la distribution des rôles se précisant, les z*ones d'incertitudes* tendent à se raréfier. Mais, elles ne disparaissent jamais totalement toujours à cause du manque de moyens chronique. Les modalités de recrutement, les modalités d'entrée dans les collectifs ne changent pas fondamentalement. En d'autres termes, malgré la structuration de la division du travail, les zones d'incertitudes restent nombreuses, les collectifs n'ayant jamais assez de moyens financiers ou humains pour couvrir individuellement tous les postes de la chaîne de coopération artistique.

De ce point de vue, entre nécessité d'aménagement et nécessité d'organisation de la diffusion, un principe majeur des lieux va se mettre en place. Il s'agit de la polyvalence des fonctions. La spécialisation n'implique pas ici, paradoxalement, le cantonnement à un seul rôle, une seule compétence. Les multiples apprentissages effectués au cours de la phase d'hésitation sont constamment remobilisés par la suite. Pour comprendre ce fait, mais aussi les variations que suivent les carrières internes aux associations, il convient d'attirer maintenant l'attention sur ce trait particulier de l'organisation en vigueur au Confort Moderne comme à l'Usine et à la Ufa, axée sur *la polyvalence des fonctions*. Ce mode de fonctionnement est institué

[178] Certains postes étaient bien évidemment déjà définis avant même que les associations ne soient installées dans un lieu, notamment dans la partie administrative de l'organisation. Mais le moment de l'installation a fait émerger de nouveaux besoins qui ont permis a beaucoup d'individus qui n'étaient jusque-là que des « publics proches » ou des « membres sympathisants » de l'association, spectateurs des concerts, qui pouvaient aider ponctuellement pour un événement, de devenir véritablement des acteurs à long terme.

rapidement dans les trois cas. Comme je l'ai dit, la polyvalence est due, en partie, aux manques de moyens financiers caractéristiques des collectifs. La contrainte économique en effet est l'une des causes de fonctionnements qui nécessitent que les individus s'engagent dans plusieurs activités qui ne correspondent pas à leur compétence, en fonction des besoins du lieu dans son fonctionnement quotidien ou à l'occasion d'un évènement.
Il est ainsi remarquable qu'indépendamment de leur niveau de formation, tous les membres des associations soient amenés à assurer des tâches qualifiées ou non. Les individus qui, dès le début, assurent une fonction d'encadrement réalisent eux aussi des tâches techniques tout au long de leur présence dans les lieux. En retour, au moment de leur entrée, ce type de fonctionnement permet constamment aux membres des collectifs de se réorienter, selon les opportunités ou des projets qu'ils peuvent construire dans les lieux. Mais cette polyvalence des fonctions n'a pas uniquement un fondement économique, des valeurs sociales ont aussi conduit à instituer une telle organisation du travail, je vais y revenir.

Ces polyvalences de fonctions sont doubles⊡

- Les polyvalences horizontales sont caractérisées par l'utilisation des compétences d'un même niveau de formation dans plusieurs domaines d'activités, au niveau technique comme au niveau de l'encadrement et de l'organisation.

- Les polyvalences verticales sont caractérisées par la mise à contribution de ceux qui occupent des situations d'encadrement pour réaliser des tâches techniques qualifiées ou non. Inversement, les moins qualifiés peuvent être conduits à occuper des fonctions plus « élevées » au regard des hiérarchies « traditionnelles ».

À travers ces brouillages verticaux et horizontaux des fonctions, ce sont les hiérarchies classiques fondées en partie sur la distinction entre « manuels » et « intellectuels », qui sont remises en cause. Implicite dans le cas de Poitiers, ce point apparaît plus explicite à Genève.

Au Confort Moderne à l'Usine et à la Ufa-Fabrik on est spécialiste d'un domaine, des techniques d'éclairages ou de l'accueil des artistes par exemple, mais on est capable de faire bien d'autres choses. Si l'entrée dans les associations et l'accès à certaines positions est fortement liée au niveau de formation et à l'expérience antérieure des individus, à l'opposé, le fonctionnement des lieux peut être lu comme

une tentative continue de rupture avec les déterminismes des trajectoires socioprofessionnelles antérieures et avec les logiques de hiérarchisation qui caractérisent le monde salarial.
Ce point est fondamental en termes de fonctionnement mais aussi en termes d'appartenance au groupe. Quiconque ne satisfait pas à cette double nécessité ne peut rester dans les collectifs. D'autres part, ce point permet de comprendre les réorientations possibles une fois un rôle acquis dans l'organisation générale.

Une fois acquis un premier rôle dans les collectifs, la polyvalence des fonctions permet en effet à certains individus d'acquérir de nouveaux savoir-faire. En général, ceux qui sont moins qualifiés, qui ne peuvent ou ne veulent plus utiliser ce qu'ils ont appris antérieurement, bénéficient opportunément d'un apprentissage sur le lieu dans le domaine technique ou dans d'autres domaines dans lesquels ils se spécialisent.

« Un moment j'ai dit, » je veux arrêter d'être barman, mais par contre je ne veux pas arrêter de travailler ici », c'était en 90, alors ça posait un problème, ils m'ont dit « mais qu'est-ce que tu veux faire? », bon je suis bénévole, j'ai fait la billetterie, la technique, j'avais droit au chômage, 4000 balles ce qui me permettait de vivre, je faisais surtout de la technique, je balayais la cour, je collais les affiches, et à un moment donné XX qui était l'éclairagiste en a eu marre, donc il a dit, je me casse mais ça au bout de un an que je sois bénévole, XX est parti, donc je suis devenu l'éclairagiste mais bénévole, j'avais encore le droit aux ASSEDIC, et un moment donné j'ai plus eu droit aux ASSEDIC pour moi c'était plus délicat et on m'a dit on va t'employer comme on avait employé XX c'est-à-dire en intermittent et me voilà intermittent éclairagiste au Confort en 91 » (Pierre, Confort Moderne)

À titre d'exemple, je présente maintenant la trajectoire de Sylvain qui m'a paru exemplaire des parcours que l'on trouve à l'intérieur des associations, en termes d'apprentissages et de modalités d'entrée dans les lieux, comme en termes de mobilité sociale et de réorientation professionnelle, mais aussi, en termes de rapport négatif au monde du travail salarié traditionnel.

Sylvain est originaire d'une bourgade des Deux-Sèvres à une cinquantaine de kilomètres de Poitiers. Il a pu «□ntégrer□ le Confort Moderne durant les années 1990, bien après l'ouverture du lieu donc, en suivant les mêmes parcours que ceux décrits précédemment. Il a d'abord mobilisé des savoir-faire techniques qu'il avait acquis durant son parcours, qu'il a articulé à un intérêt culturel sans faille. Auditeur passionné de musique et spectateur assidu de concerts, il pratique par ailleurs en amateur, durant ses loisirs, les arts graphiques pour lesquels il exprime un intérêt continu depuis son plus jeune âge.

D'abord boulanger, il obtient un CAP de boucher en 1984. Il travaille alors durant plusieurs années dans la boucherie d'un membre de sa famille. Les relations avec son cousin-patron se dégradent et il rompt son contrat de travail. Connaissant une période de chômage, il devient ensuite par intermittence, ouvrier sur une chaîne de production automobile. Il trouve ce travail fastidieux, inintéressant, insupportable et cherche par tous les moyens à y échapper. En 1992, il apprend que le Confort Moderne cherche un colleur d'affiche, il s'y présente et obtient la place à mi-temps au début.

«Après mon service militaire, j'ai été réembauché par mon ancien patron dans sa boucherie. C'était un de mes cousins, mais là franchement, je me faisais niquer la gueule. J'avais un mi-temps, mais je faisais des semaines de 70 heures (...). Au Confort Moderne, j'étais déjà venu en tant que public et j'aimais bien ce lieu. Je trouvais un peu dommage qu'il n'y ait pas ça dans les Deux-Sèvres où j'habitais (...). La musique, ça me branchait vraiment, je dirais même qu'il n'y avait que ça qui m'intéressait. Depuis mes 11-12 ans, depuis les premiers trucs que j'ai écouté c'étaient AC/DC, Slade, Kiss. En plus j'avais un beau-frère qui était très branché musique. Donc ça ne m'a pas quitté. Pour moi c'était toujours musique, musique, musique ! Toujours ! Depuis mon premier concert, je me suis toujours démerdé pour faire des concerts à droite à gauche, dès que je pouvais. J'y allais que ça soit à 50 bornes ou à 100 bornes ou à 500 kilomètres ! Je me tapais des festivals, des concerts. En fait, à force de voir tous ces groupes, je me suis dit "c'est là-dedans, dans ce milieu-là, qu'il fallait que je sois". Mais même quand j'étais gamin je me disais ça serait bien de bosser là-dedans, dans un milieu un peu culturel. Quand j'étais gamin déjà à l'école, je faisais du dessin pendant les cours, pendant que les profs parlaient.
En fait, un jour j'ai entendu dire qu'il y avait besoin d'un colleur d'affiche au Confort. Alors je me suis présenté, j'y croyais pas trop, mais je ne voulais plus bosser pour des boulots à la con, genres chaîne de montage, tu deviens fou là-dedans, enfin moi, parce qu'il y a des mecs pour à qui ça va. Donc j'y croyais pas trop, je suis venu et ça a tout de suite collé, c'est bien passer avec les gens ici et aussi parce que moi j'ai quand-même l'habitude de bosser, des trucs durs, donc j'avais pas peur d'y aller, quand il pleuvait, qu'il gelait, par tous les temps je me plaignais jamais, au contraire pour moi c'était les vacances, je faisais ma petite tournée personne ne m'emmerdait. (...).
En fait, je ne sais pas trop comment ça s'est fait, mais quand tu es au Confort, tu parles avec les gens, au bar tout ça, tu deviens vite pote, et je parlais avec des gens comme ça, je leur disais que je dessinais, je leur montrais des trucs que j'avais faits pour moi, je dessinais pas mal de trucs, genre pochette de disques hardcore, des flyers pour des copains, des dessins comme ça mais pour moi (...).
Un jour, il manquait quelqu'un pour faire une plaquette pour un concert, bon moi ça faisait pas mal de temps que je tournais autour de l'ordinateur de XX qui faisait un peu tout ici qui est graphiste, il me montrait des trucs, sur Photoshop, et je commençais à maîtriser (...). Donc il était pas là et j'ai proposé de faire le truc, je l'ai fait et après j'ai eu pas mal d'occasions comme ça. (...).
Bon, aujourd'hui je pars pour des raisons sentimentales, mais je sais aussi que je suis capable de faire mon truc comme ça, même dans une autre région, ça risque d'être dur, mais j'ai déjà des contacts, le mec avec qui je bosse il connaît du monde. Donc, on va ouvrir une boîte avec ce mec que j'ai rencontré là-bas» (Sylvain, Confort Moderne)

Sylvain est aujourd'hui graphiste. Il a ouvert une entreprise dans la région de

Mâcon, ville qu'il a découverte à l'occasion d'un déplacement avec le Confort Moderne et sur lequel je reviendrai dans le troisième mouvement.

Avec le temps, les collectifs peuvent utiliser des dispositifs institutionnels pour organiser le « recrutement » de nouveau membres. Mais même dans le cas de ces dispositifs, il faut aux individus montrer les mêmes dispositions que les « anciens ». Les parcours sont tout à fait similaires.

« La première fois que je suis venu là c'est parce que je faisais de la radio, c'était en 90 je suis venu voir des concerts ici, ce que je ne faisais pas avant parce que j'habitais à côté de Bressuire et c'est loin de tout et il n'y avait pas beaucoup de concerts dans le coin, je suis venu en tant que public en 92, je faisais de la radio donc j'étais en relation avec Marie et avec le Confort Moderne pour promouvoir un peu le Confort Moderne et je faisais de la radio donc je suis venu faire des interviews (...) En tant qu'objecteur, mon boulot, ça devait être à moitié technique parce que je touchais un peu au niveau radio, et pour une autre moitié m'occuper du lieu en lui-même réparer les choses cassées faire des choses comme ça. La partie technique s'est bien passée, mais la partie bâtiment j'imaginais pas que ça allait être aussi compliqué, aussi difficile, demander autant de travail que je ne savais pas du tout faire, par exemple poser des étagères, faire des trous dans les murs, entre la fin de mon objectorat et le début ça n'a rien à voir, comme on peut s'imaginer que bricoler c'est facile alors qu'en fait pas du tout il faut être outillé, vachement rigoureux dans tout ce que tu fais autrement tu cours, il faut penser à tout en même temps, il ne faut pas avoir un minimum mais un maximum de pratique pour avancer vraiment, ce que je n'avais pas du tout, j'avais des connaissances en mécanique industrielle mais ça ne servait à rien du tout, (...), Pour tout ce qui était technique en fait j'ai commencé à faire des lumières et je trouvais ça vachement intéressant parce que ça touchait vraiment aux concerts aux artistes. Après on a eu une console retour donc j'ai voulu toucher au son et j'ai pu toucher au son un peu, il y a eu une période où je faisais la régie, un peu de lumière un peu de son, et puis petit à petit les lumières ça m'intéressait un peu moins on s'est retrouvé à trois à vraiment tourner, on faisait un peu de tout »(Régis, Confort Moderne)

La valorisation du « droit au tâtonnement et à l'expérimentation », son caractère indispensable, permet de comprendre que les modes d'accès à certaines compétences ne respectent pas les clivages administratifs des organismes de formations pour qui l'accès à une formation est indexé sur la possession d'un niveau précis de diplôme ou d'une expérience professionnelle spécifique. Au Confort Moderne et à l'Usine il n'est nul besoin de satisfaire à des critères administratifs (diplôme, expériences, etc.) pour accéder à certains apprentissages et *a posteriori* à un poste.

6. Effet qualitatif de ce type de parcours sur les fonctions de production et de diffusion artistiques

Dans ce positionnement professionnel, les acteurs entrent dans les mondes culturels par le segment de la chaîne de coopération artistique qui correspond à la diffusion ou à la production. En même temps que les individus apprennent les savoir-faire propres à une nouvelle activité, ils poursuivent leurs apprentissages des codes et des normes propres au domaine artistique auquel ils participent.
Mais pour beaucoup, cet apprentissage des normes en vigueur dans la chaîne de coopération artistique est doublé d'une implication personnelle dans une pratique qui, le plus souvent, à Poitiers comme à Genève, est la musique. De plus, parmi eux, nombreux sont ceux qui s'investissent en tant « qu'amateurs pratiquants » en apprenant à jouer d'un instrument, participant par la suite à un petit groupe de rock ou en devenant créateurs dans d'autres domaines. Ils jouent dans des petits groupes, s'essayent aux arts plastiques, aux arts visuels etc. De plus, tous les membres des associations appartiennent simultanément, en tant que public, à la catégorie que j'ai appelé, les « amateurs expressifs ».

Ce point constitue l'une des spécificités majeures du Confort Moderne et de l'Usine en tant que lieu de diffusion et de production culturelle. Participant aux activités des lieux, jouant de la polyvalence, les acteurs développent une connaissance personnelle et professionnelle des étapes de la diffusion. Mais en tant que spectateurs passionnés ou-et amateurs pratiquant une discipline artistique, ils ont la capacité, en termes de compétence technique mais aussi de maîtrise de codes spécifiques, de se placer aux autres niveaux de la chaîne de coopération comme créateurs ou spectateurs.
Par exemple, un acteur de l'Usine ou du Confort Moderne peut être parallèlement et simultanément, barman, éclairagiste, programmateur, musicien dans un petit groupe ce qui lui confère les compétences personnelles mobilisées à différents niveaux lors de la création d'une œuvre, en l'occurrence l'accueil du public, les techniques de diffusion, la programmation et le contact avec les artistes, et la création.

Cette multiplicité des compétences n'est pas sans effet sur la qualité de leur prestation et intervient constamment dans leurs relations avec les acteurs culturels locaux, organisateurs comme eux, mais aussi avec les artistes et les publics. Dans les réseaux d'acteurs culturels (prestataires de services, organisateurs de soirées qui

peuvent louer leur salle, etc.) et d'artistes leur réputation est largement fondée sur ce phénomène. Les artistes reconnaissent une qualité d'accueil spécifique, les acteurs culturels leur « professionnalisme ».

Porteur au début de leur existence, d'images dévalorisantes liées à la spontanéité et au tâtonnement de leurs pratiques, les collectifs ont acquis avec le temps une réputation inverse de «□rofessionnalisme□. Ce point définis en partie leur place dans les réseaux locaux de la culture. Ils apparaissent souvent aujourd'hui comme des prestataires de service de qualité. À Poitiers, le Confort Moderne est même devenu un lieu de formation dans le domaine technique (formation son/scène), dans le domaine artistiques aussi, (formation instrumentales, musicales, etc.).

VI. Du travail à l'œuvre

La description d'une organisation, dans les termes froids, objectifs et quasi-mécaniques de la sociologie des organisations ou de la sociologie du travail ne parvient pas à rendre compte d'une de ses dimensions signifiantes, supplémentaires, sous-jacentes. Si le manque de moyens, les savoir-faire imparfaits sont des données fondamentales dans la construction de cette organisation, la dimension culturelle, celle des sens anthropologique est tout aussi importante et je vais maintenant l'aborder.

La force des engagements dans chacun des deux collectifs incite en effet à prendre toute la mesure du sens que les individus donnent à leur présence dans les lieux et qui ne s'arrête pas à des engagements de type professionnel ou des nécessités de survie. La description en termes de compétence et de trajectoire professionnelles ne rend pas compte des valeurs spécifiques dont cette organisation est porteuse et qui lui donne aussi son efficacité et surtout son sens au niveau individuel. L'acquisition de ressources financières et d'un statut socioprofessionnel ne sauraient rendre compte à eux seuls de ce sens tant l'ensemble de la vie sociale de ceux qui s'investissent dans les associations semble se construire et s'articuler autour des activités qu'ils y développent.

Lorsque que j'analysais le discours des protagonistes des expériences sur leur travail dans les lieux, il ressortait toujours des sentiments de réalisation de soi, d'épanouissement, de plénitude. Ces qualificatifs n'étaient pas sans m'évoquer les analyses d'Hanna Arendt sur l'activité humaine et notamment sur la notion d'œuvre. En effet, afin de qualifier des pratiques qui vont « au-delà » du travail H. Arendt a construit dans ses travaux la notion d'*œuvre*. Définie en partie dans sa relation avec le travail cette notion qualifie des pratiques plus larges en termes d'activités, de valeurs, d'utilités et de finalités. Alors que pour H. Arendt le travail répond et « correspond au processus biologique humain », l'œuvre contient des significations liées aux valeurs. Elle contient un sens «□qui dépasse l'utilitarisme□, touche à la réalisation de l'individu, à son enrichissement personnel[179]. Cette notion d'œuvre me semble être un élément qui permet de redoubler ou de requalifier la notion de passion que j'ai constamment évoquée depuis le début de cette recherche. En termes

[179] H. Arendt, *La condition de l'homme moderne*, Calman-Lévy, 1983.

d'engagements notamment, elle permet de rendre compte de leur force, de leur aspect totalisant au niveau des statuts et des identités individuelles comme en termes de réduction des répertoires de rôles individuels et de leur concentration dans le domaine artistique. Cette notion d'œuvre peut être déclinée à plusieurs niveaux et de manière différenciée d'un individu à l'autre.

1. Etre maître d'œuvre de sa vie

Au cours de mes observations, j'ai donc d'abord constaté de manière récurrente parmi les membres des lieux, un sentiment qui associe à leur engagement une dimension de réalisation de soi. Cette observation me conduit ici à parler d'œuvre pour qualifier une dimension singulière des pratiques des acteurs des deux lieux et des formes d'engagement qu'elles recouvrent.

« Je n'aimerai pas me dire un jour que je me sacrifie pour l'Usine, parce que c'est pas un travail, ce n'est pas un travail comme pour une boîte, on se sacrifie pour sa boîte pour avoir, je ne sais pas quoi, pour quelque chose de plus, matériel peut-être. Ici non□ ici c'est un enrichissement (...) » (Sylvie, l'Usine)

Ce sentiment de réalisation de soi est tellement fort, qu'il n'implique pas de notion de «□sacrifice□ pour les individus qui s'engagent dans les lieux. Il est si fort qu'il permet de balayer et de vivre positivement la part négative de l'effort au travail, de la difficulté, de l'inconfort matériel qu'ils connaissent en termes de statut, de revenu, etc.

Dans leurs travaux, H. Hatzfeld et M. Hatzfeld réutilisent à leur compte la notion d'œuvre pour analyser l'émergence de nouveaux types d'emploi dans les interstices urbains. À partir de cette notion, ils distinguent deux positions face au travail : être le maître d'œuvre d'une production ou en être le collaborateur ou l'exécutant[180].
Le sentiment et la volonté de réalisation de soi que l'on retrouve chez les individus passent aussi dans les cas observés par le sentiment de «□maîtrise de sa vie et des choix de vie individuel□. Il s'agit de la maîtrise de ses activités dans le domaine professionnel mais plus largement dans de nombreuses sphères de la vie sociale. Les individus valorisent ici la possibilité de ne pas faire de compromis, tout au moins de compromissions, avec la vision du monde, les perspectives dont ils sont porteurs. Le sentiment de soumission et celui d'être victime « d'éléments extérieurs » qui

[180]H. Hatzfel, M. Hatzfeld, N. Ringart, *Ville et Emploi: Interstices Urbains et nouvelles formes d'emploi*, Plan Urbain, juin 1997.

marquaient certaines des trajectoires rencontrées dans les associationstendent alors à disparaître. Les individus deviennent les maîtres d'œuvre de leur vie.

« S'il y a un changement par rapport à la vie que j'ai connue jusqu'ici, c'est que maintenant c'est moi qui décide des trucs, c'est moi qui dis « je fais ceci, je fais cela », alors qu'à l'époque, quand j'étais plus jeune, c'était les trucs qui me tombaient dessus, je n'avais pas le choix » (Ester, Etat d'Urgences)

Ce n'est alors pas un hasard si, comme je l'ai constaté certains individus qui quittent les lieux adoptent des logiques entrepreneuriales. Les uns vont ouvrir un café, d'autres deviennent producteurs dans le domaine musical ou deviennent entrepreneurs de spectacle. Quel que soit le domaine professionnel dans lequel ils s'engagent à la sortie des lieux, l'important pour eux est d'échapper aux modes hiérarchiques de fonctionnement et aux valeurs qui caractérisent de leur point de vue le travail salarié.

Sylvain dont j'ai évoqué la trajectoire ci-dessus, qui avait travaillé dans l'industrie automobile avec son CAP de boulanger, après avoir été colleur d'affiche au Confort Moderne, a participé à la communication en tant que graphiste. Là, il a commencé à « toucher à l'informatique ». Il a appris les techniques de l'infographie, ce qui pour lui rejoindre sa passion de jeunesse pour le dessin. Il a pris en charges certaines tâches de graphistes nécessaires pour la communication du Confort Moderne. Après trois ans, il a quitté le lieu et s'est mis à son compte comme graphiste. Dans son parcours, il a non-seulement acquis un niveau de compétences bien éloigné de sa formation d'origine, montrant un niveau de mobilité socioprofessionnelle extraordinaire, mais ce qu'il me dit surtout, c'est son sentiment de s'en être sortie, son sentiment d'avoir choisi ce qui lui plaisait dans sa vie, d'accomplir ce qu'il rêvait depuis tout petit lorsqu'il dessinait pendant les cours au lycée. Et ses propos spontanés qu'il me confiait un jour ne sont pas retranscriptibles ici.

2. Faire œuvre d'art

Si « réaliser une œuvre » peut être défini dans la relation au travail, cette réalisation peut parfois prendre un sens plus littéral.

À un premier niveau, la participation au réseau de coopération artistique concrétise la passion pour un domaine d'activité. Pour les passionnés de musique ou d'autres domaines artistiques, le fait de participer à la production de l'œuvre, ne serait-ce qu'en occupant une fonction mineure, un rôle au niveau de la diffusion et de la production artistique est extrêmement valorisant. Comme Régis le déclarait *« j'ai*

commencé à faire des lumières et je trouvais ça vachement intéressant parce que ça touchait vraiment aux concerts aux artistes ». « Faire œuvre », dans ce sens, c'est avoir un rôle, et accéder au sentiment de participer à la création et à l'existence de l'œuvre. Participer à la chaîne de coopération artistique est une pratique artistique. Elle mobilise les mêmes intérêts que ceux du créateur. Les individus ont conscience de participer pleinement au processus de création. Ce point permet de comprendre que les postes de techniciens ou les postes de la production soient aussi valorisés dans les collectifs, que le rôle de l'artiste tout en étant pleinement respecté et valorisé, ne soit plus sacralisé.

Plus radicalement, certains peuvent utiliser l'infrastructure des lieux pour adopter eux-même, le rôle du créateur, de l'artiste. Daniel, qui était permanent de l'Usine, valorise cette possibilité d'accéder à des fonctions différentes, au-delà d'une participation à l'organisation, en devenant à son tour créateur.

« On a parlé de mélange d'activité, il y a une autre chose importante, c'est la possibilité de polyvalence des fonctions, alors par exemple, là aussi c'est un privilège, c'est énormément privilégié comme situation, on est dans un rôle par exemple politique par rapport à l'extérieur, mais tout d'un coup, on a toutes les opportunités si on le souhaite de sauter de l'autre côté et de devenir artiste (...), par exemple moi j'ai pu retrouver le plaisir d'être DJ (Disc Jockey), au Thé Dansant, quand j'étais enfant, quand j'étais adolescent, je me disais, j'aimerais bien être DJ la nuit (...) » (Daniel, l'Usine)

L'investissement des acteurs pour le collectif a donc pour corollaire l'accès à un domaine d'activité qu'ils valorisent. L'œuvre personnelle s'accomplit pour certains dans la réalisation d'une passion pour des pratiques auxquelles ils participent en aidant à leur réalisation d'un point de vue organisationnel mais parfois aussi, « en passant de l'autre côté » et en devenant eux-même créateur, artiste. La quasi-totalité des acteurs du Confort Moderne se sont mis, à un moment ou un autre à jouer d'un instrument de musique. Il existait entre eux, une sorte d'émulation qui poussait à passer à l'acte. Durant une période par exemple, un jeu taquin c'était engagé entre les garçons et les filles du Confort Moderne. Les premiers, qui jouaient quasiment tous dans un groupe, venaient provoquer régulièrement les secondes autour des thèmes «□ous n'êtes pas capable de monter un groupe, de vous mettre à jouer, de monter sur scène□. Les filles du Confort ne s'en sont pas laissé compter. Elles se sont regroupées et ont commencé à répéter en cachette. Après plusieurs mois de répétitions, elles ont fait la surprise de monter sur scène à ceux qui les avaient provoqués. Elles firent plusieurs prestations tout à fait honorables et leur groupe perdura quelque temps. Au-delà de l'anecdote, ce fait révélait une fois encore la force du dispositif d'apprentissage, des moyens techniques, des motivations, mais

elles avaient aussi trouvé une grande satisfaction dans cette démarche, sans parler de qualité artistique et avaient adopté une posture sérieuse de créatrice[181].

3. Faire œuvre de résistance

Pour d'autres, la présence dans les lieux se définit comme une œuvre à partir d'une relation d'opposition explicite aux formes de travail salarié qu'ils ont connues au cours de leur parcours. Les notions de critiques sociales, de révoltes trouvent à nouveau un sens ici, une actualisation. En l'occurrence, il s'agit de faire « œuvre de résistance » à des modèles salariaux considérés comme «□ppressants□, en opposition à des valeurs qu'ils mettent en avant.
Dans ces cas, les idées de soumission, de non maîtrise de sa vie, etc., constituent le fondement d'un positionnement conscient contre cette forme de travail. Etre au Confort Moderne, à l'Usine ou sur ce point, à la Ufa-Fabrik, c'est aussi expérimenter et montrer que d'autres formes d'organisation du travail sont possibles que ce soit au niveau des temps de travail, des relations dans le travail ou au niveau de conséquences moins perceptibles du travail salarié comme le rapport à l'argent.

« Quand à l'occasion je me lève tôt et que je me couche très tard et que je vois des gens qui sont vraiment soumis à un quotidien très rythmé comme ça, moi je me vois mal rentrer dans une structure comme ça, à part avec des partenaires qui peuvent être des amis où j'ai une grande liberté. Moi, j'ai toujours été en rébellion contre le système des petits chefs, la hiérarchie telle qu'elle peut exister dans la plupart des entreprises (...). Moi, personnellement, c'est une des choses à laquelle je suis le plus attaché. Un des grands paris de ce genre de lieu, c'est, après avoir critiqué aussi longtemps le système d'organisation du travail, voilà□Maintenant tu as un outil, c'est à toi d'organiser » (Benoît, l'Usine)

L'Usine, le Confort et la Ufa, apparaissent pour certains comme des lieux d'expérimentation de modes d'organisation du travail qui ne soient pas fondés sur le travail salarié. Pour beaucoup, cette expérience reste une expérimentation parce qu'elle s'effectue sur un temps court et semble coïncider, à l'échelle d'une vie, avec un début de parcours professionnel. Ceci est le cas de ceux qui sortent du système éducatif juste avant leur arrivée dans les lieux.
Benoît au contraire que je citais ici, est arrivé à l'Usine après plus de vingt années d'un parcours socioprofessionnel accidenté. Il est exemplaire des parcours dont une dimension se réfère consciemment à la résistance au travail salarié. La précarité socio-économique apparaît dans sa trajectoire comme une constante. Bien qu'il ne

[181] Ce groupe avait vécu plus d'un an, les répétitions étaient très organisées, strictes et planifiées. Après l'effet de surprise de la démarche, les membres du groupe avaient bénéficié de l'aide des musiciens expérimentés du Confort, de leur matériel, etc.

s'y réduise pas, il y a une part de choix dans le parcours de Benoît. Par ailleurs, son cas présente un intérêt particulier du fait de son âge puisqu'il a aujourd'hui plus de 45 ans.

« Moi, je n'arrive pas à me focaliser sur une seule activité. Je n'arrive pas à laisser tomber tout le reste. J'ai toujours eu trop d'intérêt pour la vie, mais pendant de longues années ce n'était pas canalisé. Donc je prenais des choses comme ça à droite à gauche et puis ça n'avait aucune cohésion, tandis que là, c'est à l'intérieur d'un projet, ici je travaille à l'intérieur d'un projet, je sais que par exemple je peux l'organiser, le mettre en avant. C'est-à-dire que je peux vraiment être l'initiateur et en même temps, dans le projet, je vais certainement m'investir, faire des trucs manuels, j'aime bien me servir de mes mains, j'aime bien me servir de ma tête, j'aime bien me servir de mes jambes, j'aime bien me servir de mes bras » (Benoît, l'Usine)

Pour Benoît, l'Usine est une opportunité qui lui permet de développer son refus du travail salarié sur le long terme. Il semble avoir trouvé dans le lieu une stabilité relative en adéquation avec sa « conception » du travail. À l'instar de Benoît, j'ai rencontré à l'Usine plusieurs individus qui ont aujourd'hui entre 50 et 60 ans et qui n'ont jamais complètement rejoint le modèle traditionnel du travail.

Dans cette posture de résistance au travail salarié, il me paraît nécessaire de noter la concordance entre les caractéristiques objectives des métiers de la culture et la recherche des protagonistes. Indépendamment des terrains ici analysés, les métiers de la culture apparaissent en effet toujours en décalage de rythmes, de valeurs et de finalités par rapport aux mondes du travail «□ommun□. Les mondes de la culture, au niveau de la création ou à celui des techniciens et même des administrations, échappent souvent dans leur fonctionnement à la routine, à la répétition. La nécessité d'organisation se joue sur des temporalités décalées, le soir, la nuit, de manière imprévisible. Et l'objet culturel, sa finalité, se jouent bien souvent dans une perspective de connaissance dont j'ai pu noter l'importance pour des individus en position de critique du monde, en recherche d'alternative de vie. Sans parler des images romantiques que ces mondes véhiculent, même si les protagonistes ici appréhendés se montrent critiques par rapport à des visions simplistes et galvaudées. Ces points ne sont sans doute pas sans relation avec la fixation de ces «□ésistants□ aux institutions, inadaptés à la routine.

4. Symbolique de l'insensé : la figure du fonctionnaire

Pour terminer cette présentation de cette dimension *essentielle* du rapport au travail qui existe dans les trois collectifs, je m'arrêterais sur une représentation, un symbole

qui y est très fort et récurrent chez eux. Au Confort Moderne comme à l'Usine et à la Ufa, symétriquement à la notion d'œuvre et à la figure valorisée du passionné, existe la figure dénigrée du fonctionnaire. Cette figure apparaît régulièrement dans les discours comme symbole de modes de fonctionnements, de valeurs et « de manières d'être » à ne pas reproduire.

« L'hiver, avant de bosser vraiment au Confort, je bossais à l'Oparc, j'étais agent administratif. Et là, vraiment, c'est autre chose, ça m'a fait voir autre chose, rencontrer d'autres gens (...). Mais tu vois des mecs à l'Oparc, c'est de la folie. Ils sont là 8 heures par jour. Ils en ont rien à foutre de ce qu'ils font. Ils ne vont rien faire de plus que ce qu'il leur est attribué, rien, même pas un petit quelque chose. Même s'ils n'ont rien à faire. C'est comme si au Confort Moderne, il y a un vernissage et je dis aux autres : « j'en ai rien à foutre moi, j'ouvre le bar c'est ça mon boulot et aller vous faire foutre ». Non, toi t'es un peu en avance tu vas aider ton voisin et ainsi de suite, vice-versa. C'est sûr que quand, à la lumière, ils ont fini si, au son ils sont à la bourre, ils vont filer un coup de main au son. Il y'a cet esprit d'échange : aider son pote quand il en a besoin, comme un échange. Dans des boulots comme l'Oparc ou l'administration dans un bureau, t'as pas ça. Quand il y a un problème tout le monde fait : « c'est pas moi c'est le voisin », ou sinon c'est la paperasse. Le mec s'il a pas envie de bosser il dit : « il me faut un ordre de mission en trois exemplaires sur mon bureau », Putain les gars : on va pas en faire long dans la journée à ce rythme-là ! Si on faisait pareil au Confort Moderne, il n'y aurait pas beaucoup de concerts » (Laurent, Confort Moderne)

D'un côté, le fonctionnaire comme « figure du pire » dans un travail exprime le manque de motivation, la fainéantise, et finalement le non-sens d'une activité. D'une autre manière aussi, cette figure telle qu'ils la définissent, évoque aussi la soumission, le sacrifice de sa vie. Ensemble de valeurs déjà décrites ci-dessus mais qui réapparaissent ici en négatif, comme sur une pellicule photo.
Plus avant encore dans le domaine de l'aversion, pour certains individus, la figure extrême est incarnée par le « fonctionnaire de la culture ».

« Pour rester au Confort Moderne, c'est pas compliqué, c'est même très simple. Tu n'as pas besoin d'être un surhomme. Il faut juste que tu aies envie de faire ce qu'il y a à faire, que tu aies envie de le faire et que tu le fasses bien. Mais déjà quand tu as envie de le faire, tu le fais bien, c'est le seul truc (...). Ces gens qui travaillent dans les centres culturels, ces gens-là, quand je vois l'exemple des gens qui travaillent à la XX (Nom d'un centre culturel de Poitiers), qui est un centre que je connais un peu plus que les autres, c'est des mecs sympas, mais ils ont ce côté que je n'aime pas. En fait, c'est des fonctionnaires. Ils ont de telle heure à telle heure à faire, et même quand le montage n'est pas fait, ils arrêtent à cette heure là. Il y a un côté fonctionnaire que j'ai du mal à comprendre dans ce milieu-là, je ne comprends pas. Le spectacle n'est même pas préparé, c'est l'heure, ils débauchent. Et deuxième chose, le lendemain, il n'y a pas de spectacle mais il faut qu'ils soient là à 8 heures et il n'y a rien à faire. Il n'y a pas de spectacle, mais ils viennent quand même. Putain, mais quel intérêt d'aller dans son lieu de travail pour glander ? ! ! ! Au Confort Moderne les gens travaillent parce qu'il y a du travail à faire » (Pierre, Confort Moderne)

À l'heure actuelle, de plus en plus d'individus arrivent au Confort Moderne et à l'Usine dans le cadre de stages ou de formations. Malgré ce mode formel d'accès au lieu, les processus de socialisation et les modes de fonctionnement que j'ai décris jusqu'ici sont toujours en vigueur. Même si les stages, les formations ou l'objection de conscience par lesquels certains individus accèdent aujourd'hui aux deux associations relèvent de dispositifs institutionnels, ils n'empêchent pas la sélection de ceux qui resteront de s'effectuer selon les mêmes modalités que j'ai décrites. À l'issue de leur stage, seuls resteront dans les associations ceux qui auront adopté les modes de fonctionnement qui préexistent à leur arrivée, et qui auront saisi les opportunités éventuelles de trouver une place dans les lieux ou de s'en créer une, qui auront fait la preuve de leur passion culturelle.

5. L'activisme aventureux

De ces manières de faire œuvre, il me semble important de noter le côté actif par opposition à une passivité et au fait de subir « les choses, la vie, le monde ». On retrouve bien dans cette perspective la posture critique sur le monde, la volonté de sortir de la routine qu'ils ont connu jusqu'alors, dans leur famille, leur travail. Cette volonté rejoint aussi, une valorisation de l'incertitude et rejoint par extension, la notion d'aventure. C'est bien « une aventure » que les individus ont l'impression de vivre dans les lieux. Avec l'aventure écrivait Simmel, « l'activité et la passivité dans l'entrelacement desquelles s'écoule notre vie, atteignent leur polarité extrême »[182]. Il y a là un paradoxe cependant : d'un côté la valorisation de l'incertitude, le refus du routinier, de l'autre le sentiment de maîtriser sa vie, exprimé par les acteurs des lieux. D'un côté on retrouve la notion d'aventure simelienne qui s'oppose à la notion de travail lorsqu'il s'agit « de prendre possession du monde par un acte de violence ». Violence sur soi-même dans un refus du confort matériel à porter de main, du confort moderne pourrait-on dire dans un mauvais jeu de mot. Cette contradiction se résorbe dans *le choix* de l'incertitude. Les individus savent que leur expérience est finie dans le temps, qu'elle ne durera certainement pas leur vie entière. Pierre me disait ainsi, « Je ne sais pas combien de temps ça va durer ici, mais au moins j'aurai vécu ces moments très fort dans ma vie, après on verra bien, je ne sais pas ce que je ferai mais je m'en fou, je trouverai un boulot à la con ». Et il faut voir dans ce propos « le fatalisme typique de l'aventurier » dont parle Simmel,

[182] Pour G. Simmel, quatre points définissent la figure de l'aventurier : la violence au monde, la conscience de l'incertitude, le jeu sur l'incertitude, le fatalisme. Les références à G. Simmel sont ici toutes tirées de, *La philosophie de l'aventure*, traduction française publiée sous le titre, « Mélange de philosophie relativiste », dans Société, n°34, 1991.

fatalisme qui intervient après un choix irréversible. Cependant, contrairement à l'aventurier simmelien, ici, il n'y a pas ici d'extériorité historique. L'aventure est au contraire comme je l'ai dit plusieurs fois, directement inscrite dans le monde, selon des ordres de préoccupations sociales, politiques et finalement citoyennes. L'aventure est ici quotidienne, inscrite dans le temps et dans l'espace, même si les individus savent qu'elle ne durera qu'un temps. L'aventure, apparaît même comme un moyen de changer le monde.
De tous les points évoqués jusqu'ici, par rapport à la force vécue des engagements dans les lieux, la question de la sortie des collectifs se pose alors de manière délicate, parfois douloureuse.

6. L'œuvre du temps□Des sorties délicates

Les processus de socialisation à l'œuvre au Confort Moderne et à l'Usine permettent des acquisitions de compétences dans le domaine culturel. Les individus qui en bénéficient peuvent alors apparaître comme des professionnels de la culture ou des professionnels de domaines d'activités proches dans lesquels le type de compétences qu'ils ont acquis sont transposables. Ces compétences peuvent être négociées dans les milieux des professionnels de la culture du secteur salarié «□lassique□.

«□t puis après, je commençais à prendre vraiment de l'assurance sur la régie parce que au début c'était vraiment pas facile. Et puis sur la fin de mon objection c'était pile la période où je commençais à comprendre et à savoir travailler, au moins câbler le système, et puis petit à petit je me suis appris tout seul. C'est aussi, parce que j'ai fait des trucs à La Rochelle avec XX (nom d'une entreprise de location de matériel technique pour la scène). Là, je me suis formé aussi, à l'occasion d'une soirée cinéma on a décidé avec XX de faire une performance en travaillant des sons de caméra super 8, et on a bossé vraiment beaucoup pour arriver à ça. Et, là c'était presque les premières fois où je me retrouvais avec tout le matos du Confort Moderne on faisait ce qu'on voulait, j'ai fait plein d'essais, tout ce qui me manquait en pratique je l'ai acquis comme ça, j'ai tout appris sur le terrain.□ (Pierre, Confort Moderne)

Certains individus rencontrés qui sont passés par l'Oreille est Hardie et Etat d'Urgences ont trouvé une place dans l'un ou l'autre domaine professionnel en relation avec ce qu'ils y avaient appris. Leurs savoir-faire se sont même renforcés lors de ces expériences. Mais ces départs et ces modes d'insertions sur « le marché du travail salarié de la culture » ne sont pas systématiques et restent problématiques. Le processus de départ, lorsqu'il n'est pas forcé (par un conflit), est long, il se joue dans des allés-retours au sens strict du terme, entre des expériences «□illeurs□, et la poursuite ponctuelle d'activité dans les lieux.

Ces départs sont motivés, après plusieurs années de présence et un fonctionnement passionné, à l'énergie, par la recherche de situations physiquement, psychologiquement et matériellement plus stables et avantageuses[183]. Mais cette recherche et la posture acquise avec le temps dans les collectifs paraissent délicates à gérer dans des entreprises au fonctionnement «classique». Le plus souvent ces postures au travail sont incompatibles avec ce qu'ils ont connu et après des expériences négatives, beaucoup d'individus reviennent dans les collectifs.

Avec le temps, les trois lieux se sont inscrits dans les réseaux des professionnels de la culture locaux. Le premier niveau d'inscription dans ces réseaux est d'abord technique. Une fois encore, ceci est dû au manque de moyens des collectifs, qui n'ont jamais pu acquérir un plateaux technique «complet» et qui donc, doivent faire appel à des prestations extérieures pour certains spectacles, certains concerts ou pour des expositions. À Poitiers, les techniciens du Confort sont les premiers à bénéficier de cette «ouverture sur l'extérieur» avec le marché des professionnels du secteur privé.

«J'ai bossé dans une boîte où il fallait du rendement, et ça c'était vraiment chiant, j'ai eu cette expérience-là, qui était vraiment catastrophique et qui était le contre-pied de ce que je connaissais au Confort. (...). Par l'intermédiaire du Confort Moderne j'ai fait des stages parce qu'on bosse avec une boîte de son et de ligths qui est à La Rochelle qui s'appelle ExAp. Ils étaient là, dès le début de Confort Moderne. C'était une autre expérience, autant ici c'est, on fait ce qui nous plaît autant là-bas tu fais ce qu'il y a à faire et c'est tout, y'a pas de responsabilité, je me suis retrouvé à faire XX et XX (nom de chanteur grand-public), parce que ça paye»

Beaucoup valorisent leur présence dans les associations, au regard de leur trajectoire antérieure, à partir du simple fait de trouver un emploi qui leur permette d'échapper à la précarité socio-économique et aux hiérarchies du travail salarié. Mais à Poitiers comme à Genève, l'acquisition de compétences dans le domaine culturel puis la saisie d'une opportunité de poste rémunéré, ne s'effectuent jamais sur un mode stratégique direct dans une logique professionnelle individuelle. Tous trouvent un sens plus profond à leur présence, notamment dans le rapport qu'ils construisent et entretiennent avec un domaine artistique. Lorsque les engagements se sont prolongés, quitter le Confort Moderne ou l'Usine, ce n'est plus simplement quitter

[183] Même si les collectifs, avec le temps, bénéficient de subventions plus importantes qui couvrent les besoins généraux, l'investissement est tel dans la production artistique que les salaires restent relativement bas. Par exemple, après dix ans au Confort Moderne, la personne qui occupe le poste de directeur gagne 1500 Euros net par mois. Pour cette personne, qui n'est pas un cas à part, ce salaire correspond, comme j'ai pu le mesurer, à des semaines d'une moyenne de plus de 50 heures, pouvant aller jusqu'à 70 heures.

un emploi.

7. Vingt ans plus tard, la *Ufa-Fabrik*□structuration de la division du travail et clivages passionnels

Les modalités d'entrée à la *Ufa-Fabrik* diffèrent aujourd'hui sensiblement de ce que l'on peut observer au Confort Moderne et à l'Usine. Elles révèlent un rapport aux pratiques artistiques qui n'est pas partagé de la même manière par tous ceux qui s'y retrouvent. Ces différences renvoient, notamment, à un clivage profond entre les nouveaux arrivants et les membres les plus anciens du collectif, qui habitent sur le site, certains y étant présents depuis sa création. La variable générationnelle semble ici intervenir de manière forte.

Comme au Confort Moderne et à l'Usine, aujourd'hui, il est fréquent d'entrer à la *Ufa-Fabrik* dans le cadre d'une formation dans le domaine de l'organisation ou de l'administration de spectacles. Mais pour les individus concernés, ce mode d'entrée ne marque pas de rupture profonde dans leur parcours socioprofessionnel. Au contraire, bien que ces parcours n'échappent pas à la précarité, on peut lire dans leur aboutissement à la *Ufa-Fabrik* une certaine linéarité en rapport avec une logique professionnelle.

Katherine est exemplaire de ce type de parcours. Lorsque je la rencontrais à la *Ufa-Fabrik*, elle m'expliquait qu'avant d'y arriver, elle avait déjà suivi une formation dans le domaine audiovisuel et qu'elle avait travaillé sur plusieurs documentaires pour une chaîne de télévision berlinoise, la SFB.
Son analyse du marché berlinois dans ce secteur professionnel l'a conduit au constat d'une concurrence extrêmement forte. Elle a donc décidé de diversifier ses compétences pour mieux se positionner dans la perspective d'un emploi. C'est cette logique professionnelle qui l'a conduit à la *Ufa-Fabrik* où elle a pu effectuer un stage de formation dans le domaine de l'organisation de spectacles (Veranstaltung).

«J'ai grandi dans une petite ville, mais je voulais partir parce que je voulais travailler pour la culture et il y avait peu de possibilités dans une petite ville, (...), J'ai cherché une école pour apprendre à organiser des expositions (Austellungsorganisation), j'avais déjà travaillé dans le domaine des expositions à Berlin, pour une grande exposition à la Berlinische Galerie, c'est pour moi un centre d'intérêt principal (Schwerpunkt) avec l'organisation de spectacles, (...), là (L'entretien est effectué à la Ufa-Fabrik), moi je fais une formation (Praktikum), j'apprends l'organisation de spectacles »(Katherine, Ufa-Fabrik)

La présence sur le lieu dans cette perspective professionnelle n'exclut pas un intérêt pour les activités de concerts, théâtre, spectacles ou expositions qui se déroulent à la *Ufa-Fabrik* mais elle ne revêt pas la force des engagements passionnés que j'observais pour Poitiers et Genève.

«Ce n'est pas extraordinaire, je suis heureuse d'être ici (à la Ufa-Fabrik), d'apprendre quelque chose, de participer aux manifestations qui se passent ici, mais pas plus, c'est différent quand on est ici à travers la Kommune ou pour une formation » (Katherine, Ufa-Fabrik)

Le clivage paraît extrêmement grand entre les premiers temps de l'occupation du site et aujourd'hui, entre les anciens membres et les nouveaux arrivants aux intérêts plus immédiats relatifs à leur formation.
Contrairement à Poitiers et à Genève, à la *Ufa-Fabrik*, dans le domaine de l'administration et de la gestion artistique, la division des tâches est formalisée et hiérarchisée de manière stricte. Cette hiérarchisation est fondée, en plus de la compétence, sur l'ancienneté. Le fait d'appartenir à la *Ufa-Fabrik* depuis de nombreuses années y apparaît comme un critère majeur qui définit la position occupée dans l'organigramme et la liberté d'initiative sur le plan individuel.

À plusieurs reprises, j'ai assisté à des conflits dans les espaces administratifs de la *Ufa-Fabrik*. Ils étaient réglés, sans appel ni négociations, par l'autorité des anciens membres. Les sentiments exprimés à « micro fermé », par les individus en formation ou salariés de l'association depuis peu de temps, font ressortir la dimension négative et cependant pour eux banale, de ces relations de travail. Cette perception de leurs activités révèle par la même, la distance et la non-implication qu'ils peuvent avoir vis-à-vis d'un projet qui, se définissait au contraire, initialement, en rapport avec « la réalisation de la personne ».

Les modalités d'entrée ainsi que les parcours intra-associatifs à la *Ufa-Fabrik* semblent aujourd'hui éloignés de ceux de l'Usine et du Confort Moderne. Pourtant, les documents relatifs à la période d'émergence laissent apparaître que les parcours et les formes d'engagements des premiers temps, vis-à-vis de ce projet, sans se limiter à la sphère artistique, étaient similaires à ceux observés pour l'Usine et le Confort Moderne.

Bernd, qui a près de 45 ans aujourd'hui est l'un des membres les plus actifs et les plus impliqués de la *Ufa-Fabrik* depuis la période de son émergence au milieu des années 1970.

« J'ai participé à tout depuis le début, au début, dès 1973 on était peu nombreux, 5-6, avant d'être ici on avait fait un petit groupe atelier artisanal, à Kreuzberg, on a mis toutes nos capacités ensemble, de l'assistant en radiographie, au constructeur, à l'étudiant en psychologie ou en architecture, on a mis toutes nos capacités ensemble, c'est comme ça que ça a commencé. Pour nous, c'était vraiment le centre de nos préoccupations, on a tout plaqué pour ce projet, il fallait qu'on le fasse, je ne pouvais pas m'imaginer d'avoir un boulot dans une entreprise, travaillé comme tout ces gens, pour son petit salaire, pour partir en vacances, acheter une voiture, une maison, tout ces trucs matérialistes, ici c'était autre chose »(Bernd, Ufa-Fabrik)

Comme pour Poitiers et Genève, le début de l'occupation de la Ufa, son aménagement et les premières activités se sont effectués sur la base d'un regroupement de compétences et d'une organisation du travail qui impliquait une polyvalence des fonctions de la part des protagonistes.
J'ai retrouvé à travers les écrits et les témoignages sur cette période passée les mêmes caractéristiques qu'au Confort Moderne et à l'Usine concernant d'une part la posture de révolte, les ruptures dans les trajectoires socioprofessionnelles, les processus de réorientation professionnelle et d'autre part les processus d'acquisition de nouveaux savoir-faire fondés notamment sur la polyvalence des fonctions.

Les contours initiaux du projet ainsi que les formes d'engagements qui les caractérisaient n'ont pas totalement disparu de la *Ufa-Fabrik*. Des valeurs similaires à celles observables à Poitiers et Genève, indiquées notamment, par les engagements passionnés des individus, sont toujours observables. Mais ce sont les membres initiaux de la « Kommune », qui habitent sur les lieux, qui en sont les porteurs. Il s'est produit une rupture importante dans la *Ufa-Fabrik* entre les anciens membres et les nouveaux.

Le développement de pratiques artistiques n'a jamais été exclusif d'autres domaines d'activités à la *Ufa-Fabrik*. Dès le début de l'occupation du site, les pratiques culturelles prennent places, au même titre que d'autres (artisanat, sport, etc.), dans un projet de vie global visant à un « enrichissement » de la personne. Ces trois domaines ont été fortement développés tout au long de l'histoire de la *Ufa-Fabrik*. En plus des espaces de diffusion culturelle, la *Ufa-Fabrik* présente aussi des espaces sociaux (une garderie, un lieu de conseils aux jeunes mères, etc.), des activités économiques (boulangerie, magasin « bio »), des espaces éducatifs (une école, une ferme pour les enfants (KinderBauernHof)).
Au Confort Moderne et à l'Usine, les engagements se construisaient principalement en rapport avec un domaine artistique (musique, arts plastiques, etc.). À Berlin, ces

formes d'engagement touchent à d'autres domaines de la vie sociale: l'éducation, la santé, l'écologie, l'alimentation, etc. . Collectivement les membres de la *Ufa-Fabrik* ont ainsi concentré l'ensemble de leur vie sociale en un seul espace. Cette concentration a été accentuée par le fait qu'ils habitent sur le site. Dès lors, ce n'est plus seulement leur vie sociale, mais aussi leur vie privée qui correspond à l'espace de la *Ufa-Fabrik*.

Espaces publics et espaces privés sont imbriqués dans les limites d'un même site. La présence constante d'un public de visiteur (dans le Café, à l'occasion des spectacles, dans le magasin, etc.) a conduit les membres du collectif à fermer l'accès à certains bâtiments résidentiels ainsi qu'à l'école et à ses alentours. Moi-même je n'ai pas pu accéder à ces espaces privés.
C'est dans ces espaces que le collectif se protège et vit son existence de groupe. C'est derrière cette frontière que se déclinent des relations plus informelles, des relations familiales aussi, entre les acteurs du lieu. Ne pas accéder à ces espaces signifie conserver un statut de visiteur. De ce fait, les relations avec les membres de la *Ufa-Fabrik* restent formelles et-ou, pour ceux qui viennent y travailler, hiérarchiques. Comme je l'ai expérimenté, pour le nouvel arrivant, il existe une barrière avec le collectif qui semble infranchissable du fait de cette segmentation entre espace public et espace privé.

Le collectif n'est pas pour autant «□fermé□. Sans compter le public qui circule constamment sur le site pour venir au café, au magasin ou simplement visiter le lieu, de nombreux échanges existent avec « l'extérieur ». De même, de nouveaux membres peuvent toujours être accueillis dans le collectif. Mais les modalités d'accès qui conduisent à « faire véritablement partie » de la *Ufa-Fabrik* ne sont pas directes dans le sens où il faut être introduit par une personne qui en est déjà membre.

VII. Entre réalisme et pragmatisme⊡Les contours d'une Culture du « faire »

Au Confort Moderne, à l'Usine et à la *Ufa-Fabrik*, les intérêts pour des pratiques artistiques sont immédiatement saisissables et constituent, liés aux contextes culturels et urbains, un des fondements d'une action collective qui conduit à l'occupation opportune d'espaces laissés vacants. Par ailleurs, l'intérêt culturel se mêle à d'autres registres pour prendre ici une tonalité spécifique, un sens singulier pour les individus qui y prennent part.
Une attention plus soutenue aux discours et aux pratiques *in situ* des acteurs permet d'appréhender un autre niveau, plus large et peut-être plus profond, du sens qui accompagne les activités et les échanges qui prennent place dans ces endroits.

Dans aucun des trois lieux, les pratiques artistiques et culturelles n'épuisent en elles mêmes le sens des actions et des échanges qui s'y développent, même si elles sont centrales. Des liens plus imperceptibles, qui vont au-delà des sens esthétiques, existent entre les acteurs qui s'y retrouvent. Ces liens, qu'ils soient antérieurs à leur arrivée dans les lieux ou qu'ils y soient produits, renvoient au partage de valeurs sociales plus larges, qui leurs sont spécifiques et dont la prise en compte permet de les désigner comme milieux sociaux[184].

Bien qu'ils ne se réduisent pas aux pratiques artistiques, les liens entre les acteurs s'articulent autour d'elles. En l'occurrence, comme je l'ai déjà montré, je dirai même que les pratiques artistiques et culturelles actualisent certaines valeurs sociales et contribuent à leur évolution pour, éventuellement, en créer de nouvelles.
Je propose maintenant d'analyser certaines de ces valeurs, et de les appréhender comme un niveau de lien entre les protagonistes, supplémentaire à ceux que j'ai déjà évoqués. À partir de l'analyse de ces valeurs, j'avancerai que, dans les trois lieux, les pratiques artistiques prennent aussi un sens culturel dans une perspective plus

[184] J'utilise cette notion dans un sens large, de manière opératoire, en complémentarité et distinction de la notion de groupe social, en me référant à P.H Chombard de Lauwe: « Un milieu social, qui ne constitue pas vraiment un groupe, dont les frontières sont imprécises, mais qui est marqué par des pratiques, des modes de communications, des représentations, un attachement à certaines valeurs (...) si les représentants d'un milieu social ont en plus conscience de leur appartenance, s'ils sont marqués par des rôles bien définis, des systèmes de valeurs qui les distinguent des autres, s'ils forment réellement un tout interdépendant, nous n'avons plus affaire seulement à un milieu social mais à un véritable groupe social », in *La fin des villes*, Calman-Lévy, 1982.

anthropologique. Prendre en compte ces valeurs, c'est comprendre comment l'engagement dans ces actions ne se limite pas à un intérêt pour une production esthétique. C'est aussi mettre en avant que dans ces trois cas précis, les pratiques artistiques ne sont pas neutres. Elles renvoient à des « visions du monde » qui se rapportent, à des trajectoires individuelles dont l'agencement et l'articulation construisent un véritable milieu social.

Afin d'analyser cette dimension «culturelle» du lien qui existe entre les membres des associations, il est nécessaire d'appréhender plus en profondeur les parcours des individus en présence et en revenant notamment sur des temporalités plus lointaines des histoires individuelles, celles des origines familiales. Bien que ce ne soit pas de manière mécanique, la présence de certaines valeurs originales dans les collectifs s'y rapporte.

À propos de ces origines sociales, le fait frappant est leur remarquable homogénéité au Confort Moderne, à l'Usine et à la *Ufa-Fabrik*. La grande majorité de ceux qui s'y retrouvent sont issus de milieux « modestes ». Dans de nombreux cas, la profession des parents correspond à la catégorie des « employés » et il convient de constater une forte sur-représentation d'individus issus de familles d'ouvriers. Dans le cas de Poitiers, il est aussi important de constater la présence de plusieurs enfants d'agriculteurs. Globalement, au Confort Moderne l'estimation est de plus de 90% d'individus ayant ces origines sociales et pour l'Usine et la *Ufa-Fabrik* la proportion serait de 80%[185].

1. Faire, réaliser, produire: à propos du pragmatisme populaire

Les origines sociales des acteurs des trois lieux ne sont pas revendiquées, pas plus qu'elles ne sont immédiatement saisissables lorsque l'on entre dans les collectifs en tant qu'observateur. Il existe cependant un niveau de reconnaissance implicite entre les acteurs des lieux, fondé sur le sentiment d'appartenance à un même «milieu».

[185] Sous réserve d'un relevé statistique plus précis. Les chiffres avancés ici sont des estimations générales sur les effectifs des lieux depuis leur ouverture. Elles concernent donc des personnes qui n'étaient plus présentes dans les lieux lors des relevés effectués. Les informations les concernant ont été recueillies au cours d'entretiens, de discussion avec des personnes les connaissant. Les estimations que j'avance ici sont néanmoins, prudentes. La tendance que j'indique est peut-être sous-évaluée. Par exemple, lors de ma présence au Confort Moderne, l'ensemble des personnes rencontrées (membres de l'équipe statutaire mais aussi les intermittents du spectacle et bénévoles du moment) était issu des catégories indiquées à une seule exception.

« Je disais tout à l'heure qu'on était tous du même milieu et ça joue vachement là-dessus. Ici, ça ne peut pas fonctionner avec des gens qui seraient complètement différents dans leur tête. Enfin, je crois que l'équipe, elle se constitue aussi comme ça, c'est-à-dire qu'il y a les gens avec qui ce système peut fonctionner et ils restent et tout se passe bien. Et il y a les gens avec qui ça ne peut pas fonctionner comme ça, et dans ces cas-là, à un moment, ils partent » (Régis, Confort Moderne)

Même si ce n'est pas revendiqué, on ne peut que constater combien, dans le cadre de la mise en œuvre de leurs pratiques, les acteurs des associations mobilisent un ensemble de valeurs et de codes communs aux milieux dont ils sont originaires. Ils établissent eux-mêmes des correspondances entre ces origines, les pratiques qu'ils développent dans les lieux, et des représentations symboliques qu'ils y attachent.

« Bon, je disais tout à l'heure, mes parents quand ils ont arrêté de bosser à la ferme et qu'ils ont ouvert ce bar, il y avait quand même une continuité, c'était quand même un peu les mêmes personnes que je voyais dans le bar et avant à la ferme. C'était des clients mais tu retrouvais cette ambiance un peu campagne, un peu rustre, il faut bien le dire mais en même temps sympa. C'est clair qu'ici je suis pas trop dépaysé, le bar du Confort, c'est un bar, je sais comment ça marche et c'est sûr que des fois on est pas très fin, à l'apéro, au comptoir ou autour du baby foot, ça chambre pas mal et il y a quelques grandes gueules, ça chambre pas mal, mais c'est cool. (...). Il y a un truc comme ça au Confort, une espèce de manière d'être, on a pas envie de se la péter comme chez les cultureux, même si nous aussi on est dans la culture et ce qu'on défend ça rejoint ça aussi. » (Pierre, Confort).

De ces continuités établies par les acteurs des lieux, des thèmes ressortent rapidement de leur discours, concernant des manières d'être, de se comporter et de parler, en public comme dans l'ensemble de leur vie quotidienne. L'analyse des valeurs à l'œuvre dans les trois collectifs révèle une volonté relativement consciente de refuser les manières superficielles et superflues, de rester «□simple et soi-même□», en toutes circonstances.

« S'il y en avait quelques-uns dans le lot qui se la jouaient, je ne pense pas qu'ils resteraient, parce qu'on n'aime pas trop ça. Par exemple quand il y a des gens nouveaux qui arrivent, on s'aperçoit que ce qu'on fait, la manière dont on fonctionne, c'est vachement cadré. Notamment par rapport aux musiciens, on a plein de règles qui n'ont pas été établies sur papier, que tu n'as pas quand tu signes ton contrat en rentrant ici, mais qui sont de fait. Par exemple, on aime pas quand les gens du Confort traînent dans les loges, quand ils réclament des T-Shirts les trucs un peu sangsue. Il faut que ca reste simple. Il ne faut pas que les musiciens se sentent harcelés. Cela-dit, si eux ils se la jouent trop c'est pareil on les remet à leur place. En fait dès, qu'on en voit un ou une qui fait ça on dit « attends tu sais ici on fait pas ça donc si tu pouvais éviter » et c'est vrai qu'on fonctionne à peu près tous de la même façon, parce qu'on pourrait se la jouer (...) On aime bien que les gens ici ils viennent nous parler dans les bureaux c'est pour ça que notre billetterie elle est dans les bureaux, moi il m'arrive quand il y a des gens qui viennent acheter leur carte d'adhérent ou leur ticket hop, on discute et le mec il me demande□« Tiens ce groupe de première partie c'est comment□ » et hop je lui dit□« si tu veux on l'écoute » et je mets le disque et souvent les gens ils sont un peu étonnés (...), ça fait partie de la simplicité, c'est clair on est là pour

faire des concerts et des expos on est pas là pour faire un travail de bureau » (Marie, Confort Moderne)

D'un côté donc, il y a un attachement, à des manières d'être et d'appréhender les relations entre individus. Simultanément, ces manières d'être sont indissociables des manières de faire.

Au Confort Moderne, à l'Usine et à la *Ufa-Fabrik*, « on fait ce que l'on fait et l'on fait ce que l'on dit faire ». L'inflation redondante du verbe « faire » exprime l'attachement à ce qui, dans la pratique considérée pour elle même ou dans « le travail », conduit à « produire » dans le sens le plus strict du terme, c'est-à-dire, à faire apparaître quelque chose là où il n'y a rien. Les valeurs à l'œuvre dans les trois lieux, quel que soit le cadre de leur mobilisation, s'articulent ainsi autour de deux axes : le réalisme et le pragmatisme.

Des trois lieux, le Confort Moderne est celui où les contours et les postures pragmatiques de et dans l'action sont les plus évidents. Ils sont cependant tout aussi présents à l'Usine et à la Ufa-Fabrik. Les membres de la *Ufa-Fabrik* utilisent une « devise » qui exprime cette valeur.

« Nous faisons ce dont nous rêvons, on y va concrètement (Praktisch), il n'y a pas besoin de discuter plus là-dessus, selon la devise (Motto), en une heure de faits, d'actions (Tat) nous mettons plus de réalité (Wirklichkeit) que dans des années de discussions » (Bernd, Ufa-Fabrik)

Dans l'un de ses plus célèbres ouvrages, P. Bourdieu parlait de *réalisme populaire*, pour qualifier une posture qui consiste «□ réduire les pratiques à la vérité de leur fonction, à faire ce que l'on fait□[186].. Dégagée des pesanteurs théoriques, cette définition me paraît tout à fait pertinente ici. La notion de faire se rapporte à une activité, aux notions de pratique, de technique et de travail. Mais, du point de vue des acteurs, ce n'est pas le travail en lui-même qui est une valeur mais ce qu'il implique à savoir le fait « de faire », de « réaliser », de « produire ».

L'attachement au réalisme et ses implications dans le rapport à la pratique dessine un autre niveau du caractère original des groupes qui occupent le Confort Moderne, l'Usine et la *Ufa-Fabrik*. Mais au-delà d'un «□mode concret□ de faire les choses, l'ensemble des relations sociales, des modalités en œuvre des actions collectives dans les trois lieux est marqué par ce réalisme et ce pragmatisme. Traduits en conventions, normes et codes ces deux axes marquent de leur empreinte toutes les interactions qui se déroulent dans les limites des sites occupés et au-delà, celles qui

[186] P. Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Les éd. de Minuit, 1979.

traversent les réseaux, qui s'y croisent ou y aboutissent.

Il y a dans cette idée de valorisation du faire une caractéristique majeure du rapport au monde partagé dans les lieux. Je ne peux que remarquer la cohérence de ces manières d'être au monde avec l'ensemble des parcours individuels, de l'étape de critiques sociales qu'ils connaissent au début, à l'étape de la construction de l'intérêt culturel, jusqu'à ce que je décrits ici, les manières de mise en œuvre de cet intérêt culturel.

Faire les choses c'est d'une part combattre la finitude du monde synonyme pour eux de routine, mais c'est aussi repousser les frontières du monde pensé et simultanément les limites du chaos[187]. Il faut peut-être retrouver ici une idée de P. Ricoeur lorsqu'il écrit que « si le monde est la totalité de ce qui est le cas, le faire ne se laisse pas inclure dans cette totalité (…) le faire fait que la réalité n'est pas totalisable ».[188]. Quoi qu'il en soit, ce «faire», délimite sans fermer, construit une réalité et permet en–même temps de la connaître, tout en repoussant sans cesse ces mêmes limites, ouvrant des perspectives d'innovation, de nouveauté, qui cassent la banalité routinière du quotidien. J'ajouterai aussi que ce faire temporalise cette «réalité», et une fois encore, il la situe de plain-pied dans l'espace, dans un temps quotidien ou un futur immédiat.

Il y a donc des épaisseurs de sens multiples par rapport «au faire», créer, connaître et explorer le monde, s'y situer et en repousser les limites, ces dernières étant toujours repoussées par la possibilité d'invention de nouvelles initiatives.
À un premier niveau, «en faisant», il s'agit banalement de se connaître soi-même dans l'action, mais de manière tout à fait concrète. Ce n'est pas seulement imaginer les situations mais les éprouver. Mais il ne faut pas s'arrêter à l'individu, il y a aussi les techniques du faire. Le « faire » comme outil de connaissance de l'inconnu inclut soi-même mais aussi des savoir-faire et le monde dans sa totalité. Le faire est l'outil de l'explorateur pragmatique. Le faire repousse les limites du savoir sur le monde individuel, collectif et naturel, il les élargit et élargie le monde, le cosmos par opposition au chaos. C'est ainsi qu'il me semble appréhendé et mise en œuvre dans

[187] On retrouve ici l'idée présente chez Deleuze et Guattari, qui constitue la trame de cette deuxième partie de ma thèse, de ce deuxième mouvement comme je l'ai appelé : « Voilà que les forces du chaos sont tenues à l'extérieur autant qu'il est possible, et l'espace intérieur protège les forces germinatives d'une tâche à remplir, d'une œuvre à faire. ». G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, 1980. Ce point dit aussi avec force une part majeure de la relation à l'espace, au lieu occupé, dont les membres des collectifs sont porteurs, telle que je l'ai déjà abordé au début de cette partie.
[188] P. Ricoeur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Le Seuil, 1986.

les trois groupes. Les formes d'organisation que j'ai décrites plus haut, n'ont pas été théorisées, elles se sont construites dans l'action. Elles ont été adoptées ou rejetées à l'épreuve de leur efficacité, de leur capacité à permettre de « faire » les choses, en l'occurrence, de mettre en œuvre un projet culturel, artistique.

De ce point de vue, c'est aussi à partir du faire que l'innovation peut exister. Dans le domaine de l'organisation d'abord, lorsque les individus n'hésitent pas à en changer certains points à partir d'une expérience, de savoir-faire nouveaux, inventés empiriquement ou à partir des évolutions des intérêts individuels. Par exemple, au Confort Moderne, avec le temps, de plus en plus de membres de l'équipe ont eu des enfants. Pour beaucoup, leurs tâches dans l'équipe devenaient difficiles à gérer, la répétition des concerts le soir, tard et des spectacles étant relativement incompatible avec les exigences des rythmes familiaux, de ceux des enfants en particulier. En fonction de cette situation, des facilités ont été aménagées « naturellement » dans les horaires de travail de ceux qui étaient parents. Un système de roulement a été mis en place, de manière tout à fait pragmatique. Chacun venait en fonction de ses possibilités, s'arranger avec les autres pour organiser ses horaires. Il ne s'agissait pas de regarder combien de temps un individu travaillait au regard de la réglementation sur le temps de travail. Il s'agissait de conjuguer son intérêt, avec les exigences de fonctionnement, l'essentiel étant que le travail soit fait, que le lieu fonctionne, c'est-à-dire que la diffusion culturelle puisse se faire. « Que l'on fasse 35 heures ou 100 heures par semaine, on est payé la même chose et c'est tant mieux » m'a dit un jour quelqu'un.

Le faire est valorisé parce qu'il dépasse des théorisations *a priori* du monde. Et il faut lire dans cette posture peut-être une origine du refus des idéologies préconstruites dans les collectifs.
Cependant, ce refus n'est pas une posture *a priori* de ces conceptions théoriques du monde. Le pragmatisme là aussi domine. Il n'y a pas d'opposition farouche aux théoriciens, aux intellectuels par exemple. Mais, « qui que l'on soit », chacun doit « faire ses preuves ». Il est remarquable d'ailleurs que les individus au parcours universitaire membres des collectifs revendiquent aussi ce genre de fonctionnement. Leurs propositions sont prises en compte, discutées lors des réunions hebdomadaires. Pour eux aussi, les conceptions théoriques doivent être éprouvées.
Ainsi par exemple, d'une organisation du travail d'inspiration marxiste dont étaient porteurs certains individus de l'Usine au tout début. Prônant l'égalité entre tous les travailleurs et la non-hierarchisation des rôles, cette organisation théorique ne résista

pas à l'épreuve du faire. Les individus sensés d'un point de vue idéologique bénéficier d'une égalité théorique, ceux qui travaillaient à la plonge et au nettoyage mettaient au contraire en avant la nécessité d'une division des rôles, que chacun soit à sa place en fonction de sa compétence. Ils disaient ainsi, « nous avons besoin d'intellectuels, ou de personnes ayant des compétences, pour gérer les relations avec la municipalité par exemple ». Steve, un plongeur me disait ainsi, «□moi j'y connais rien à l'administration, j'ai surtout pas envie de faire ça, mais que ceux qui le font savent le faire c'est tout ce qui compte, pour que ça tourne□. « Le pouvoir aux travailleurs » ne l'intéressait pas dans le sens où il savait qu'il n'était pas capable de faire certaines tâches. Etre intéressé et consulté pour les décisions engageant le lieu dans son ensemble était normal pour lui, construire les postures du groupe vis-à-vis de l'extérieur, ne lui semblait pas intéressant, il était conscient de son manque de compétence dans ce domaine.

Néanmoins, à l'instar de Steve ceux qui occupaient les postes les plus «□manuels□ ou techniques, voulaient avoir un droit de regard et de critique par rapport à l'action de ceux qui exerçaient ces tâches « intellectuelles », et ils refusaient le mépris qu'ils avaient constaté dans leurs précédentes expériences, un mépris affiché, « et sur quels fondements□? », envers ceux qui faisaient leurs tâches.

La valorisation de leurs tâches était encore très pragmatique. Ils mettaient en avant ce qu'ils apportaient au collectif dans son ensemble, notamment en termes financiers. Comme c'est eux qui faisaient « tourner la boutique » disaient-ils, leur paye devait pour eux être fonction de ce que chacun apportait vraiment à la structure. C'est eux qui avaient les salaires les plus élevés à l'Usine, comparé au permanent de la direction par exemple.

2. Le pragmatisme au travail – responsabilité et relation de confiance

L'impératif du «□faire□, rejoint, bien évidemment, la construction d'un rapport au travail. Celui-ci est pensé avant tout comme «□activité à mener jusqu'à son terme, sans mesure des moyens et de l'énergie utilisés□. Seule la finalité c'est-à-dire, l'existence du concert, de l'exposition ou de tout autre spectacle ou production culturelle, importe alors. Cette finalité prime, indépendamment des détours techniques, organisationnels ou de compétences qui y mènent. L'efficacité, si elle n'est pas rationalisée scientifiquement, l'est passionnellement. C'est une rationalité par rapport à une fin pourrait-on dire en se référant à Max Weber

(zweckrationalität)[189].

L'exigence du faire est ainsi une dimension qui permet de comprendre ce qui est attendu d'un individu dans la gestion de ses tâches au quotidien. D'autant que ces tâches relèvent souvent de situations d'urgence ou de crise du fait du manque de moyens chronique que connaissent les lieux, qu'ils soient financiers mais aussi matériels, technologiques etc.,.

« S'il y a quelque chose à faire, on le fait, il n'y a pas à discuter. Tant que c'est pas terminé, on reste. Parce qu'il faut que ça tourne. Quand on a un spectacle le soir, qu'on s'y met la veille ou dans la journée, il faut que ce soit prêt. Si on en voit un qui glande ou qui veut pas faire son taf, il n'a rien à faire ici. À la limite, de toute façon, la question ne se pose même pas□on sait pourquoi on est là, ceux qui sont pas motivés ils ne restent pas. Je l'ai déjà dit, mais on n'est pas dans une salle municipale, où a midi on fait une pause, à six heure le soir on arrête et on laisse tout en plan, même si c'est pas fini. Les mecs, ils sont cinq pour planter un clou, quand ils n'ont pas assez de monde, ils appellent des intérimaires.(…). Ouais, c'est sûr, c'est pas parce que je m'occupe des light que je vais pas donner un coup de main à Francis au son, si chacun reste, dans son truc ça marche pas. Moi les mecs comme ça je trouve ça vraiment nul » (Pierre, Confort Moderne)

Le non-respect de ce type de règles peut conduire rapidement à l'éviction des lieux. J'avais ainsi eu l'occasion à plusieurs reprises de discuter avec Bernard. Alors emploi-jeune il était chargé d'aider à la promotion des concerts. Plusieurs fois, il me parlait de son intérêt pour le Confort. Comme d'autres, l'intérêt passionné pour la musique pointait à chacune de ses paroles. Il voulait être DJ, il mixait déjà pour lui dans sa chambre. Parmi toutes ces correspondances à ce qui fait la force de l'engagement de tous les acteurs il manquait cependant «□uelque chose□ à Bernard.

«□e m'étais déjà dis qu'il y avait un problème avec Bernard. Il était très sympa, il s'entendait bien avec tout le monde, il rigolait, il déconnait pas mal, mais y'avait un truc qui clochait. En fait, un jour on avait un coup de bourre, et là ça a pété. Moi, je devais accueillir les mecs du groupe qui jouait mais j'avais un dossier super important à envoyer. Il était en train de boire un café, affalé sur le canapé, il glandait en gros. Alors je lui ai demandé de s'en occuper. C'était pas grand-chose, il fallait faire les photocopies, et aller à la poste pour envoyer en Chronopost. Alors je lui demande, et lui, je m'en souviens très bien, il me dit en déconnant, il faisait le malin, y'a deux autres personnes avec lui, donc il me dit «□uoi□ faire des photocopies, je rêve, c'est pas dans mon contrat□. Bon, moi j'ai pas fait gaffe, c'est normal ici de déconner, donc je pensais qu'il allait le faire. J'ai continué mes trucs, et en fait ce con, il ne l'a vraiment pas fait. Donc ça a fait foirer le truc qui était genre, une demande de subvention ou un truc comme ça. Le pire c'est qu'il a fait deux trois autres trucs dans ce genre, et on s'est vite rendu compte que ce mec qui était très gentil, mais il ne comprenait pas qu'on était pas là pour s'amuser. Je lui ai dit un moment, parce qu'il est resté quand même longtemps, qu'il fallait qu'il change d'attitude. Alors, je ne sais pas si vraiment il ne comprenait rien, si c'était juste un glandeur, ou s'il se foutait de notre gueule. Bon en tout cas, il est pas resté, c'était pas possible qu'il reste.□

[189] Voir, M. Weber, *Le savant et le politique*, Librairie Plon, 1959.

La nécessité pragmatique semble avoir pour corrélation une forte responsabilisation de tous ceux qui prennent part à l'action collective. Chacun dans son domaine doit faire en sorte de mener sa tâche à bien. L'adhésion aux valeurs du «□faire□ fonde aussi en partie, la relation de confiance. Quiconque y déroge se met en danger de rupture de l'action collective en même temps qu'il menace de la faire échouer. Sa position et sa place dans les lieux sont alors remises en question. Si les individus ont un droit reconnu à l'erreur, ils n'ont pas le droit de s'écarter de cette règle vitale.

Le pragmatisme, la possibilité et la nécessité de faire, ne sont pas sans effets sur les modalités d'appartenance à chacun des collectifs. Le registre du «□faire□ s'exprime simultanément et au même titre que l'intérêt passionné pour une pratique artistique, l'impératif de survie économique, une posture sociale critique. Il vient s'y ajouter, s'y combiner, s'y articuler pour donner une épaisseur de sens supplémentaire aux engagements dans leur ensemble.

« Il y a d'abord des affinités artistiques, musicales, et après c'est des affinités de comportements des gens cools, qui aimaient la musique et comme ils se retrouvaient naturellement dans ce lieu parce qu'ils filaient des coups de mains, c'est toujours avec les gens qui sont là sur le terrain et qui montrent qu'ils ont envie de faire les choses. C'est parce qu'ils faisaient sur le terrain, qu'ils se rendaient utiles, qu'ils donnaient du temps de l'énergie, de la passion, qu'ils ont été intégrés à l'équipe (...). Moi ce que je ne veux pas, c'est que le Confort devienne comme ces lieux de diffusion qui n'ont pas d'âme, de toute façon ce n'est pas possible » (Sylviane, Confort Moderne)

Cette approche pragmatique de la réalité est présente au quotidien dans les interactions Elle est un élément fondamental de la bonne marche du lieu, une constante de l'organisation du travail. Elle fait échos de ce point de vue aux spécificités de la division du travail présentées dans le chapitre précédent et particulièrement à la multiplicité des fonctions qu'une personne est amenée à assurer, à la polyvalence des fonctions.

3. Codes et conventions dans les interactions□ l'exemple de la relation à plaisanterie

Lorsque le visiteur pénètre dans les sites, lors de ses premiers contacts avec les collectifs, il fait très rapidement l'expérience concrète de la réalité de ces valeurs qui ponctuent l'ensemble des relations sociales dans les trois lieux. Traduites en codes et conventions elles impliquent la franchise, la simplicité, la spontanéité, etc. Sans entrer dans le détail de toutes les interactions marquées par ces codes et conventions

je m'arrêterai ici sur un mode d'expression récurrent, central dans les lieux, qui est celui de l'humour, de la plaisanterie. *La relation à plaisanterie*[190] fait partie de la vie des lieux et participe largement des atmosphères et ambiances qui les caractérisent.

Les interactions de ce type observées dans les lieux, dépassent bien souvent la seule volonté humoristique, le seul cadre d'une blague, pour comporter un message tout à fait concret, impératif. Si parfois la relation à plaisanterie « consiste simplement dans le plaisir de la sociabilité »[191], un double sens beaucoup plus sérieux est aussi régulièrement présent dans les plaisanteries des protagonistes de chaque lieu. Le double sens transmis est alors à considérer avec autant d'importance que le message humoristique.

Par exemple, une blague sur un incident durant le travail de la journée peut s'avérer être une critique directement adresser à une personne. Au premier étage du Confort Moderne, dans les bureaux, un individu entre dans la pièce et s'adresse ainsi à haute voix à six personnes vacant à leurs occupations à leur bureau. Il parle d'un individu qui est, lui aussi, présent dans la pièce.

« Vous connaissez pas la dernière□ devinez ce qu'il a fait aujourd'hui Pierre, il a explosé un projo (projecteur), tu devais être un peu fatigué non□ (et sur un ton ironico-sarcastique) T'avais des petits yeux ce matin, tu as mal dormi□ »

La critique est enrobée du ton de l'humour. L'ironie et le sarcasme sont mobilisés et viennent dédramatiser la critique. Mais celle-ci est évidente, cachée sans l'être, elle est dite publiquement. Pour la personne attaquée, la meilleure solution consiste à rester sur le registre humoristique sans nier les faits.

« Comment ça j'avais des petits yeux□ Je me suis couché tôt pourtant, il devait être à peine trois ou quatre heures du matin. Si on ne peut plus s'amuser, qu'est-ce qui se passe ici. J'ai vraiment l'impression que le Confort, ça devient vraiment le lieu de l'exploitation de l'homme par l'homme, qu'est-ce que c'est un projecteur□ »

---

[190] Cette notion a été élaborée par A.R.Radcliffe-Brown. Pour lui, « ce que l'on désigne sous le terme de relation à plaisanterie est une relation entre deux personnes où l'une des deux, par habitude, a la permission et, dans certaines circonstances, le devoir de taquiner ou de s'amuser à ses dépens. Et en retour, cette dernière ne doit pas s'en montrer offensée (…). Il s'agit d'une combinaison particulière d'amitié et de rivalité. Le comportement est tel que, dans tout autre contexte social, il exprimerait et ferait naître l'hostilité : mais ici, il n'est pas sérieux et ne doit pas être pris au sérieux. En d'autres termes, il s'agit là d'une relation d'irrespect permis ».Voir A.R.Radcliffe-Brown*, Structure et fonction dans la société primitive,* Editions de Minuit, 1968.

[191] Pour J.G Kennedy, cité par Spradley (voir infra), ce serait même la fonction principale de la relation à plaisanterie. Tout en reconnaissant cette dimension et son importance dans les trois groupes, il convient aussi ici de noter la fonction de « régulation des conflits » de ce type d'interaction.

En l'occurrence, la critique n'appelle pas le faux-semblant, le mensonge, suivant les valeurs à l'œuvre dans le groupe. Il s'agit de ne pas tenter de dissimuler la situation par ailleurs évidente pour tout le monde. Dans ce cas, l'individu mis en cause perdrait rapidement la face.
L'humour est dans les équipes un moyen de franchise dans le sens où il peut éviter les non-dits. Reste que les mises en accusation peuvent s'avérer tout à fait sérieuses. Mais la relation à plaisanterie semble si bien instituée notamment au Confort Moderne, que les dérapages sont rares où l'interaction est rompue, faisant perdre la face aux interlocuteurs.

Dans les interactions, par une sorte de retournement, l'humour accentue et facilite ainsi le côté direct et franc des échanges. Qu'il s'agisse d'une remarque anodine, d'une salutation, d'un conseil, d'une critique plus ou moins acerbe ou de badinages. La relation à plaisanterie marque bons nombres d'interactions entre les membres ou avec le nouvel arrivant, visiteur occasionnel ou les publics. L'humour est appréhendé comme un jeu et en l'occurrence, il semble que l'on joue à être ce que l'on est□« moi je suis comme ça », déclare-t-on sans ambages, sur un ton définitif à mi-chemin entre la provocation et la plaisanterie□ se faisant, on recueille immédiatement l'assentiment muet de l'assistance, qui indique ainsi une position partagée par tous.

Dans l'un de ses ouvrages[192], l'anthropologue Radcliff Spradlay décrivait les bars et les cafés comme des lieux privilégiés pour le déroulement des relations à plaisanterie. Si à plusieurs reprises, l'espace du bar est apparu si important dans les sites, c'est certainement aussi parce que ce mode de relation peut s'y exprimer de manière privilégiée. L'intérêt des débits de boisson dans les lieux n'a pas uniquement fondé sur des nécessités financières ou purement festives.

> Si vous arrivez en début de soirée au Confort Moderne, vous trouverez certainement plusieurs membres des collectifs assis au bar. À l'Usine, ils seront plutôt assis à la table ronde du personnel, en retrait du comptoir du Débido. À la *Ufa-Fabrik*, ce sera à la terrasse du Café'Olé.
> Le bar, le café, c'est l'espace où l'on boit et où l'on fume, ensemble, l'espace où l'on discute où l'on fait le point sur le travail accompli, celui qui reste à faire. C'est l'endroit où circulent les nouvelles du quotidien et surtout, les blagues, les

[192] J. P. Spradley, *Les bars, les femmes et la culture*, PUF, 1979

plaisanteries. Au bar, la familiarité est de mise, on ne fait pas de manières, on a son franc-parler ; le visiteur, le simple consommateur est interpellé, souvent introduit dans la conversation, parfois à ses dépens. Les serveurs, le barman sont directs, parfois très crus, souvent grossiers[193]. Ils «□jouent à domicile□» disent certains dans le langage du football et ils en profitent.
Si celui qui arrive au bar est un nouveau client, qu'il semble un peu « différent » la taquinerie peut permettre de faire rapidement connaissance. On l'interroge, on veut savoir qui il est. S'il a du «□répondant□», la conversation va s'engager avec lui. S'il se tait, que l'on voit qu'il est intimidé, on peut comprendre, « on n'en fait pas trop quand-même », il y a des limites, les railleries peuvent se calmer et le droit à la différence est ici très respecté[194]. Lorsque celui qui est interpellé accepte d'entrer dans l'interaction et qu'il « se défend bien », une sorte de rite d'entrée dans le groupe va se produire, on lui offre un verre, on lui demande ce qu'il vient faire, on peut parler musique ou même du beau temps. Si la personne a fait semblant de donner le change, que ses interlocuteurs ont senti à un moment qu'il n'était pas franc, il est possible alors que certains parmi l'assistance veuillent faire tomber le masque, lui faire perdre la face.

Au contraire parfois, la taquinerie ne débute pas, on ignore complètement le visiteur. En l'occurrence, le silence est pire que la raillerie. On juge que le visiteur « se la joue trop », un air hautin doublé d'une mise trop stricte ne donne pas envie de dépasser les apparences□« Monsieur est trop propre sur lui, il se la pète », il restera en dehors.

Si le nouvel arrivant joue le jeu, il pourra se joindre plus durablement aux membres de l'assistance.

La récurrence et l'intensité, les styles complexes et travaillés que prend la relation à plaisanterie montrent qu'elle est non seulement un mode de communication majeur dans les lieux mais aussi un type de sociabilité recherché par leurs acteurs, qui dépasse largement l'espace et le moment où ils se retrouvent au bar. Ce type de sociabilité se retrouve ainsi un peu partout, le temps que dure le travail

[193] Le recours à la grossièreté est une constante dans les équipes. Celle-ci, exprimée le plus souvent dans par un détour ironique ou dans le cadre d'une blague, peut se rapporter au Confort Moderne à ce que P. Bourdieu décrivait comme le matérialisme pratique « le matérialisme pratique qui incline à censurer l'expression des sentiments ou à conjurer l'émotion par des violences ou des grossièretés (...), antithèse à peu près parfaite de la dénégation esthétique qui par une sorte d'hypocrisie essentielle, masque, par le primat conféré à la forme, l'intérêt accordé à la fonction, et porte à faire ce que l'on fait comme si on ne le faisait pas. », P. Bourdieu, op. cit.
[194] Voir le premier mouvement de la thèse.

d'organisation et ensuite après dans les espaces privés entre amis, en famille. C'est un moyen privilégié d'expression et d'actualisation des valeurs recouvertes par le pragmatisme. Un redoublement conventionnel marqué par la franchise et la spontanéité.

***

Au Confort Moderne, à l'Usine et à la *Ufa-Fabrik*, les modalités des interactions ont un fondement culturel qui n'est pas effacé par les formalismes codés d'un domaine professionnel en l'occurrence artistique. C'est-à-dire que les membres des collectifs ne laissent pas leur identité culturelle « de côté » au profit d'une identité professionnelle lorsqu'ils entrent dans les lieux. Au contraire il semble que ce soit cette dimension culturelle, qui puise dans les trajectoires individuelles et les origines familiales populaires, pour participer de manière centrale à la définition de l'ensemble des relations sociales sur les lieux, en particulier au niveau des relations professionnelles.
Il ne s'agit pas de dire ici que nous assistons à une reproduction de ce qui aurait pu être qualifié par le passé de culture populaire. On peut cependant reconnaître des traits culturels distinctifs qui s'y rapportent et sont vivants dans les trois collectifs.
À propos de ces traits distinctifs concernant des pratiques, des valeurs et des représentations, je parlerai de la dimension culturelle des collectifs. Ils dessinent les contours d'une culture à part entière que je qualifierai de culture du « faire » tant la dimension pragmatique et réaliste semble centrale dans l'ensemble de leurs pratiques, de leurs représentations et de leurs valeurs.

Trois niveaux interfèrent constamment dans la construction des appartenances et du lien entre les individus au Confort Moderne, à l'Usine et à la *Ufa-Fabrik*. Fondée sur l'engagement passionné dans des pratiques artistiques et sur des similitudes de situation socio-économique l'appartenance aux trois collectifs se construit donc aussi à partir du partage d'une culture du faire. Milieux professionnels, ces lieux dessinent aussi les contours de milieux sociaux.

VIII. Les plaisirs sensibles de l'immédiateté□les contours d'une esthétique participative

Les valeurs qui président certaines spécificités des relations sociales au Confort Moderne, comme à l'Usine et à la *Ufa-Fabrik*, se retrouvent aussi dans la construction du rapport aux productions esthétiques et participent d'une conception partagée du « rapport à l'art ». La dimension pragmatique qui accompagne l'ensemble des pratiques sociales dans les trois lieux est ainsi traduite dans le domaine artistique. Les notions mises en avant par les acteurs face aux formes musicales comme plastiques ou visuelles articulent à nouveau la simplicité et la spontanéité.

« Même la façon d'écouter, d'y aller sans a priori et puis soit tu ressens des choses, soit tu n'en ressens pas. C'est plus de cet acabit-là pour nous la culture, sans parler de termes techniques de guitaristes qui jouent super bien mais avant tout la question c'est□ «□st-ce qu'il se passe quelque chose ou pas□□» (...). L'art en lui-même ce n'est rien de plus que quand tu ressens des choses, aussi bien arts plastiques que de la musique, du cinéma, l'analyse, ça peut se faire mais c'est pas la même chose. Enfin, en ce qui me concerne j'essaie de ne pas fonctionner comme ça, pour justement désacraliser l'art, l'art avec un grand A c'est gavant, c'est forcément fermé. Le fait de dire□ «□tu es obligé d'avoir des connaissances pour pouvoir apprécier□», je trouve ça minable et aussi bien pour la musique que pour n'importe quoi » (Régis, Confort Moderne)

Ce propos résume une perspective récurrente que j'ai rencontrée dans les collectifs. Fondé sur l'émotion, le rapport à la forme esthétique se construit dans un jeu spontané du « je ressens quelque chose » ou « je ne ressens rien ». Cette dichotomie révèle un rapport à l'œuvre qui se veut immédiat. Autrement dit, le spectateur, l'auditeur, voudrait ici établir vis-à-vis des formes esthétiques une relation qui ne passe pas uniquement par la mobilisation de catégories d'interprétation spécifiques à sa compréhension. Le rapport d'immédiateté apparaît souvent comme une position consciente voire affirmée des acteurs des trois lieux. Cette revendication se double d'un refus du détour par l'apprentissage des catégories d'interprétation de la production esthétique ou de l'oeuvre.

1. La notion d'esthétique participative

C'est sur ce dernier point que la position de spectateur se différencie ici d'une perspective que j'appellerai *contemplative* ou de *consommation* (H. Hennion, 1992).

Le refus de mobiliser des catégories d'interprétation spécifiques au domaine artistique ne signifie pas bien évidemment, que le rapport qu'ils établissent avec elles est immédiat et je vais y revenir. Néanmoins, les catégories qu'ils mobilisent apparaissent différentes que dans le cas de la contemplation de l'amateur d'art traditionnel, selon le sens qu'A. Hennion donne à ce terme[195]. Plus précisément, les catégories d'interprétation mobilisées se distinguent parce qu'elles ne sont pas des catégories d'interprétation spécifiques au domaine artistique. Elles sont au contraire les mêmes que pour d'autres domaines de leur vie. Ce qui est frappant en effet, c'est la manière dont les acteurs des lieux utilisent face aux productions esthétiques, des catégories d'interprétation qu'ils peuvent utiliser par ailleurs dans tous les domaines de leur vie quotidienne. Comme ils mobilisent les valeurs pragmatiques et de simplicité dans la sphère du travail par exemple, ils mobilisent le même type de valeurs face à une pièce musicale, une sculpture, un tableau, un film.
Ces valeurs, plus prosaïques, sont construites par rapport à des préoccupations «□familières□», et leur utilisation en tant que catégories d'interprétation esthétiques, n'implique pas de rupture avec leur quotidien. Un morceau de musique fait sens, est beau pourrait-on dire, parce qu'il renvoie à une préoccupation individuelle. Le rapport aux productions esthétiques est médié ici de manière plus empirique que dans une perspective contemplative qui rechercherait l'exceptionnel, «□le supplément d'âme□» diraient certains, dans un registre exclusivement esthétique. Il s'inscrit dans des temporalités plus proches, par rapport à des questions de tous les jours, sociales, politiques, économiques, festives, etc.

L'intégration de productions esthétiques au quotidien indique selon moi un niveau supplémentaire de ce que j'appellerai une *esthétique participative*. L'esthétique participative pourrait se définir alors selon deux orientations complémentaires. D'une part, il s'agit de participer à un «□projet□» en se mobilisant dans une action à dimension artistique ou culturelle. Il y a un intérêt artistique ou esthétique majeur ici qui conduit les individus à se mobiliser, à participer à une action, en l'occurrence pour sa défense et son développement, c'est le cas par rapport aux musiques dérivées du rock au Confort Moderne et à l'Usine. Mais à un autre niveau, par retournement, et c'est là une spécificité des collectifs appréhendés, il s'agirait de *faire participer la production esthétique à la vie*, au sens large, celles des protagonistes, des spectateurs, en l'inscrivant dans la quotidienneté. Il ne s'agit pas d'accéder à une production esthétique, en un moment et un lieu donné et de s'en dégager par la suite. Il s'agit d'accéder à cette production et de la faire

[195] A. Hennion, *La passion musicale*, op. cit.

« fonctionner » dans différentes sphères de la vie des individus, selon divers registres d'intérêts, toujours, sociaux, politiques, ludico-festifs ou poétiques. Cela ne veut pas dire non-plus que le moment de contemplation n'existe pas. Néanmoins, s'il y a un moment de contemplation, ce moment est immédiatement suivi d'une interprétation à porter « utilitaire », « fonctionnelle » par rapport à la vie. Le spectateur fait fonctionner la création esthétique à laquelle il a accès pour son propre compte ou de manière collective dans la sphère privée, dans un temps quotidien.

L'ensemble de ces points n'est pas sans rappeler ce que P. Bourdieu écrivait : « Tout se passe comme si l'esthétique populaire était fondée sur l'affirmation de la continuité entre l'art et la vie, qui implique la subordination de la forme à la fonction, ou si l'on veut, sur le refus du refus qui est au principe même de l'esthétique savante, c'est-à-dire la coupure tranchée avec les dispositions ordinaires et la disposition proprement esthétique »[196]. Si l'on dégage ce propos de sa référence « populaire », trop délicate à manier ici, certainement peu pertinente dans le sens où l'entendait Bourdieu, les termes descriptifs qu'il comporte me paraissent appropriés.

Néanmoins, si la volonté d'un refus de mobilisation de catégories spécifiques pour interpréter une œuvre est bien présente parmi l'ensemble des acteurs rencontrés, il ne faudrait pas se tromper quant à l'absence totale de catégories d'interprétations notamment esthétiques. Il existe bien des catégories d'ordre esthétique qu'ils mobilisent pour appréhender les productions artistiques. Qui plus est, elles sont extrêmement nombreuses et complexes et il convient maintenant de les approfondir.

2. Des contours et des sources d'émotions multiples

Il ne s'agit pas ici d'effectuer une analyse de la réception des œuvres ou une sociologie de la construction des goûts, en l'occurrence musicaux. Je tenterai plutôt d'indiquer sous formes d'hypothèses, à partir d'observations de terrain, des pistes de recherches concernant le rapport à la musique et notamment aux musiques amplifiées, tel que je l'ai observé dans les cas précis de cette recherche.

Dans ces lieux le rapport que les spectateurs et auditeurs passionnés, du public ou des associations, entretiennent avec des groupes et des musiques qu'ils viennent voir et vivre se construit sur deux axes interdépendants qui se déclinent à leur tour en

[196] P. Bourdieu, op. cit.

deux dimensions. Ces deux axes sont toujours présents dans le rapport à la musique que construisent les individus que j'ai rencontrés. Seule la musique, et principalement celle dérivée du rock est prise en compte dans l'analyse qui suit. Néanmoins, j'ai pu observer que bon nombre des axes présentés comme participant à la définition d'un rapport aux productions musicales sont aussi présents dans les rapports aux productions plastiques, comme dans le domaine théâtral, la danse, le cinéma, etc. L'attachement différencié à l'un de ces deux axes et à certaines de leurs composantes, définit des postures variables d'un individu à l'autre. Il serait ici nécessaire d'appréhender plus précisément l'origine de ces postures de spectateur et des esthétiques qu'elles mobilisent et de comprendre comment elles ont été introduites dans les mondes des arts-plastiques par exemple.

3. Dimension « sociale » du rapport à la musique

Le premier axe qui entre dans la définition d'un rapport spécifique à la musique est fondé sur l'attachement, la reconnaissance et l'identification à-dans des valeurs sociales et culturelles, des *perspectives* faudrait-il dire en reprenant le langage des flux culturels d'U. Hannerz[197], particulièrement approprié ici.

Sur ce premier axe, deux modalités d'expression et de diffusion de ces valeurs et « visions du monde » sont prises en compte par les publics.

- D'une part, un ensemble de valeurs sociales est exprimé par les artistes et lu par le public dans *le contenu cognitif* de la musique. L'expression de ce contenu passe à son tour par deux modalités□ au niveau de la musique elle-même, dans la forme musicale, mais aussi, à un deuxième niveau, dans les textes connotés esthétiquement.
- D'autre part, le groupe les exprime aussi ces valeurs et «□ision du monde□ à travers ses actes et ses positionnements publics, en tant qu'acteur social en dehors de la scène musicale ou du moment de la diffusion, en développant un discours dans les médias par exemple, en se positionnant pour telle cause ou combat social, politique ou culturel.

[197] Pour reprendre une fois encore le terme d'Ulf Hannerz, à la fois plus larges et plus précise que « les valeurs sociales ou une quelconque « vision du monde ». Cette notion permet par ailleurs de penser la constitution du rapport à la musique comme action collective. Considérant la musique comme un flux de signification, la perspective se définit ici comme « le dispositif qui organise l'attention qu'un individu accorde et l'interprétation qu'il fait de significations venues de l'extérieur, ce même dispositif organisant sa propre production de significations, qu'elle soit délibérée ou spontanée », *dans* U. Hannerz, *Cultural complexity, Studies in the social organization of meaning* , Columbia, University Press, New York, 1992.

Avec le premier niveau, le public établit des continuités entre ses propres valeurs ou des perspectives qui lui sont propres, et la forme musical en tant que telle. Une musique brute, rapide et violente par exemple évoque pour certains publics un positionnement social revendicatif, une contestation radicale.
Parallèlement ou simultanément à la forme musicale elle-même, les sens et les valeurs passent par le contenu textuel de la musique. Les spectateurs identifient les musiques par rapport aux « messages » contenus dans ces textes. Les mélomanes passionnées du Confort Moderne et de l'Usine se montrent ainsi particulièrement sensibles aux groupes qui traitent de réalités sociales, politiques, économiques et qui en produisent une vision spécifique. Les textes à dimension politique ou dénonciateurs de problèmes sociaux sont valorisés[198] par rapport à ceux qui abordent des thématiques plus « légères », au premier rang d'entre-elles la romance et l'amour.
L'exemple des groupes qui dans leurs textes traitent ou dénoncent des « problèmes sociaux » est un classique dans le rock et ses dérivés, à tel point que ce genre musical a souvent été confondu avec une musique « contestataire »[199]. Parmi les acteurs que j'ai rencontrés dans les lieux beaucoup mettent en avant leur goût pour ces musiques «□revendicatives□. Leur adhésion au punk-rock et au hardcore par exemple se fonde bien souvent sur un engagement de ce type, politique ou social, une volonté de critique du monde.

De même, au deuxième niveau, c'est l'attitude du groupe ou du musicien lui-même, sa manière de se positionner politiquement, socialement, etc., à partir de sa musique mais aussi à partir d'actes quotidiens effectués sur des scènes publiques (dans les médias principalement mais aussi durant le concert...) qui fait sens pour ce public. C'est aussi à partir de ces positionnements, «□attitudes□ et «□mises en scène□, que le public des passionnés peut établir des continuités cognitives entre la musique et diverses sphères du social, du politique, etc. La valeur de certains groupes renvoie pour certains publics autant aux actes du groupe sur différentes scènes publiques, en dehors des salles de concert, qu'à sa musique.

Un jour, Pierre me décrivait le positionnement d'un groupe, qui a pour nom les

[198] Les liens avec la posture critique sur le monde dont les acteurs des lieux sont porteurs est tout à fait évident ici. Par ailleurs, il est peut-être intéressant de noter le contraste entre l'image d'insouciance généralement donnée par ces publics souvent jeunes, dans les faits très peu politisés au sens classique du terme, et le type des préoccupations qu'ils montrent par leurs choix musicaux. Il faut aussi noter le décalage entre les utilisations qui sont faites de ces musiques, principalement ludique et conviviale et leur contenu extrêmement sérieux pour ceux qui les écoute.
[199] Voir A. Hennion, P. Mignon, *Le rock de l'histoire au mythe*, l'article dans lequel l'auteur montre au contraire le large panel de thématique que le rock a traité dans ses différents courants.

Beastie Boys pour me faire comprendre ces ambivalences, l'enchevêtrement de ces niveaux de significations. L'entretien n'était pas enregistré et j'en retraduis ici les grandes lignes par ailleurs vérifiées auprès de nombreux autres connaisseurs de ce groupe, «□célèbre□» dans ces réseaux depuis les années 1980.

Un groupe comme les Beastie Boys[200] est exemplaire des ambivalences de jugement suscitées par une démarche et un positionnement fluctuant, parfois « peu clairs ». D'un côté ce groupe est engagé depuis de longues années dans une lutte de «□sauvegarde et de défense culturelle□». Il s'agit d'une lutte pour l'indépendance et la sauvegarde de la culture tibétaine. Les Beastie Boys manifestent cette revendication lors des concerts en faisant des déclarations d'informations sur la situation tibétaine à la foule, en l'incitant à se mobiliser. Cette revendication implique un arrière-fond «□anti-capitaliste□», «□anti-communiste□» et «□anti-impérialiste□» par rapport à la Chine. Leur musique est rapide et violente, le chanteur hurle sa haine de la répression chinoise. Pour Pierre qui écoute ce groupe, la violence de la musique est à l'image de la force nécessaire au combat qu'ils mènent. Par ailleurs, dans sa logique de sauvegarde, le groupe invite des musiciens tibétains à se produire avec lui en concert. Les Beastie Boys utilisent eux-mêmes des instruments tibétains afin notamment de montrer leur qualité artistique potentielle et l'intérêt qu'il y a à la sauvegarde de cette culture. Pierre et les amateurs passionnés trouvent ainsi des résonances à leurs préoccupations et engagements personnels. Cependant, d'un autre côté le groupe a aussi emprunté une voie commerciale relativement méprisée parmi les acteurs que j'ai rencontrés. Il fréquente les plateaux des chaînes qui font commerce de la musique comme MTV.Leur vidéo-clip à gros budget, leur participation-caution du système commercial sont pour le public en contradiction avec son positionnement politique. Comme si pour Pierre, l'engagement politique impliquait l'ascèse.

Pour les mélomanes passionnés que j'ai rencontrés dans les lieux, le positionnement public du groupe et ce qu'il dit, doivent être en adéquation. Mais les choses sont plus complexes, et les deux niveaux apparaissent parfois en concurrences comme dans le cas des Beastie Boys.
Pour certains publics la force de l'engagement parvient ainsi à contrebalancer la position commerciale du groupe alors que c'est impossible pour d'autres. En dernière analyse la qualité de la musique produite par ce groupe peut régler ou brouiller les débats. Si le groupe est « vraiment trop mauvais » au regard des critères

[200] Tous les noms de musiciens ou de groupes cités ici sont des noms réels.

esthétiques qui font la qualité. Son positionnement politique et social, sa relation au marché de la musique, importent peu. À l'inverse si le groupe est apprécié plus qu'un autre pour sa musique, s'il est « vraiment trop top » disent certains amateurs, il peut se permettre quelques écarts commerciaux. La meilleure combinaison est celle d'un groupe qui a un discours «□sensé□ pour le public et qui suit en plus une ligne de conduite en accord avec son message. Pour les auditeurs passionnés du Confort Moderne, de l'Usine mais aussi dans ce cas précis pour ceux de la *Ufa-Fabrik*, ce type de groupe entre dans la catégorie des groupes de références. Ils sont considérés comme sincère ce qui signifie à ce niveau que leur message est en adéquation avec leur démarche générale dans l'ensemble des sphères sociales.

Constamment, les auditeurs passionnés créés ainsi des ponts entre la musique, d'autres sphères de leur vie sociale, et des champs de significations *a priori* éloignés des enjeux purement esthétiques.
La *sincérité* est une valeur recherchée par les auditeurs passionnés des trois collectifs. Cette recherche récurrente se rapporte à un ensemble de valeurs d'ordre éthique particulièrement présentes chez les amateurs de hardcore. Que le groupe soit sincère, de bonne foi, est souvent pour eux aussi important que ses qualités musicales[201].. Ils ont même érigé cette ligne de conduite comme une valeur distinctive par rapport à d'autres groupes de mélomanes notamment ceux qui écoutent du Reggae ou du Rap[202]. L'écart entre le discours et les faits est pour eux insupportable. La réalité des démarches de l'artiste et son positionnement dans le monde doivent correspondre à son discours artistique. Dans le cas contraire, ils ont l'impression que les musiciens les trahissent, qu'ils sont de mauvaise foi.

« Vraiment les mecs qui font du Reggae, ils me font rire et en même temps ils me font pleurer. Alors, ils ont un discours, peace and love, tout le monde doit être gentil, on est tous des frères ce genre de conneries, qui sont pas des conneries, mais eux, ça fait vraiment discours commercial, on voit qu'ils n'y croient pas un instant. D'un côté ils disent ça, et les rastas tu les vois en Jamaïque ils ont tous des flingues, c'est une vraie mafia, tous les jours y'a des meurtres, ils se buttent entre eux. Et puis ici, quand ils tournent c'est la place à 130 balles, directe, ils viennent jouer, ils font leurs trois morceaux, ça dure une demi-heure et ils se barrent les mecs. Ils se foutent vraiment de la gueule du monde (…). Ouais, dans le rap, c'est pareil, dès qu'ils peuvent se faire des tunes les mecs y'a que ça qui les intéresse, bon pas tous les groupes, mais la plupart et en plus, là c'est l'inverse du reggae. Ils n'ont

[201] Même si dans les faits, lorsqu'ils jugent le groupe « vraiment trop bien » au niveau purement musical, ils se montrent capables de faire quelques entorses à cette règle. Lorsqu'un groupe rejoint les circuits commerciaux des *majors* du disque, ils peuvent par exemple l'interpréter comme un écart passager à leur rigueur éthique. Lorsque l'écart persiste, ils peuvent arrêter de l'écouter ou continuer en toute mauvaise foi par rapport à la règle.
[202] Sur les différences des goûts musicaux entre les amateurs de rock, de rap et de reggae, voir notamment les travaux de C. Guinchard.

aucune vision du monde, ils savent juste parler de leur petite vie, de leur quartier, des bagnoles, des filles avec qui ils sont super machos, non vraiment, ils sont nuls ces mecs, ils ont pas de face. Et après ils viennent te faire des discours sur le respect, l'honneur ».(Kurt, Poitiers)

Les auditeurs et spectateurs passionnés effectuent ainsi des liens entre des messages qui font partie de la musique et des thématiques qui font sens pour eux. Ces liens renvoient eux-mêmes à des aspects et des moments de leur trajectoire. Ils viennent enrichir de sens certains de leur choix, même si ces significations sont parfois données *a posteriori*, par reconstruction rationnelle. Leurs références musicales leur permettent de s'y positionner de manière singulière. Une fois de plus la position critique sur le monde est au cœur des continuités de sens qu'ils construisent.

« La musique et la fac et aller au Confort Moderne, tout ça se rejoint. Parce que des chanteurs, je prends Asian Dub Fondation, ils sont assistants sociaux, ils sont enseignants en Angleterre, ce n'est pas forcément seulement un groupe pour faire danser les gens. D'accord leur musique quand tu l'écoutes c'est aussi pour danser et faire la fête. Mais, ils ont tout un message derrière et ils appliquent ce qu'ils disent. En Angleterre, ils reversent de ce qu'ils gagnent pour aider des jeunes dans la merde. C'est un groupe qui va prendre des faits pour les traiter d'un aspect social, et je pense vraiment sincèrement qu'il y a un lien entre les artistes avec aussi ce qu'on qualifie d'intellectuel. Pour aller à la fac, choisir les sciences humaines comme je l'ai fait, c'est un peu la même démarche... J'ai fait un an de droit avant la géo, mais vraiment c'est les mecs la-dedans, ils ne pensent qu'au fric, à leur carrière. » (Philippe, étudiant, Poitiers)

Ce type *de correspondances* semble établir des proximités spontanées avec la musique, sorte d'identification immédiate fondée sur des valeurs sociales implicites aux « messages » délivrés par le groupe et au groupe lui-même. Il me semble que, de ce point de vue, la musique est appréhendée par ce qu'elle permet d'exprimer dans une perspective «□identitaire□» ou simplement d'affirmation de soi et de positionnement dans le monde.

4. L'immédiateté esthétique en question

Cette dimension du rapport à la musique est une constante, revendiquée ou implicite, mais partagée par tous les membres des trois lieux depuis leur ouverture mais aussi, à ma connaissance, une part fortement majoritaire de leurs publics. Cette orientation donne lieu à une pratique spontanée de la musique du côté des musiciens ou des spectateurs qui place au second plan la dimension esthétique, réduite au statut de support à l'expressivité. Ce point fait écho à ce que j'ai avancé concernant le rapport général à l'art qui existe dans les collectifs. Une volonté d'immédiateté s'en dégage.

Les publics des trois lieux mettent volontiers en avant le caractère spontané de leur choix de musique et de leurs appréciations. Mais il ne faudrait pas se méprendre sur la qualité de cette immédiateté. Si le rapport à la musique est vécu comme spontané, ce n'est pas en raison de l'absence de mobilisation de code et de registre esthétique pour leur interprétation.

L'immédiateté se joue à un autre niveau. Elle exprime plutôt le refus d'une rupture avec leur expérience quotidienne et différents niveaux de leurs trajectoires. Les registres d'interprétation des œuvres qu'ils mobilisent n'établissent pas de rupture avec celles-ci et jouent plutôt comme des connecteurs, des liants. « Un groupe est bon notamment, parce que je peux faire le lien entre son message et ce que moi je connais dans mon quotidien, mes manières de me positionner et de m'orienter dans la vie, mes opinions sur tel problème social, politiques, économiques, etc. ». Les registres de médiation du rapport aux formes esthétiques ne mettent pas l'œuvre à distance mais au contraire tentent de la rapprocher dans une perspective d'identification, de quasi-fusion. Autrement dit, les médiations aux formes esthétiques interviennent ici différemment, notamment de celles observées dans le cas de la contemplation artistique. Ils expriment une volonté de participation au sens plein du terme. L'œuvre participe à la vie du public et réciproquement, durant le concert, le public tente de participer à la vie de l'œuvre, notamment par la danse, dans le cas du hardcore, lorsque le public monte sur scène pour jouer avec les musiciens, chanter, « slamer »[203].

C'est parmi les publics les plus jeunes que j'ai relevé cette orientation de la manière la plus récurrente et la plus intense. Chez certains, les jugements esthétiques vis-à-vis de la musique elle-même sont *quasiment* absents de leurs discours. Leur critique musicale se fixe uniquement sur le positionnement socio-politique du groupe, « son message ».
Néanmoins, je vais y revenir, la mobilisation de codes purement esthétiques semble s'accroître, se complexifier et se préciser avec le temps. Un glissement s'opère alors, très progressivement vers la position contemplative qui signifie notamment ne plus participer au concert en dansant par exemple. Vers une contemplation et un jugement, qui se fixe toujours plus sur les qualités esthétiques, en l'occurrence de la musique pour elle-même.

[203] C'est-à-dire, monter sur scène et sauter dans le public en se faisant rattraper par « une forêt de bras ».

5. Dimension esthétique du rapport à la musique

Même si c'est de manière et d'intensité différenciée, parfois minimum, la dimension esthétique intervient toujours, de manière incontournable dans la construction de l'intérêt que le public manifeste pour une musique. Elle se décline à son tour selon deux niveaux entre d'un côté l'intérêt esthétique pour les manières de jouer, *l'interprétation* musicale donc et de l'autre les qualités esthétiques de la musique elle-même.

L'attitude du groupe, si elle peut être appréciée de manière globale, en relation avec un positionnement public à dimension politique ou sociale[204], est aussi prise en compte par le public du point de vue esthétique. C'est ici la pratique d'une discipline artistique qui est esthétisée[205]. Ce niveau de jugement esthétique tourne autour de ce que les amateurs passionnés appellent la « *présence scénique* » dont les acteurs des lieux et leurs publics se montrent des critiques parfois acerbes selon des critères qui leurs sont propres. La présence scénique apparaît ici au moins aussi importante que la musique elle-même et son contenu, son «□message□. Il ne s'agit donc pas à ce niveau de la prise en compte de l'esthétique musicale elle-même mais plutôt d'une esthétique de scène, qui se rapporte aux manières de jouer d'un instrument, de se comporter sur scène, au moment de la mise en contact direct de la musique avec le public.

Au Confort Moderne, à l'Usine comme à la *Ufa-Fabrik*, les acteurs et les publics peuvent valoriser des manières de jouer et d'être sur scène en mobilisant les valeurs que j'ai indiquées comme constitutives de leur rapport à l'art en général. En l'occurrence, les catégories mobilisées sont à nouveau la spontanéité, le style directe du groupe, la « chaleur » qu'il dégage, « son énergie », « sa pêche » etc. Cet ensemble de jugements pourrait ainsi être regroupé autour de catégories d'ordre plus général comme *la « vérité », « la franchise »* ou *« l'honnêteté »* du groupe[206]. Un groupe ne sera pas apprécié lorsque « trop mous », les musiciens « n'ont vraiment pas la pêche », « qu'ils ne dégagent vraiment rien », et qu'en plus « on dirait

[204] Tels que le spectateur les perçoit à travers les médias, mais c'est un autre problème. L'intérêt du concert vient aussi du fait qu'il peut vérifier et éprouver la réalité du groupe et de ses propos.
[205] C'est le cas de toutes les disciplines de la musique et de l'ensemble des disciplines du spectacle vivant. Mais cela peut valoir pour les arts plastiques, la peinture, la photographie, etc., lorsque c'est la démarche de l'artiste par son aspect « quasi-physique » qui est commenté et apprécié.
[206] Ensemble de valeurs que j'ai déjà indiqué comme centrale dans la construction d'une culture « du faire ».

vraiment qu'ils essayent de se la jouer comme untel (nom d'un musicien ou d'un groupe) qu'on a vu l'autre jour, c'est même du sous-untel (nom d'un musicien ou d'un groupe) », ce qui n'est ni franc, ni honnête et relève d'un sentiment de tromperie.

Par rapport à ce dernier point, c'est aussi « *l'originalité* » qui est appréciée dans le double sens de l'unicité et de l'inventivité, voire l'authenticité [207]. Par opposition, un groupe est déprécié lorsque le public juge « qu'il n'est pas lui-même », qu'il n'est qu'une copie d'autres groupes. Certains disent que « franchement, ça a un air de déjà vu, en plus ils ne font que des reprises » selon les termes que j'ai le plus fréquemment entendus. Ce dernier point indique combien l'innovation est appréciée et recherchée par les acteurs des lieux et leurs publics proches. Selon la même logique, c'est aussi le contact direct avec le groupe qui est recherché, lors du concert en particulier, doublé par une volonté de se rendre compte par soi-même.

« Notre mot d'ordre pourrait être la curiosité pour toutes les musiques. La curiosité c'est un peu l'essence d'ici, du Confort Moderne. Si on n'était plus curieux, on arrêterait de faire ce que l'on fait ici. Le but du jeu, c'est d'écouter des choses nouvelles ce n'est pas d'écouter cent mille fois le même thème de blues ou de rock (...) je crois que la meilleure façon de définir le projet du Confort, c'est la curiosité. Quand le programme sort moi je suis curieux de lire tous les textes qui parlent des groupes dont je n'ai jamais entendu parler, pour voir à quoi ça va ressembler et après, écouter, et justement ce qui m'arrive souvent, c'est quand je sais que je ne vais pas faire le son (Régis est sonorisateur) je n'écoute pas la cassette quand je ne connais pas, parce que je veux privilégier le moment où ils vont passer où ça va être live et après je pourrais écouter. Je ne vais surtout pas écouter avant. Je crois que la musique est vachement plus intéressante à vivre qu'à écouter sur CD, c'est deux choses différentes » (Régis, Confort Moderne)

En privilégiant la démarche générale d'un groupe ou des valeurs d'originalité, de franchise ou d'énergie, certains amateurs peuvent effectuer des rapprochements qui paraissent a priori surprenants entre les musiques qu'ils écoutent habituellement et des styles qui semblent en être éloignés. Ils sont capables alors de faire abstraction du premier axe de définition du goût que j'ai analysé dans les termes du positionnement public des musiciens par rapport à des questions sociales, politiques.

« Quelqu'un comme Beethoven, il n'a jamais eu le sentiment de faire de la musique classique pour vieux bourgeois enracinés dans un fauteuil. Pour lui c'était de faire sa musique, ça sortait de ses tripes et résultat, c'est que moi j'adore en écouter, en fait la musique si elle me donne le frisson là c'est que c'est bon, la musique pour moi c'est le frisson, c'est sensitif » (Philippe, Etudiant à Poitiers)

[207] Notons, si l'on se réfère ici encore à H. Arendt que l'on retrouve une des dimensions qui fait l'œuvre d'art à savoir son caractère unique et non reproductible. Plus l'originalité d'un groupe est jugée grande, plus son prestige et son intérêt est grand pour les publics.

Les individus peuvent ainsi se focaliser plus ou moins, sur l'un au l'autre des niveaux constitutifs du goût, du bon ou du beau. Néanmoins, le cas de Philippe est extrêmement rare, et l'importance du registre « positionnement public, messages social ou politique » est extrêmement présent et me semble distinguer les mélomanes dont il est question ici.

Ce que manifeste les publics du Confort Moderne à travers les valeurs évoquées, c'est un goût pour une esthétique « tripale » (S. Kellenberger, 2000). Ce terme combine la notion de « tripes » : une musique qui vient des tripes selon une expression qui exprime la spontanéité et la franchise. Il évoque aussi la notion de "tribal", tribu qui est une dimension produite par le partage de ce goût et qui indique la part identitaire que l'on retrouve dans ces musiques. Enfin, il évoque le terme anglais de *trip*, voyage, qui est une autre dimension recherchée dans le rapport à la musique. Une déréliction positive des sens qui mobilise plus ici la notion de beau, et donc d'esthétique de la musique elle-même dans une perspective poétique plus classique que j'aborde maintenant[208].

À un deuxième niveau en effet, la dimension esthétique se rapporte à la musique pour-en elle-même. Face à un concert, le public proche et les membres des lieux mobilisent un ensemble de codes qui constituent le fondement d'un jugement esthétique de la musique.

Ces codes sont techniques[209]: et apparaissent bien comme des catégories d'interprétation, médiatrices. Les acteurs des lieux définiront précisément un style en fonction de certaines manières originales d'utiliser et de jouer d'un instrument, de la virtuosité des musiciens[210], des effets et des arrangements sonores auxquels ils parviennent, du « son » qu'ils obtiennent. D'une manière plus musicologique, les commentaires se rapportent aussi aux harmonies, aux rythmiques et relèvent alors du domaine des sentiments quasi-indicibles. Par exemple, d'un groupe qui est « bon » et dont la musique est « belle », il est dit : « vraiment eux, ils ont le gros son, c'est

[208] Notion de « trip » qui renvoie aussi à la drogue. Point sur lequel je reviens un peu plus loin dans le texte.

[209] Notre propos n'est pas ici de décrire en détail et de définir les codes qui caractérisent le style de la musique rock mais de noter leur prégnance dans les groupes afin notamment d'analyser leurs conséquences en termes de liens et d'ouvertures des lieux. Pour plus de détails sur les esthétiques du rock voir :, P. Mignon, A. Hennion, *Le rock: de l'histoire au mythe*, ouvrage collectif, Anthropos, 1991.

[210] La virtuosité des musiciens est une catégorie délicate à manier du fait qu'elle est à la limite des qualités propres à la musique et de la notion « de présence scénique ».

trop bien »[211], «□ls maîtrisent vraiment les changements de rythmes□, « les *solo* du guitariste sont trop top, le mec, il maîtrise vraiment□ et « le batteur assure un maximum, je sais pas comment il fait pour tenir ce rythme pendant un concert de trois heures□, etc. Dans les bons groupes, « la voix du chanteur donne la chaire de poules », et certains morceaux « transportent le public », vraiment « c'est trop le rêve ».

À un autre niveau ce sont les caractéristiques intrinsèquement techniques de la musique. Les plus grands critiques parmi les publics se montrent ainsi capables d'analyses proches de la musicologie.

« Moi, je préfère le rock mais le rap pour moi c'est du rock, la *fusion* c'est du rock aussi, les Rolling Stones sont un des fondateurs du rock. Parce que le rock c'est d'abord une rythmique, le rock 1 2 3 4, binaire, toute la musique qu'on écoute c'est (il reproduit le rythme sur la table) du binaire. Toutes ces musiques 8 fois sur 10 ne me plaisent pas, mais 8 fois sur 10 je vais les voir, même si c'est pas au Confort. C'est la découverte de la musique aussi qui me plaît beaucoup. » (Pierre, Confort Moderne)

Pour les publics comme pour les membres des trois collectifs, c'est à partir de la mobilisation de ce type de codes que la qualité artistique d'un groupe, d'une musique est définie. Tous les publics passionnés ont en commun un minimum de ces codes. Néanmoins, des différences importantes peuvent apparaître selon l'expérience musicale des individus.

Malgré la force, la richesse des niveaux d'interprétation qui définissent le goût musical évoqué, l'intérêt pour la musique ne s'y résume pas complètement. En fait le rapport direct à la musique, le jugement du groupe et de qu'il produit musicalement, ne représente qu'une partie de l'intérêt musical. Ce qui est tout aussi important c'est ce que l'intérêt culturel permet par ailleurs. En l'occurrence il permet d'accéder à des modes de sociabilités larges, il permet la rencontre, l'échange social.
Les manières d'appréhender la musique et les modes de sociabilités qui sont attendues autour du concert ne sont pas sans conséquences sur le dispositif de

[211] L'utilisation du qualificatif de « gros son » ou de « bon son » est particulièrement flatteuse dans certains cas. Le « son » est ici une composante esthétique de la musique à part entière. La notion exprime le mélange entre le volume et des harmonies de basse et d'aiguës parfois enrichies d'effets sonores, mixages, son synthétiques, etc.

diffusion qui est élaboré dans les trois lieux de cette recherche.

IX. Le dispositif de diffusion□des combinaisons d'atmosphères et des publics non-captifs

Pour les membres des collectifs, comme pour une part importante des publics rencontrés dans les trois lieux, notamment celui que j'ai appelé le *public proche*, le contact direct avec la scène et les formes esthétiques en général est vécu comme une sorte d'accomplissement et de réalisation de celle-ci. Pourtant, ils ne réduisent pas ces moments, le sens et l'émotion qu'ils y trouvent à une dimension purement esthétique. Au-delà du rapport direct avec aux productions esthétiques, c'est un ensemble de pratiques connexes, qui crées la valeur de ce moment et participe de la construction générale de l'intérêt musicale. Ces pratiques connexes sont indissociables du moment du «□apport directe□ avec la production esthétique, le moment et le lieu du concert.

Pour toutes les personnes rencontrées en ces occasions, l'expérience esthétique croise avec force des expériences de différents types tout aussi forts. Le moment de contemplation s'articule à des pratiques sociales diverses, principalement, festives et ludiques, mais aussi commerciales par exemple. L'intensité d'un concert, d'une exposition ou de tout spectacle vivant provient alors de ce croisement d'intérêts, de la possibilité de développer ces pratiques connexes. La qualité du concert n'est en rien réductible à l'un d'entre eux.

1. La diversité de l'offre facteur d'attirance - élément de distinction pour les trois lieux

L'agencement des espaces pourrait même être lu, dans les trois lieux comme une expression spatiale de cette volonté d'accéder à une multitude de pratique autour du moment de la diffusion et de l'accès directe aux productions esthétiques. Il est particulièrement frappant de constater en effet, que les espaces de diffusion sont systématiquement liés à des espaces où se déroulent des sociabilités plus large: un café, un bar, un restaurant mais aussi à Poitiers une fanzinothèque, à Genève un magasin de disque, un coiffeur, à Berlin une ferme animalière, une garderie, etc., c'est-à-dire des espaces de vie sociale au sens large qui sont accessibles *durant* les moments de diffusion artistique. La continuité entre l'art et la vie s'exprime ici dans le périmètre des lieux, par des proximités spatiales. Cette volonté de diversité au moment de l'accès à la production esthétique construit un dispositif de diffusion

artistique original.
Le spectateur qui vient à l'Usine n'ira pas nécessairement chez le coiffeur parce que celui-ci est installé à côté de la salle de concert, pas plus que celui qui vient voir un spectacle de cabaret à la *Ufa-Fabrik* n'ira visiter la ferme animalière s'il n'a rien à y faire. Néanmoins, tous valorisent cette opportunité, ces possibilités multiples, même si la proximité spatiale n'implique pas de porosités systématiques entre les espaces.

Cette recherche de diversité s'applique aussi à la mise en co-présence de plusieurs disciplines artistiques. Tous valorisent dans leur discours la possibilité de trouver dans un même lieu, simultanément, la possibilité d'accéder à d'autres domaines que ceux pour lesquels ils viennent expressément. Même si, la non-plus, chacun ne visitera pas l'exposition d'art contemporain du hangar du Confort Moderne ou n'enchaînera pas un concert de punk-rock avec un ballet de danse contemporaine à l'Usine.

Pour les publics les trois lieux, cette diversité potentielle participe à la perception singulière qu'ils ont des lieux par rapport notamment aux salles « municipales classiques ». Des notions relativement impalpables et indicibles liées aux « atmosphères » participent largement de l'image et des usages qu'ils en font, avec dans les trois cas de Poitiers Genève et Berlin des spécificités.

« Maintenant le bar, il est libre, donc si on ne veut pas payer de concerts, on a quand même l'ambiance du Confort Moderne. Je suis arrivé sur Poitiers, moi je suis là depuis cette année, je suis allé déjà pas mal de fois au Confort Moderne, et j'y suis allé avec des amis, de fac de science, dans mes connaissances. Avant j'étais à Brive, mais déjà c'est plus calme, il y a moins de trucs qui sont faits. Parce que les fêtes au Confort il y a vraiment une bonne ambiance, je ne sais pas comment dire, mais le fait là, de pouvoir se balader, tu bois un coup, tu vas à la fanzino, tu vas voir l'expo sur la mezzanine, bon si c'est nul tu te casses vite fait. Tu peux venir au concert, mais tu peux rester au bar si c'est nul, quand il fait beau tu vas dans la cour, tout le monde est assis, discute, c'est vraiment cool » (un étudiant de Poitiers)

Le café, le restaurant, le bar sont des éléments centraux, incontournables dans la composition de ces atmosphères. C'est ainsi que l'ensemble des publics rencontrés mettent en avant la nécessaire présence d'un café comme but même de leur visite sans distinction avec l'accès au spectacle ou à une forme culturelle.
Pour eux, il s'agit d'un tout. S'il n'y a pas de café à la *Ufa-Fabrik*, la sortie culturelle devient différente ou pire elle perd une trop grande part de sa raison d'être et disparaît. Le café ou même le coiffeur, le magasin de disque ne sont pas seulement perçus comme un commerce ou une simple prestation de service. Pour le

public cela fait partie intégrante du lieu et de son image, mais surtout de ce que l'on fait et de ce à quoi on a accès lorsqu'on choisi une sortie «□ulturelle□ en tant que spectateur.

Les porosités entre les espaces existent donc dans les trois lieux, mais elles sont souvent pratiquées dans un même mouvement difficilement prévisible pour les publics. En même temps, les nombreuses porosités potentielles de ces lieux entre les domaines d'activités et des domaines artistiques font partie de la pratique de spectateur dans sa globalité. Rarement le fait de venir se limite à la simple relation à la forme esthétique.

Dans un autre registre, la présence par exemple, d'un espace d'exposition d'art contemporain à proximité d'une salle de concert de musiques amplifiées, comme c'est le cas à Poitiers et Genève, n'implique pas systématiquement de mélange de publics qui habituellement ne se croisent pas. Et s'il y a relation entre les différents publics, elle peut se faire de manière conflictuelle. Dans cet exemple précis des publics de musiques amplifiées et d'art contemporain, j'ai assisté la plupart du temps à des observations mutuelles bienveillantes ou à une feinte indifférence. Parfois cependant, bien que cela soit très rare, des dérapages peuvent se produire, des attitudes de défi méprisant peuvent apparaître, certains individus peuvent entrer dans une attitude provocatrice, pouvant aller jusqu'à l'insulte. Mais les dichotomies par disciplines sont ici, et c'est un fait marquant, souvent brouillées.

C'est ainsi à l'épreuve des faits ou plutôt de l'effectivité des pratiques sociales que l'on reconnaît d'une part la réalité des mélanges et des échanges entre publics, d'autre part, les divers registres de la pratique de spectateur et éventuellement cette continuité entre l'art et la vie dont les membres des lieux semblent ou se veulent porteurs.

2. Le concert expérience contradictoire□entre spontanéité et recherche de qualité

Pour les publics proches des lieux, et pour de nombreux publics des musiques amplifiées, « Aller au concert » dans un des trois lieux c'est faire une expérience qui va bien au-delà de la contemplation artistique. Autour du concert viennent s'articuler cette multitude d'autres pratiques sociales qui génèrent des circulations constantes à l'intérieur du site, reliant les différents espaces. Circulations et multiplicité des

pratiques définissent *un principe de non-captivité des publics* implicite au dispositif de diffusion du Confort Moderne, de l'Usine et de la *Ufa-Fabrik*.

> Lorsqu'il entre dans un des trois lieux un soir de concert, le spectateur, avant de se rendre dans l'espace de diffusion où se trouve la scène, ne peut éviter de passer par de vastes espaces dont la fonction semble au premier abord mal définie□une allée puis un hall à Poitiers, un corridor à l'Usine, une allée qui ressemble quasiment à une rue à Berlin. Espace public ou semi-privé, le spectateur ne sait pas trop. Les signes d'une appropriation sont partout perceptibles[212]. Essayant de me détacher de ma propre vision des choses j'essayais de me demandait à qui le lieu semblait appartenir pour une personne extérieure, uniquement à partir des signes objectifs observables. La réponse était rapide. Pour entrer il faut déjà passer une première frontière marquée entre la rue et l'intérieur par le logo des occupants, immanquable, impressionnant. Il culmine sous un portique métallique de cinq mètres à Berlin, il se déploie sur le portail faisant 2 mètres carrés à Poitiers [213]. Jusqu'à la salle de concert, les affiches fétiches, les graffitis se succèdent, évoquant des mondes musicaux, des slogans, des groupes. Et là, on ne sait plus qui s'approprie le lieu, les occupants ou le public, celui d'un soir ou celui qui vient régulièrement, le public proche. Je vois souvent des individus en train de *tager*, de graffer les murs, les garages qui entourent le Confort Moderne. Ils apposent les signes des mondes musicaux auxquels ils adhèrent[214]. Ce qui me frappe surtout c'est la tolérance vis-à-vis de ces pratiques, l'appropriation d'un soir semble tolérée. Liberté est laissée à celui qui veut s'exprimer sur les murs, les occupants «□égitimes□ laissent faire, valorisent même ces formes d'appropriations ponctuelles.

[212] Comme je l'ai décrit au début de cette deuxième partie l'appropriation est partout palpable, surtout sur les murs, par affiches de concert interposées, les dates y sont toujours apposées et remontent parfois à plusieurs années. Parfois ce sont des photos de concerts qui sont suspendus. À Poitiers, une vitrine est disposée à côté du bar, hôtel de commémoration, pleine d'affiches et d'objets divers qui ont marqué l'histoire du lieu. On vient voir les affiches et on se dit « c'est comme même incroyable qu'un groupe aussi important que XX soit passé ici, » ou « tu te souviens quand ils sont passés eux, c'était vraiment un concert d'enfer ».

[213] Des trois lieux, c'est à Poitiers et Berlin et Poitiers qu'il est le plus visible. La force de cette visibilité m'a toujours paru proportionnelle à l'unité et la cohésion interne à l'association. Les deux cas où il est tellement visible étant les deux cas où l'association me semble plus forte, plus soudée, ceux où les individus se sont appropriés le lieu avec plus de force et d'attachement.

[214] À Poitiers, au moment où l'OH s'est posé en défenseur de la musique techno, vers 1994, les murs ont été recouverts des signes d'appartenances à cette musique : le mur principal à l'entrée du site était couvert des noms des différents styles musicaux technos, le mur principal du bar proposait une échelle de BPM (beat par minute) et je me disais le Confort a abandonné le rock pour passé complètement à la techno ce qui n'était évidemment pas le cas.

Autour de l'entrée, certains se hèlent, se reconnaissent, s'ignorent ou se salut. Le spectateur venu seul se dirige rapidement vers le bar□ il commande un verre , allume une cigarette. Des petits groupes se forment entre amis ou simples connaissances. Une personne arrive que l'on voit à chaque concert, dont on connaît à peine le nom, qui nous est familière et avec qui l'on va pouvoir parler, de tout, de rien, du concert de ce soir, de la vie de tous les jours. Certains trouvent une table encore libre, d'autres s'asseyent à même le sol. Les conversations s'engagent tout en suivant d'un œil le ballet des nouveaux arrivants.

Il n'est pas toujours facile de passer inaperçu dans un des trois lieux surtout les jours de faibles affluences. La présence systématique d'un débit de boisson, va aider le nouvel arrivant, surtout celui qui arrive seul et qui doit attendre. Le bar indique un cadre d'utilisation de l'espace et une posture à tenir. Mais les vastes dimensions des lieux laissent planer le doute quant à l'attribution fonctionnelle d'autres endroits qui le composent et sur la manière de s'y comporter. Les vastes dimensions des espaces ménagent toujours des coins plus obscurs, des espaces où devenir invisibles. Le spectateur emprunté peut s'y réfugier, mais d'autres s'y rendent pour d'autres raisons□ des couples de jeunes gens y font plus ample connaissance□ d'autres s'y rendent pour des raisons plus troubles, fumer un joint[215], boire les bières qu'ils ont amenées parce qu'ils n'ont pas de quoi s'en payer au bar[216] Le spectateur seul, peut lui aussi trouver rapidement des occupations qui vont l'aider à patienter.

Après une cour ou une allée, l'entrée où l'on pénètre permet donc d'accéder en premier au bar. Mais le bar n'est pas clos, il ouvre ensuite par une porte ou un couloir sur la salle de concert proprement dite mais aussi sur d'autres espaces: la fanzinothèque à Poitiers, un magasin de disque à Genève, une salle d'exposition, d'autres cafés. S'il revient sur ses pas le spectateur peut ressortir : dans la cour au Confort Moderne, sur la place des Volontaires devant l'Usine ou dans les allées de la *Ufa-Fabrik*. Certains spectateurs ne s'attarderont donc pas dans le vaste espace de l'entrée et iront dans un de ces autres espaces en attendant que le concert débute.

[215] Toutes ces pratiques sont communément admises. La consommation dissimulée de drogue douce ne concerne que Poitiers et Berlin où elles interdites dans les bâtiments mais tolérée à l'extérieur, dans la cour, si elle n'est pas ostentatoire. À Genève, il est toléré de fumer en public.

[216] Il est très rare qu'il y est des fouilles lors des concerts, il est donc facile d'introduire de l'alcool dans les lieux, ce qui est le fait de jeunes gens qui n'ont pas les moyens de s'offrir des consommations aux prix plus élevés au bar.

Dans ce vaste espace où il pénètre en premier, le spectateur est immédiatement enveloppé par la musique. Le niveau sonore oblige à hausser la voix pour se faire entendre. « Les concerts ne commencent jamais à l'heure ! ». Chacun doit donc patienter. Les conversations se poursuivent autour d'un second verre. Il est toujours question du concert bien sûr, du groupe, mais les conversations s'élargissent, la journée écoulée, des nouvelles et des petits événements qui ponctuent le quotidien de chacun□le travail, la famille, la fac, etc.

Espace central, le bar et son vaste espace immédiat est aussi un carrefour où se croisent tous ceux qui circulent dans le bâtiment. Les circulations y sont continues. Lorsque les premières notes du concert se font entendre, elles ralentissent quelques instants, mais ne s'arrêtent pas. Rapidement les premiers spectateurs déçus, ceux qui n'aiment pas le groupe, ceux qui sont indisposés par le volume sonore ou la chaleur, ressortent pour revenir dans l'espace carrefour avant de s'engager dans l'une ou l'autre possibilité qu'ils ont pour attendre la fin du concert et leurs amis qui sont restés devant la scène.
D'autres spectateurs durant le concert reviendront brièvement au bar pour se désaltérer. Parfois le bar a été installé dans la salle de concert comme au Kabaret de l'Usine, mais lorsque ce n'est pas le cas un système de tampon permettant d'identifier ceux qui ont réellement payé est installé à l'entrée. Le spectateur peut ainsi sortir et revenir assister à la suite du concert selon sa volonté.

Tout dans ce dispositif semble avoir été conçu pour faciliter les circulations. Les membres de la sécurité eux-mêmes, pourtant bien présents, sont invisibles□ nul molosse en combinaison paramilitaire ne vous fouille à l'entrée, les sorties ne sont pas définitives[217].
Il faudrait peut-être parler ici d'un espace public à *prises* multiples[218]. Chacun peut trouver des occupations qui ne sont pas nécessairement liées au concert. Les qualités sensibles de l'espace entre ici en ligne de compte au même titre que ces qualités physiques. Ce sont là autant d'éléments qui interviennent sur l'accessibilité des lieux et dont il faudrait tenir compte pour comprendre plus en détail cette accessibilité propre aux lieux.

[217] Des expériences dans d'autres salles de concerts m'ont permis de constater combien ces pratiques étaient divergentes de salles de concerts à la programmation et aux capacités d'accueil similaires mais qui, pour leur part, pratiquent la fouille au corps à l'entrée et où « toute sortie est définitive ».
[218] I. Joseph défini cette notion : « Ce terme de prise tente de traduire une notion centrale de l'écologie de la perception de J.J Gibson, la notion d'*affordance*. Elle est utilisée aussi bien pour désigner les conditions dans lesquelles nous naviguons dans un espace que celles qui nous permettent de manipuler un objet » dans « Reprendre la rue », article paru dans l'ouvrage collectif, *Prendre Place*, Textes réunis par I. Joseph, Editions Recherches, Plan Urbain, 1995.

Ce dispositif ne manque pas de faire question quant au rôle et aux modalités de réception des productions esthétiques. J'avais eu l'occasion d'assister à un spectacle qui alliait danse et musique en direct en compagnie d'un metteur en scène dont les réactions m'ont permis de mieux prendre la mesure de la spécificité de ce mode de diffusion. Faisant l'expérience de ce dispositif, mon accompagnateur exprimait son dépit et sa frustration : pour lui l'impossibilité de s'asseoir, le bruit, les circulations incessantes, la poussière même, interdisaient la concentration qu'il jugeait indispensable pour accéder aux sens profonds de l'œuvre et à l'émotion.

Jamais ici le moment de l'accès aux productions esthétiques ne se limite à un face à face contemplatif entre publics et artistes. Parce qu'ils viennent chercher bien d'autres choses en plus du spectacle ou de productions artistiques. Pour comprendre la complexité de ce qui se joue lors du concert de rock il ne faut surtout pas s'en tenir à la salle.

3. Le concert comme fête

Dans ce dispositif, qui place la forme esthétique en son centre, même si c'est comme motif non-exclusif de déplacement et de participation à une action collective ponctuelle, il est une dimension supplémentaire que je regrouperai ici sous le registre de la fête. S'arrêter sur cette dimension, c'est reconnaître, en l'occurrence, son caractère majeur pour les publics, non seulement pour les musiques amplifiées mais pour de nombreux autres domaines artistiques[219]..

Ce sentiment de fête parcours tous les publics des concerts. L'occasion musicale est aussi une occasion ludique, de danse, de démonstration, d'exubérance et d'excès physiques et sensuels. L'inattendue est de la partie, « dans un concert ou une soirée, à l'Usine on ne sait pas trop ce qui nous attend, c'est ça qui est cool aussi, bon des fois, c'est vraiment nul, mais quand c'est bien, c'est vraiment bien, surtout comparé à une boîte, ou tu payes super cher l'entrée mais où tu es même pas sûr que ce soit bien »

De l'incertitude des soirées, des rencontres et des événements qui peuvent s'y

[219] L'après-théâtre ou spectacle de danse peut donner lieu aux mêmes pratiques décrites ici. De même, certains publics viennent à l'exposition d'art plastique en début de soirée, pour poursuivre leur nuit au café, au bar.

produire, naît un sentiment d'exaltation. Les soirées dans un des trois lieux prennent des teintes aventureuses. La forte fréquentation, les multiples possibilités d'activités, renforcent ce sentiment. La nuit elle aussi fait partie du décor. Les symboles et phantasmes qu'elles suscitent sont bien présents. Angoisse, excitation, palpitation, peur font directement référence au piment nocturne.

Il faudrait ici reprendre les descriptions de la fête, son caractère exceptionnel comme moment d'exubérance, de dérégulation ou de relâchement normatif. Mais ce désordre aventureux n'est qu'apparent. Sil les possibilités d'expression sont ici différentes elles ont néanmoins leur règle. Il faut plus parler d'un changement de cadre de références des interactions que de la disparition totale de normes et de conventions.

4. L'ivresse comme finalité

Dans ce phénomène de modification des cadres normatifs, la dérégulation des sens est un principe incontournable, recherchée de manière quasi-systématique et rituelle par les publics. Pour beaucoup d'individus, l'ivresse fait partie du concert, des fêtes du Confort Moderne, de l'Usine et de la *Ufa-Fabrik*. Cette ivresse fait partie des cadres du concert. L'effet de foule, le volume musical extrêmement élevé en sont des composantes.

L'ivresse sonore et atmosphérique font partie d'un premier niveau de cette attente par rapport au concert. Elles en font la qualité au même titre que la musique.

« Moi, j'me souviens, ce qui m'avait le plus marqué la première fois que j'ai été voir un concert, c'est le volume de la musique et l'odeur. C'était tellement fort que je sentais les basses dans mon ventre. Je sentais le rythme de la musique à l'intérieur, et ça c'était vraiment d'enfer. Et c'est un truc qui m'a vraiment marqué et encore aujourd'hui quand je vais voir un concert, j'aime bien ressentir ça, et puis c'est peut-être aussi pour ça que j'ai toujours aimé par la suite les groupes avec une grosse ligne de basse et des bons batteurs (…) Oui l'odeur… Ouais, en fait c'était l'odeur de l'herbe mélangée au parfum des nanas, vraiment j'ai adoré cette odeur. En fait, j'étais vachement jeune pour mon premier concert, je devais avoir à peine 14 ans, c'était un concert de Depeche Mode, je m'en souviens très bien. Le gag c'est que l'odeur en question, c'était de l'herbe et du shit, mais moi je ne savais pas ce que c'était et je croyais que c'était un parfum de fille alors j'aimais vachement cette odeur. Mais y'avait quand même l'odeur des filles c'étais l'époque des New-wave, il y avait quand un parfum spécial à cette époque, un genre de patchouli que se mettaient toutes les filles. Aujourd'hui ça sent encore l'herbe dans les concerts, mais ce parfum des filles, il a disparu, et aujourd'hui je sais faire la différence tu peux me croire » (Robert, l'Usine)

La transe à laquelle beaucoup de spectateurs de concert et récemment surtout les amateurs de technos, disent parfois accéder trouve ainsi une origine physique dans le rapport direct à la musique. Les rythmiques endiablées, le jeu des basses et des volumes font partie de l'accès à ce type d'ivresse. Mais pour faciliter la dérégulation des sens, beaucoup de spectateur font appel à des substances artificielles pour parfaire cette ivresse. Parmi ces substances, il s'agit principalement l'alcool et le haschich qui sont employés, et pour une minorité des drogues réputées plus dures.

« Tu passes la porte, t'arrives dans la salle, t'es plongé dans le noir, il fait super chaud, tu peux plus parler, il n'y a plus que le groupe qui joue, les lumières de la scène, le groupe et le son. Alors tu te concentres dessus c'est trop top. Bon en plus si t'es un peu bourré ou que t'as fumé, tu peux pas t'empêcher de bouger. Les mecs sur scène, ils jouent les morceaux que tu adores alors là, bon, tu bouges. (…). Et il y a cette chaleur, tu commences à dégouliner de partout dès que tu bouges, tu te retrouves poussé contre les gens parce que c'est une vraie boîte de sardine un concert, on est tous collé les uns contre les autres et dès que tu bouges tu sens les gens, il y a une espèce de jeu, parce que tu danses et évidemment tu prends plus de place et eux, ceux qui ne dansent pas ça peut les gonfler enfin sauf ceux qui ont l'habitude et tu le vois tout de suite. Il y a des gens qui n'aiment pas ça qu'on se frotte mais moi je trouve ça normal dans un concert, surtout si c'est une fille. Donc, t'as des contacts, après c'est différent, y'a plusieurs niveaux. Tu suis la musique. Et puis il y a des styles de musiques sur lesquelles tu touches moins les gens, quand ça commence à «□togoter□ alors là, c'est plus le même genre de contact. Moi j'aimais mieux le rock des années 1980-90, parce que là, y'avait du contact, maintenant la techno tu as plus l'impression que chacun est dans son truc, même si y'a des moments où c'est pas vrai. Mais bon l'idée habituelle c'est que prendre des xtc tu restes dans ton coin tu danses tout seul, mais, en même temps, c'est pas vrai, il paraît que ça te donne envie de baiser moi je sais pas, j'en prends pas. » (Enzo, l'Usine)

Cette ivresse atmosphérique, le volume, la transe et la fumée en moins est aussi valable pour beaucoup de spectateur de spectacle de danse, ou de théâtre. Lors de la diffusion de ces formes artistiques dans les trois lieux, le spectateur valorise aussi, le fait d'être plongé dans le noir, de perdre ses références visuelles et même sonores.

Finalité rechercher, l'ivresse semble être ici pour beaucoup d'individus un moyen de renforcement de l'appréciation esthétique. La danse est une finalité, qui renvoie à l'appréciation de la musique mais aussi à la notion de participation au concert. C'est par la danse que cette participation s'exprime le mieux.

« Bon, pour moi c'est clair qu'un concert où je n'ai pas bu un coup, je m'amuse pas, par exemple j'aime bien danser, mais bon si je ne suis pas bourré je ne danse pas. Je suis pas obligé d'être complètement bourré, mais bon je bois quand même trois quatre bières minimum□

L'ivresse atmosphérique se mêle à l'ivresse exogène au concert, provoquer par

diverses substances. Parmi les amateurs de musique rock mais aussi, chez les amateurs de techno et contrairement à l'image qu'ils véhiculent, c'est l'alcool qui reste un moyen des plus utilisé pour atteindre l'ivresse et la plénitude du concert.

5. Au-delà de la musique

Il existe une grande différence entre cette recherche de l'ivresse pour lors des concerts de musique et le moment de diffusion d'autres disciplines. Néanmoins, cela n'exclut pas que la fête soit une motivation des publics de ces disciplines, de l'art contemporain par exemple. Une singularité majeure de l'ivresse durant les concerts de rock par exemple est qu'elle est continue. Le fait d'aller voir le groupe, de se retrouver devant la scène n'exclut pas la possibilité de poursuivre la recherche d'ivresse, elle le renforce au contraire comme je viens de le décrire. Il est fréquent de voir les amateurs de rock un verre à la main devant la scène, même lorsqu'ils dansent.

Néanmoins, parmi les publics de l'art contemporain par exemple, qui viennent dans l'un des trois lieux, la possibilité festive est elle aussi très souvent valorisée. La différence par rapport aux concerts de musiques amplifiées c'est la rupture temporelle. Dans le cas de l'art contemporain par exemple, les pratiques festives ne se font pas durant le moment du rapport aux productions esthétiques, mais les amateurs de cette discipline peuvent profiter de la présence du bar au même titre que les amateurs de rock. Pour eux aussi, la soirée peut se poursuivre au bar. Il ne s'agit pas de dire ici que tous recherche l'ivresse mais que certains apprécient les possibilités conviviales qui sont proposées autour du moment de la monstration. Le principe de *non-captivité des publics*, qui articule circulations et multiplicité des pratiques, vaut donc aussi pour des spectacles, des expositions, des projections cinématographiques, etc.

Pourtant la diversité des pratiques qui s'expriment avant, pendant et après le concert, ne doit pas masquer l'importance que celui-ci recouvre pour ceux qui s'y rendent. De ce point de vue et pour nuancer ce qui vient d'être énoncé, nul doute que ce qui se construit pour ce public dans le rapport à la musique lors des concerts est de l'ordre d'une émotion et qu'une compréhension se tisse entre les spectateurs et le groupe de musiciens.

6. Un dispositif à l'épreuve du temps ou les calmes évolutions de la relation esthétique

Auditeurs et acteurs culturels depuis plus de dix ans les membres du Confort Moderne et de l'Usine ont affiné leurs goûts artistiques et musicaux, devenant de plus en plus exigeants sur la qualité. Celle-ci est définie au fil du temps, en adoptant et en construisant des codes toujours plus complexes. Lorsqu'ils parlent de musique, pour le profane, leur discours paraît parfois obscur tant les opinions portées sur un groupe, sur un morceau paraissent fondées sur des analyses techniques et sur la connaissance d'autres groupes, d'autres styles, d'autres morceaux qui servent de référence et de comparaison.

Avec le temps, ceux qui sont devenus des professionnels de la culture, les acteurs des trois lieux ont orienté de plus en plus leurs intérêts culturels du côté d'enjeux et d'intérêt strictement esthétiques. Avec le temps, les corollaires de cet intérêt, qui étaient festifs, sociaux et politiques, semblent s'être atténuées, même s'ils n'ont jamais disparu totalement. Les acteurs des trois lieux éfinissent néanmoins aujourd'hui beaucoup plus leurs pratiques du côté esthétique de la musique, en direction de la recherche de qualité. De ce point de vue, le Confort Moderne dans son ensemble se positionne aujourd'hui comme défenseur de musiques originales de qualité.

« Le rock, on a grandi avec, et forcément tous les gens qui gravitent autour de nous à un moment ils sont pratiquement tous tombés dedans, et les plus obtus sur ces styles de musiques un peu difficiles d'accès, à partir du moment où ils sont dans un environnement de gens qui aiment ces musiques automatiquement ils y viennent. Actuellement dans l'équipe, il n'y a qu'une personne qui est récalcitrante à ce style de musique et c'est la dernière qui est arrivée. Alors nous, on est content, comme ça elle fait les entrées et nous on va au concert. Et c'est vrai que ce style de musique caractérise un peu l'esprit du Confort, parce que c'est vrai que les musiciens novateurs sont souvent des musiciens qui sont super pointus, professionnels, mais hyper pointus. D'un autre côté, ils sont ouverts attentifs généreux et on se retrouve vachement là-dedans. » (Stéphanie, Confort Moderne)

Leur exigence de qualité conduit les membres du Confort Moderne à privilégier dans leur programmation des groupes qui travaillent ce côté qualitatif dans une perspective artistique définie par le système de codes que j'ai évoqués précédemment.
De ce point de vue s'opère une rupture avec une approche de la musique qui se rapportait moins à la dimension esthétique qu'à la dimension *d'affirmation de soi* ou

la mise en relation avec des postures sociales, politiques, etc., évoquées plus haut. Postures dont les membres du Confort Moderne étaient eux aussi porteurs au moment de l'ouverture du lieu. Il semble que le lien avec des questions quotidiennes, des positionnements politiques contemporains s'estompent, sans disparaître, au profit d'enjeux méta-artistiques, à la manière de mondes de l'art «□lassiques□.

La programmation pointue qui résulte de cette approche qualitative trouve aujourd'hui moins d'échos chez des publics moins expérimentés, souvent plus jeunes, qui recherchent dans la musique ce que j'ai reconnu comme les côtés festifs, celui « affirmation de soi » ou encore la construction d'une posture dans le monde. Par ailleurs, ces derniers, porteurs de cette dimension festivo-identitaire ont, me semble-t-il, évolué vers d'autres styles musicaux notamment le rap et la techno. Ces styles musicaux, rap ou techno, restent minoritaires dans la programmation du Confort Moderne. Il faut ici prendre en compte les effets générationnels des genres musicaux qui apparaissent régulièrement.

Pourtant, les acteurs du Confort Moderne, de même que ceux de l'Usine n'ont pas rompu avec la dimension spontanée et identitaire de la musique, il la comprenne et la partage toujours même si son intensité semble aujourd'hui moins forte. Leur discours tend à démontrer constamment qu'ils effectuent une reconnaissance de l'importance de la musique pour les jeunes publics tant en termes ludiques relatifs aux plaisirs et à l'émotion, qu'en termes identitaires.
Le système de programmation que les membres de l'Oreille est Hardie ont mis en place va dans le sens d'une gestion de cette contradiction entre ouverture au plus grand nombre notamment les jeunes et recherche de qualité pour eux-mêmes.
Les membres du Confort Moderne distinguent en effet dans leur programmation, les artistes qui relèvent de leurs propres choix et pour lesquels ils utilisent les fonds publics dont ils bénéficient, des têtes d'affiches dont ils n'assument ni le choix, ni le coût de l'organisation, qui sont tous les deux laissés à des intervenants extérieurs.
Le Confort Moderne est en effet ouvert à des associations ou des entreprises de concerts qui peuvent louer la salle pour diffuser des musiques de styles divers. Ces concerts sont organisés avec les fonds privés des acteurs extérieurs bien qu'ils utilisent l'infrastructure du lieu.
Ces acteurs culturels extérieurs viennent enrichir la programmation du Confort Moderne notamment des têtes d'affiches qui constituent les protagonistes de styles de musiques plus accessibles que recherchent notamment les jeunes.

Conclusion

Intérêt artistique, réduction des rôles sociaux, évolution du rapport à la ville

Après l'installation dans les lieux, l'intérêt des individus à poursuivre leur action se joue donc dans un «□esserrement□ autour du registre artistique. Des trois registres qui intervenaient de manière simultanée dans l'engagement dans les collectifs à leur début, le registre artistique est maintenant devenu central, dominant. Cette deuxième étape de la carrière globale des individus est caractérisée par le passage d'un intérêt vague pour la culture, le plus souvent la musique, à un intérêt prononcé en termes de temps et d'intensité pour une discipline artistique. Un intérêt qui va jusqu'à marquer l'ensemble des pratiques quotidiennes des individus impliqués et leurs orientations de vie futures, notamment professionnelles. En d'autres termes, il faut comprendre ici un processus de réduction des répertoires de rôles des individus autour l'art et de la culture. Par ailleurs, cette concentration des activités des protagonistes sur le registre artistique, implique ici une réduction des allégeances et des appartenances sociales qui se fondent elles-mêmes de plus en sur ce seul intérêt culturel.
L'ensemble de ce phénomène est d'autant plus fort qu'il s'accompagne spatialement, d'une localisation de leurs activités en un seul lieu de la ville.

« C'est vrai qu'en dehors des gens qui tournent autour de l'Usine, je ne vois pas grand monde, mais bon, ça fait déjà pas mal de personnes (…). Mes parents□ Si, si je les vois. Je les vois à Noël, pour les fêtes, sinon jamais (…). Dans ma famille de toute façon, ils ne comprennent pas ce que je fais. Je suis un peu le vilain petit canard. Eux, ils pensent qu'à gagner du fric et ils n'en ont pas, alors bon, on a pas grand-chose à se dire (…). En plus côté musique, ils sont largués complet, à part le top 50, ça aide pas pour discuter » (Steve, l'Usine).

Il est ici extrêmement frappant de constater que si les membres des collectifs connaissent bien évidemment des implications dans d'autres scènes sociales en d'autres lieux, celles-ci sont extrêmement rares et qu'elles ont souvent un caractère contraint lorsqu'elles n'ont pas de rapport avec le domaine culturel. Par exemple, pour les individus engagés dans les lieux qui sont parents, c'est l'éducation de leur enfant qui leur permettra d'accéder à des réseaux sans lien quelconque avec leur activité dans les lieux.

Ce resserrement des répertoires de rôles implique simultanément un resserrement des relations et des réseaux de relations des individus dans et autour des lieux, fondé sur l'intérêt culturel et artistique, n'est pas sans évoquer la forme de l'enclavement que développait U. Hannerz dans sa typologie des réseaux[220]. Pour lui, avec l'enclavement, d'un côté des réseaux qui permettaient de produire et de distinguer des répertoires de rôles multiples se réduisent, de l'autre les réseaux publics et privés, professionnels, affinitaires, familiaux s'enchevêtrent et se confondent. C'est ce que l'on observe ici autour d'un lien culturel et artistique.
Le caractère totalisant du registre culturel dans l'engagement des individus à ce moment de leur histoire ne signifie pas cependant que le réseau qui se constitue dans et autour du Confort Moderne de l'Usine et de la Ufa-Fabrik ne connaissent pas de porosités avec d'autres réseaux ou scènes sociales.
D'abord, même s'ils se réduisent à un seul répertoire, les rôles qui sont possibles dans celui-ci sont encore très nombreux et vont même se développer comme je l'ai évoqué, ce qui leur ouvrira des portes dans des réseaux culturels autres que ceux des lieux. D'autre part, même si les intérêts à être dans les collectifs sont de plus en plus artistiques, les autres registres de leur action n'ont jamais totalement disparu.

L'ensemble de ces questions n'est pas sans implications spatiales et notamment par rapport aux manières d'appréhender et de pratiquer la ville. Si les perceptions et les représentations de l'espace urbain et du centre notamment ne changent pas fondamentalement, la pratique de la ville, elle, se trouve modifiée par le resserrement des activités des individus dans les lieux. La localisation de la plupart des activités des acteurs des collectifs dans les lieux est en effet de plus en plus forte avec le temps.
Par rapport à cette question de l'évolution du rapport à la ville et afin d'évaluer l'enclavement et les éventuelles porosités et leurs fondements dans les lieux et leurs réseaux, comme je l'avais fait à Genève, j'ai suivi de nombreuses fois les membres du Confort Moderne mais aussi leurs publics proches dans leurs circulations au quotidien en dehors des sites à Poitiers et ailleurs.

En premier lieu, ces observations me conduisent à dire que, même lorsque les engagements et les relations avec d'autres scènes sociales que celles de la culture et de l'art se produisent, en dehors des lieux, elles sont le plus souvent guidées par le registre ou l'intérêt culturel ou artistique. C'est souvent le cas, même lorsque la finalité de l'activité du réseau n'a rien de culturel.

---

[220] U. Hannerz, *Explorer la ville*, Ed. de Minuit, 1983.

« En fait ici (à l'Usine), tu cherches vraiment à donner un caractère artistique à tout ce que tu fais, tu restes un peu tout le temps dans le même milieu quand-même. Bon, je prends un exemple. Moi je vais souvent chez le coiffeur, je pourrai aller chez n'importe quel coiffeur, genre les grandes chaînes qu'on trouve à tous les coins de rues, mais non, je viens ici, à l'Usine, au rez-de-chaussée, parce que, d'abord je le connais, mais aussi parce qu'on pourrait dire pour caricaturer que c'est un artiste de la coiffure, c'est lui qui coiffe les comédiens souvent pour les spectacles, et en plus tu as de la bonne musique quand il te coiffe, la déco qu'il a fait et trop top, c'est pas moins cher qu'ailleurs, mais pourquoi j'irai dans un truc chiant » (Jean-Christophe, l'Usine)

Si l'augmentation de l'intérêt artistique et culturel se double ici d'une réduction des répertoires de rôle, il semble en plus, en termes spatiaux, qu'elle réduise d'autant les pratiques de la ville. Des trois cas, celui de Berlin est extrême puisque les individus, en plus de travailler sur le lieu y habitent.[221].

Je suis resté plusieurs semaines avec des membres du Confort Moderne, j'ai habité chez eux, vécu leurs rythmes de vie et leurs déplacements. D'abord, depuis l'ouverture du Confort Moderne, il est frappant de constater que quasiment tous ont déménagé et habitent aujourd'hui dans un périmètre de 500 mètres autour du lieu. Leur pratique de la ville se limite à ce périmètre et à de rares exceptions, ils ne vont plus dans le centre-ville même si celui-ci reste toujours valorisé dans leurs discours.

Si jusqu'à maintenant, j'ai souvent confondu dans l'analyse les acteurs des lieux et leurs publics proches, il convient de nuancer le propos sur les points abordés ici. Les publics proches reste beaucoup plus «□lés□ à d'autres mondes et lieux de la ville, notamment lorsqu'ils sont étudiants ou qu'ils poursuivent une activité professionnelle. Mais pour eux aussi, à travers le Confort Moderne ou l'Usine, l'intérêt culturel peut devenir tellement fort que non-seulement, ils passent un temps considérable sur le site, mais que leurs pratiques de la ville deviennent largement déterminées par cet intérêt qui semble les envelopper chaque jour un peu plus. Certains vont jusqu'à quitter leurs études à la moindre opportunité de travail dans l'un des sites ou dans des lieux qui leurs sont liés et auxquels ils ont accès par les collectifs.

À Poitiers, Philippe[222], que j'ai suivi pendant plusieurs jours, illustre cette pratique

[221] Encore faudrait-il nuancer ce propos, puisque j'ai vu bien souvent les locaux de répétition du Confort Moderne transformés en « hôtel » et de même à l'Usine pour des individus qui connaissent « des moments difficiles » il est toujours possible d'y trouver un coin pour dormir.

[222] Philippe n'est pas membre du Confort Moderne, mais fait partie des publics proches, spectateurs passionnés, il connaît de nombreux membres de l'équipe, vient en moyenne deux fois par semaine

de la ville fondée par un intérêt culturel de tous les instants.

« Il y a le magasin « Paradoxe », Grand'rue, c'est pas vraiment un magasin où je vais tout le temps. Moi je ne le prends pas du tout seulement comme un magasin, pour moi c'est un foyer culturel presque, ça revient un peu au Confort Moderne, dans le sens où c'est avant-gardiste. Parce que les CD qu'ils vont avoir, c'est des top-bons qui viennent juste de sortir, c'est pas les vieux trucs. Et leurs fringues sont hyper tops, si on n'achète pas là, on n'achètera pas ailleurs. C'est le seul magasin de Poitiers, où il y a un bar dedans. Et il y a un DJ qui a une bonne expérience, il est toujours là-bas à donner des conseils. Avec eux aussi on échange, ce n'est pas juste «□achetez, donnez vos tunes□, c'est, «□achetez parce que ça vous plaît□, et à côté ils offrent des possibilités intéressantes, ils prêtent énormément leurs disques à tous les jeunes DJ de Poitiers pour qu'ils puissent travailler. Sinon, il y a aussi une association qui organise des soirées technos au Café d'en Face et après ils font des petits trucs, des afters après. Mais tout ça c'est le Confort, c'est avant tout le Confort qui fait que Poitiers est comme ça. «Paradoxe » je trouve que ça découle du Confort, le milieu techno du Confort parce qu'on retrouve pas mal de gens qui vont au Confort » (Philippe, étudiant à Poitiers)

Philippe, va toujours à l'université. Tout au moins, il y allait encore quelquefois par mois quand je l'ai rencontré. Parmi les autres lieux «□ dimension culturel□ qui étaient importants pour lui dans Poitiers, il y a avait aussi son appartement, payé par ses parents. Pour lui en dehors des espaces de la ville qu'il évoque, c'est là que se concentrait sa vie autour de sa passion culturelle. Les murs de cet appartement ressemblaient à ceux du Confort Moderne. On y retrouvait les mêmes signes et l'on y écoutait en permanence les mêmes musiques. La journée, c'est principalement dans ce lieu qu'il vivait sa passion. Il recevait, dans un ballet incessant et continuel, ses amis de fac, tous, comme lui, amateurs de hardcore mais aussi de techno, écoutant les mêmes types de groupes qui passent au Confort Moderne. Dans sa chambre, sur son ordinateur, souvent avec ses amis, il préparait son fanzine (magazine de fan) consacré au hardcore. C'est là qu'il planifiait le sommaire des numéros à venir, qu'il écrivait les articles, préparait les interviews de musiciens qu'il allait réaliser durant le mois. Toutes ces activités lui laissaient peu de temps pour ses études. À 25 ans, après plusieurs bifurcations en droit, en psychologie, il venait de s'inscrire en troisième année de DEUG de géographie. Le soir, il alternait entre des soirées avec ses amis, des concerts et des fêtes au Confort Moderne, des parcours dans les bars comme le Café d'en Face. Sa vie, s'écoulait donc paisiblement dans ces lieux, tous teintés pour lui d'un intérêt culturel. Ses parents pour le moment le lui permettaient, ils finançaient sa passion, mais les choses étaient en passe de changer.

---

sur le site en tant que spectateur, bien plus souvent lorsqu'il travaille à son Fanzine, parce qu'il se sert de l'infrastructure technique pour sa publication.

Ce que j'ai décrit dans le premier mouvement pour Genève à travers la concentration des réseaux de relation dans les squats, semble ici se produire pour Poitiers dans la ville. La pratique de la ville, les géographies et l'inscription locale sont largement déterminées par cet intérêt renforcé pour l'art et la culture.

De tous ces points de vue, malgré la réduction des répertoires de rôle et des allégeances sociales, il n'est pas possible de présager d'un appauvrissement des relations sociales dans les trois lieux sans voir exactement de quels types de restrictions ou d'ouvertures ils procèdent, ce que je vais faire dans le «□troisième mouvement□. Le resserrement des liens sociaux et des activités des individus autour de la culture semble au contraire vécu comme une intensification qualitative des relations sociales. Pour le dire platement, la qualité des relations sociales d'un individu, leur intensité, prime sur leur quantité et leur diversité.

Troisième Mouvement

Ouvertures
Échanges
Circulations et réseaux

Une tension nécessaire - Mobilité et sédentarité

> « Maintenant enfin, on entrouvre le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer quelqu'un, on appelle quelqu'un, ou bien l'on va soi-même au-dehors, on s'élance. On n'ouvre pas le cercle du côté où se pressent les anciennes forces du chaos, mais dans une autre région, créée par le cercle lui-même. Comme si le cercle tendait lui-même à s'ouvrir sur un futur, en fonction des forces en œuvre qu'il abrite. Et cette fois, c'est pour rejoindre des forces de l'avenir, des forces cosmiques. On s'élance, on risque une improvisation. Mais improviser, c'est rejoindre le Monde, ou se confondre avec lui. On sort de chez soi au fil d'une chansonnette. Sur les lignes motrices, gestuelles, sonores qui marquent le parcours coutumier d'un enfant, se greffent ou se mettent à bourgeonner des « lignes d'erre », avec des boucles, des nœuds, des vitesses, des mouvements, des gestes et des sonorités différents. » Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit, 1980.

La localisation dans l'ancienne friche, l'ancienne usine, le bâtiment abandonné, à l'architecture singulière, renforce l'impression d'extériorité et de singularité, une impression presque insulaire que portent les trois collectifs dans la ville. L'identification entre cet espace très visible et un groupe aux pratiques « originales », souvent en rupture avec les contextes locaux, accentue le sentiment de fermeture avec l'espace environnant. Les questions d'accessibilité croisent ici de manière problématique la volonté participative des collectifs, leurs désirs explicites d'être dans la ville et d'être partie prenante de sa vie, de son évolution.

À un premier niveau, le processus de constitution des trois collectifs, les types d'engagements qu'ils suscitent, leurs fonctionnements et leurs pratiques construisent des lieux dont les qualités et la perception ne sont pas sans effets sur cette inscription urbaine au niveau local. D'autre part, à un deuxième niveau, l'ensemble de leurs spécificités pose question du point de vue de la fonction et du

rôle dont ils sont porteurs dans les dynamiques de construction des territoires urbains.
Cette problématique territoriale du Confort Moderne, de l'Usine et de la Ufa-Fabrik se pose à la croisée des termes d'accessibilité et de perception qu'ils suscitent, mais aussi de fonctions et de rôles qu'ils adoptent, le tout dans une tension constante entre mobilité et sédentarité.

Par rapport au premier niveau, la mobilité contrainte qui les a poussés vers les faubourgs où ils se trouvent désormais, ne saurait être perçue comme la fin d'un parcours, l'accès à une sédentarité définitive, signe d'un repli. Les circulations et les ouvertures en effet, n'ont jamais cessé dans et autour des collectifs. L'articulation sédentarité-mobilité s'est toujours jouée simultanément, travaillant l'espace d'installation, mais aussi la ville, en de nombreux points ou espaces de connexion. Ce chapitre est l'occasion de voir combien cette mobilité s'est présentée et se présente toujours comme une ressource en termes de sens et de compétences.
Par rapport à la question de leur fonction, les collectifs n'en restent pas non-plus à un rôle local, et les mobilités qui les infiltrent et les travaillent, dont leurs acteurs sont eux-mêmes porteurs, les inscrivent dans des réseaux, qui leur donnent un rôle et des fonctions diverses bien au-delà de leur ville.

Ce troisième et dernier mouvement est l'occasion de montrer comment, fort de légitimités plus «□tablies□» et de fonctionnements désormais mieux organisés, les collectifs ont tendance à s'ouvrir de manière plus marquée sur le monde. Mais en même temps, il est l'occasion de signaler combien, les phénomènes d'ouverture et de mobilité n'ont jamais cessé les concernant, et surtout qu'ils sont à l'origine même de leur survie et de la «□orme□» qu'ils ont acquis avec le temps, au fur et à mesure des épreuves qu'ils connurent. Si ces phénomènes de mobilité ne sont pas perçus localement durant les premières années de fonctionnement des collectifs et qu'ils paraissent se recroqueviller sur eux-même pour se protéger, cette impression erronée est largement due au fait que la mobilité qu'ils connaissent ne se joue pas uniquement localement mais sur des échelles spatiales plus larges que leur ville, leur quartier.

De tous ces points de vue, la citation de Deleuze et Guattari qui introduit ce chapitre de manière opportune pour la narration, n'est peut-être pas tout à fait juste s'agissant de décrire correctement le processus de construction et d'évolution des collectifs. Disons que «□e cercle□» que les individus tracent dans ou autour des lieux

et qui circonscrit leurs spécificités, ne s'est jamais complètement fermé ou qu'il est poreux. Parce que s'ils apparaissent relativement isolés localement, ils ne sont pas seuls dans leur démarche si l'on se situe sur des échelles territoriales plus larges. Partout en Europe des individus sont porteurs de pratiques, d'intérêts culturels, de valeurs et de perspectives similaires. Et ils vont toujours essayer de s'ouvrir vers eux, ouverture qui prend ici un sens vital. Cette ouverture implique la mobilité et ils vont se construire ainsi dans une tension constante entre leur inscription locale à dimension sédentaire et des déplacements vers ceux qu'ils reconnaissent comme leurs «semblables» ou leurs pairs. De plus, ils ne vont pas refuser de s'ouvrir «aux anciennes forces du chaos», en l'occurrence, celles qu'ils connaissent localement, quelles qu'elles soient. Ils vont plutôt essayer d'établir avec elles une interaction maîtrisée à partir des limites qu'ils tracent par la pratique, en occupant les espaces que personnes ne voulaient plus dans leur ville. Pour retrouver Deleuze et Guattari cependant, je dirai que les acteurs des collectifs rejoindront maintenant d'autant mieux le monde, avec d'autant plus de force, que «leur base» sera solide et que le sens de leur action sera éclairci.

I. Inscription urbaine et reconnaissance institutionnelle□ premiers éléments

Porteurs de pratiques artistiques singulières, au moment de leur émergence les trois lieux se situaient à l'écart des dispositifs culturels de chaque ville (cf. Premier Mouvement). Les premiers temps de leur fonctionnement sont de ce fait fortement autofinancés. Ils sont fondés en grande partie sur le bénévolat et l'obtention de subventions ponctuelles. Dans les trois cas, cette période initiale dure en moyenne deux ans. Ces fonctionnements portent en eux-mêmes leurs limites tant les investissements individuels qui les sous-tendent nécessitent de «□énergie□ pour compenser le manque de moyens financiers, les compétences approximatives. Après cette période de deux ans, les associations s'essoufflent.
C'est alors que s'effectue un premier niveau d'ouverture. Il correspond à leur rapprochement vers les institutions locales et nationales et que les demandes de subventions deviennent plus élevées et plus régulières[223]. L'articulation des spécificités des collectifs et des contextes politiques et culturels redéfinit alors les modalités d'inscriptions urbaines des trois lieux ainsi que leur inscription dans les réseaux culturels locaux.

Le subventionnement, en ce qu'il représente de reconnaissance de leurs activités, prend un sens différent pour dans chaque cas, selon les contextes locaux et nationaux. S'il permet aux groupes de poursuivre leurs activités et survient, dans le cas de Poitiers, à un moment fort opportun, pour les trois collectifs, il est synonyme de nouvelles contraintes, différentes selon les cas. Analyser ces contraintes liées au subventionnement permet d'appréhender le positionnement des groupes à certains moments de leur histoire, mais en retour, ces contraintes informent sur les spécificités locales et nationales des logiques inhérentes aux politiques culturelles.
En l'occurrence, les modalités «□riginales□ de reconnaissance institutionnelle des activités des collectifs vont s'appuyer sur la forte diversité qu'elles recouvrent, en termes de domaines artistiques (musique mais aussi arts plastiques, théâtre, etc.), en termes de sens mobilisés qui, comme je l'ai montré jusqu'ici vont, de l'artistique au social, à l'économique, au politique, en passant par le festif.

Dans la diversité des registres d'action mobilisés par les acteurs c'est toujours le

[223] Ce qui n'implique pas comme je l'ai montré dans le «□euxième mouvement□ de ce texte, la fin de fonctionnements fondés sur des engagements passionnés.

registre artistique qui est central et majeur même s'il n'est pas exclusif. Or, comme je vais le montrer maintenant, ce n'est pas lui qui va générer au début, la reconnaissance des collectifs notamment au niveau municipal. Par la suite, après quelques années, le registre artistique va être replacé au centre des interactions entre les collectifs et les responsables institutionnels. Néanmoins, ce registre artistique sera toujours appréhendé de manière originale, bien différente de la manière dont une ville peut mobiliser des questions artistiques avec une institution culturelle «□lassique□. La spécificité du rapport aux productions esthétiques mobilisé dans les lieux joue à plein. Dans certains cas, il semble bien que les collectifs participent d'une évolution de la manière dont les institutions appréhendent l'art et la culture en général. Mais avant d'aborder directement cette question, un détour par la relation concrète que les acteurs des initiatives développent avec leur ville, leur quartier me semble nécessaire pour comprendre les termes précis du processus de reconnaissance.

Le statut de l'artiste et de l'action culturelle dans la ville

Au cours de ces dernières années, j'ai souvent été frappé par le positionnement récurrent des artistes et des acteurs culturels privés, en général, par rapport à la ville. Dans la plupart des cas que j'ai rencontrés, comme dans les trois qui font l'objet de cette thèse sur ce point précis, leur positionnement partait du même constat□ ils notaient un manque généralisé, en termes de possibilités pour la diffusion et de lieux de création en particulier. Ils se tournaient alors vers les pouvoirs publics à qui ils adressaient leurs demandes pour avoir plus de moyens et surtout des lieux pour le travail de création et pour faire de la diffusion.

À la différence des trois cas de cette recherche cette fois, ce qui me frappait néanmoins, c'est le fondement de ces demandes, et le statut de l'artiste, de l'action culturelle et des pratiques artistiques en général qui s'en dégageait. Dans les points de vue exprimés, l'artiste ou l'activité artistique semblait avoir une capacité à s'insérer n'importe où dans la ville, bien mieux que n'importe quelle autre activité humaine. Les enjeux et les contextes locaux, les concurrences entre les acteurs, les équilibres territoriaux semblaient s'effacer devant la capacité des actions artistiques et culturelles à «□aire lien avec les populations□, à produire du «□développement local□. Ce faisant, les acteurs culturels tenants de ce discours, stigmatisaient à nouveau, *a priori,* d'autres acteurs de la ville de manière négative, ceux de l'économie par exemple. Il me semblait retrouver là le fond magico-religieux propre à l'appréhension de l'action culturelle en France (J. Caune, 1990), celle-ci étant

présentée comme ayant une sorte de neutralité, ou de bienveillance, toujours *a priori*, lui permettant de s'installer partout, avec une capacité « évidente » à recueillir l'assentiment des populations, de participer positivement à leur devenir. Selon la même pensée, cet ensemble de valeurs positives liées à la culture semblait fonctionner de manière autonome. La question de l'indépendance artistique rejoignait alors paradoxalement ce positionnement. De ce point de vue, en aucun cas, un acteur extérieur au monde de l'art, ne pouvait intervenir à quelque niveau du processus de création ou de diffusion. L'art est affaire de spécialistes, qui, bien qu'ils apportent « l'honneur et bienveillances locales », semblent déconnectés d'un contexte temporel, spatial en l'occurrence urbain et de ses acteurs, qu'ils soient politiques, économiques, etc. Comme si, les enjeux locaux ou autres ne semblent pas avoir prise sur les enjeux de création et de diffusion artistique.

Ces phénomènes et ce type de positionnement, largement répandus dans le panorama artistique et culturel français, me paraissent bien éloignés de ce que j'ai observé dans les trois cas de cette recherche. Dès le départ, les acteurs des associations montrent une tout autre capacité à se confronter aux réalités locales que ce soit en termes politiques, culturels, économiques ou urbains. La radicalité de la confrontation du départ de leur aventure, lorsqu'ils sont « éjectés » du centre-ville, laisse rapidement place à l'interaction et à une recherche d'insertion réfléchie, négociée auprès des acteurs de la ville. La démarche participative se fait à partir d'une préoccupation artistique, mais elle la dépasse largement et comme je l'ai montré, elle prend aussi des dimensions plus citoyennes.
Les modalités d'insertion urbaine se font néanmoins, aussi à partir de dimensions moins calculées de leurs actions, de pratiques annexes à la culture qu'ils génèrent, notamment des pratiques illicites sur lesquelles je vais revenir et qui participent largement de l'image qu'ils construisent et de la territorialisation de leur action. Par ailleurs, à ce niveau, dans le rapport aux acteurs locaux, c'est aussi la question de l'autonomie de leur travail et de leurs choix artistiques qui se joue. Dans ce processus, elle aussi est négociée avec l'ensemble des acteurs locaux, même si cette négociation passe par des phases de conflits.

Le « premier mouvement » de ce texte m'a permis d'aborder une part de l'interaction des acteurs culturels et de la ville, dans ce que la ville semblait provoquer, faciliter, par rapport à ce que les acteurs des collectifs recherchaient dans cette ville. À l'inverse ici, il convient d'observer comment, en retour, ce sont des phénomènes culturels et artistiques qui provoquent, ou qui entrent dans un

processus d'évolution des équilibres urbains, des dynamiques urbaines au niveau local. Cette question est aussi une manière de montrer comment les actions culturelles diffusent et se diffusent dans la ville au-delà des sites occupés, une manière de se confronter à des mondes urbains auxquels ils essayent d'échapper tout en essayant de les transformer.

1. Le rapport au quartier du Confort Moderne et de l'Usine⊡la rupture historique

Jusqu'à une période récente, l'histoire des relations entre les collectifs qui gèrent les lieux et les acteurs de la ville prend l'aspect d'un conflit continu. Afin d'appréhender cette interaction, je reviens maintenant sur la qualification urbaine opérée par les collectifs, à travers et au-delà de l'espace qu'ils occupent dans la ville. Ce que j'ai qualifié de *ritournelle culturelle*, une dimension physique et directe, territoriale des pratiques culturelles, est un premier élément du cadre de l'interaction avec les autres acteurs de la ville.

Au premier rang des acteurs de cette interaction directe, les riverains des trois quartiers concernés manifestent fréquemment leur perception des lieux en termes négatifs. Cette perception renvoie à trois types principaux de nuisances⊡ des nuisances sonores dont j'ai déjà développé les caractéristiques, des nuisances liées au marquage de l'espace qui rejoint en l'occurrence la question de la propreté et enfin dans un autre registre, les présences physiques d'individus dans l'espace public dont les activités ne sont pas directement liées à une pratique culturelle mais que celles-ci attirent de manière indirecte. Cette dernière question rejoint une problématique d'insécurité autour de la vente de drogue et d'éventuelles violences ou simples menaces que cette activité laisse planer du point de vue des habitants.

Ces conflits ont cependant évolué. Alors qu'à Poitiers et Berlin ils se sont atténués pour devenir quasiment imperceptibles au quotidien, à Genève ils prennent encore souvent un caractère aigu. Ces différences d'évolution d'une ville à l'autre renvoient à des interactions variables entre les acteurs des collectifs, les acteurs politiques et les riverains, mais aussi, les acteurs économiques, notamment ceux du marché de l'immobilier.

2. Le rôle des histoires collectives du Pont Neuf et de la Jonction sur la relation entre les riverains et les collectifs

Avant d'aller plus loin cependant, je vais revenir sur une question de contexte qui concerne les équilibres territoriaux, tels qu'ils se présentent antérieurement à l'arrivée des collectifs.

Dans les trois cas, les trois collectifs se sont installés dans une zone urbaine qui correspond aux faubourgs. Même si cette partie de la ville est dégagée au moment où ils s'installent d'une trop forte attention des acteurs politiques, cela ne signifie en rien qu'ils sont abandonnés. Des phénomènes d'appartenances collectives se jouent toujours dans ces quartiers, un attachement territorial est tout à fait palpable. Et il est même au contraire d'autant plus prégnant que la population de ces quartiers se sent abandonnée des politiques, qu'elle se sent «□mise en marge□» selon les discours de certains habitants. De même, les sites et les bâtiments de l'installation des collectifs ne sont pas à l'écart de ces enjeux. Si l'activité qui s'y déroulait auparavant a disparu, celle-ci est toujours présente de manière symbolique dans certains groupes locaux, notamment dans les mémoires. Que ce soit de manière positive ou négative, peu importe, des formes d'attachement et d'appartenance sont là encore très fortes. De tous ces points de vue, l'arrivée des collectifs dans chacun des trois lieux, l'ampleur des conflits qu'ils connaissent avec les riverains ne seraient pas compréhensibles sans la prise en compte des contextes historiques, de la distribution caractéristique des populations des trois quartiers dans lesquels ils s'installent.

Pour la majorité des résidents que j'ai rencontrés dans les quartiers du Pont Neuf, de la Coulouvrenière et de Tempelhof, l'ouverture du Confort Moderne, de l'Usine et de la Ufa-Fabrik participe d'un sentiment de rupture tout à fait négatif avec le passé. Par opposition, la période antérieure à cette installation est alors valorisée et perçue comme une époque de calme et de stabilité. Le moment de la reconversion des sites jusque-là abandonnés correspond pour eux aux débuts d'une période de nuisances et de transformations profondes.

Au regard des trois contextes spécifiques à chaque lieu, ce sentiment de rupture semble d'autant plus important et vécu négativement que *l'identité* des quartiers concernés était prononcée. C'est le cas dans le quartier de la Jonction à Genève où

l'identité du quartier est la plus forte des trois cas[224].

Genève - Jonction

Traditionnellement populaire, quartier de mixité habitat-artisanat-industrie, la Jonction, dont le nom provient de sa situation au confluent du Rhône et de l'Arve, a connu depuis la fin des années 1970 la fermeture de la plupart de ses grandes entreprises ainsi que le départ de nombreux artisans. L'évolution de sa population jusque-là vieillissante connaît alors une forte évolution d'une part avec l'arrivé massive de populations immigrées, d'autre part, avec un rajeunissement dû à l'arrivée de populations étudiantes. Ces deux populations étaient notamment attirées par le moindre coût des loyers dans cette partie de la ville.
De nouvelles activités sont alors apparues dans le quartier, notamment du côté de la Coulouvrenière, où se trouve l'Usine, qui est par ailleurs la partie du quartier qui connaît la densité de population la plus faible. Pour les anciens résidents et les artisans, toutes ces évolutions construisaient une sorte de rupture historique dans la vie du quartier.

«là-dessus (après la fermeture de certaines entreprises et le départ d'artisans) se sont greffées des boîtes de nuits qui existaient déjà ou qui sont venues alors. Notamment le New Morning et le Palladium qui appartient à la ville, le Moulin à Danse et en dernier l'Usine, (...), ça devenait invivable, la nuit c'était la bringue en permanence, (...), c'est un quartier qui a un très fort côté historique, qui de tout temps, c'était les stands de tir en dehors des fortifications à l'époque, c'est devenu le premier quartier industriel de Genève, c'est un quartier dans lequel l'industrie du décolletage a été très forte, vous êtes ici dans un ancien immeuble d'horlogerie (l'entretien à lieu au siège d'une entreprise rue de la Coulouvrenière), donc c'est un quartier qui a son histoire. On a toujours été tranquille, et là je ne vois pas pourquoi ça ne continuerait pas, l'Usine elle a rien à faire ici ou alors, il faudrait y faire des choses qui nous correspondent, c'est pas à nous de partir en tout cas, ils peuvent aller faire leur bordel ailleurs» (le directeur d'une entreprise de BTP installée rue de la Coulouvrenière)

Le quartier était jusque-là vécu largement à partir de sa situation d'extériorité au centre-ville. Sorte de havre en dehors du tumulte urbain, dans lequel, paradoxalement, l'activité industrielle était valorisée.
Par rapport à ces représentations, les pratiques actuelles de l'Usine sont perçues en décalage profond avec celles qui marquaient le quartier jusqu'à la fin des années 1970. À cette époque, ce qui était encore l'usine de dégrossissage d'or était de leur point de vue, en harmonie avec une histoire et une activité économique organisée

[224] L'état actuel de mes données ne me permet pas d'analyser correctement le cas berlinois. Ce chapitre se limite donc à une analyse du Confort Moderne et de l'Usine et de leur quartier respectif, le Faubourg du Pont Neuf et la Jonction.

autour du secteur secondaire.

Le décalage entre les activités actuelles de l'Usine et l'histoire du quartier s'exprime à trois niveaux□
- Il est qualitatif puisque les nouvelles activités se rapportent désormais au secteur des services dans le domaine culturel, celui des loisirs et l'action artistique au sens large.
-Il concerne aussi les temporalités quotidiennes du quartier dans la mesure où il évolue vers une activité nocturne de plus en plus prononcée.
- Enfin, il faudrait aussi parler du drainage d'une population de plus en plus jeune dans le quartier dont les activités de l'Usine constituent un des vecteurs. Même si cette population jeune ne devient pas toujours résidente sa visibilité s'accroît. J'ajouterai que cette visibilité est d'autant plus forte que ces jeunes, comme je l'ai déjà dit, sont porteurs de signes vestimentaires, langagier, physiques (coiffure, maquillages) qui les distinguent encore plus.

Pour les habitants qui connaissent le quartier avant 1980, le bâtiment de l'Usine lui-même faisait partie des symboles du caractère industriel du quartier. Cette fonction symbolique était d'autant plus grande que l'usine de cette époque appartenait à l'industrie de l'orfèvrerie qui, comme l'horlogerie, a conservé un rôle de référent identitaire dans l'histoire genevoise[225].
Dans le cas de la Jonction, la prégnance dans les mémoires des pratiques qui ont travaillées l'identité du quartier durant un siècle accroît le sentiment de rupture que connaissent les résidents et leur vision négative de l'Usine actuelle. Les nouveaux arrivants sont d'autant plus perçus comme des intrus que leurs pratiques ne correspondent pas à cette histoire collective et qu'ils semblent déposséder les anciens ouvriers du lieu qui symbolisaient leurs années de labeurs.
D'ailleurs, certains ouvriers de l'usine de dégrossissage d'or sont toujours dans le quartier. Pour ceux que j'ai rencontrés, le bâtiment possède encore cette dimension symbolique et renferme les souvenirs des longues années durant lesquelles ils y travaillaient. Le sentiment de rupture fondée sur la modification du type d'activité et des temporalités du quartier, rapporté à l'Usine, est manifeste chez eux. C'est le cas de Fernand qui aujourd'hui est cafetier place des Volontaires, en face de l'Usine.

«□j'habite juste au-dessus du café (celui-ci est en face de l'Usine, de l'autre côté de la place des volontaires), c'est l'enfer (...), le quartier est beaucoup plus mort qu'avant, le

[225] Voir B. Galland, *Identités urbaines: Genève-Lausanne*, Genève, Ed. Georg, 1993.

quartier est mort. Beaucoup d'industries et de petits patrons sont partis, ça devrait être repeuplé au lieu de faire une Usine pareille avec les saloperies qu'il y a là-dedans. Ils auraient fait un centre pour des petits artisans, ça amène de l'animation toute la journée. Au moins ce serait mieux que le bordel qu'ils mettent la nuit (...), ça change le quartier parce que si c'était ouvert la journée avec des petits artisans qui travaillent dedans ça mettrait de l'animation dans le quartier, la nuit on en a pas besoin (...), ce quartier il avait une tradition artisanale avant oui, l'usine en plus c'était l'orfèvrerie, faut voir ce qu'il en font (...)» (Fernand, le tenancier du restaurant situé en face de l'Usine, place des Volontaires)

De la part des habitants, il me semble tout à fait frappant de constater une perception des activités de l'Usine qui est exactement à l'inverse de ce que les acteurs d'Etat d'Urgences entendent développer à travers elles. En effet, au-delà de l'enjeu purement artistique il existe une volonté d'animation de la ville dès le début de leur action. À un autre niveau, ils veulent construire une proximité entre l'art et des populations qu'ils perçoivent comme n'y ayant pas accès. Enfin, beaucoup se sentent proches d'une «tradition populaire» du quartier et voudraient se situer dans sa continuité. Ce que j'ai pu constater dans les entretiens réalisés auprès des habitants, c'est au contraire une perception de l'Usine comme élément qui entérine la fin d'une période de vie et l'émergence d'activités qui vont à l'encontre de son «identité». Une perception négative qui est doublée par l'absence de reconnaissance du caractère artistique et culturelle des activités menées dans l'Usine. Comme le dit Fernand, l'arrivée des activités culturelles d'Etat d'Urgences signifie pour lui «la mort du quartier», il ne voit ni «de la culture», pas même de «l'animation», juste du «bordel» et des «dringues». Les activités qui y sont développées n'entrent absolument pas pour lui dans une perspective de revitalisation. D'une manière générale, il semble même que la notion d'animation se rapporte surtout pour lui à la notion de travail. C'est l'activité économique qui seule pourrait «animer le quartier».

Dans le «premier mouvement» de ce texte, j'évoquais la tendance de certains membres de l'Usine à construire des continuités entre leurs pratiques et ce qu'ils reconnaissaient comme l'histoire du quartier. Ils exprimaient notamment des sentiments de proximité avec cette histoire que je lisais comme la revendication d'une appartenance à sa dimension populaire. Pourtant, lorsque l'on interroge ceux qui, comme Fernand, ont participé à la vie de l'usine de dégrossissage d'or durant plusieurs années et ont contribué à la dimension populaire du quartier, c'est un sentiment de distance socioculturelle immense qui, à l'inverse, est exprimé à l'égard d'Etat d'Urgences.

Poitiers - Pont Neuf

Dans le quartier du Pont Neuf à Poitiers, les témoignages que j'ai recueillis sur le quartier renvoient à une histoire collective qui est moins prégnante et plus brouillée. Située entre le centre ancien de Poitiers et les grands ensembles de la périphérie, la rue faubourg du Pont Neuf où se trouve le Confort Moderne, évoque principalement une rue de grand passage bordée de commerces. Sa fonction commerciale et résidentielle est mise en avant par les habitants. C'est par ses petits commerces qui constituent l'activité la plus visible que le quartier est identifié. Malgré l'absence de forte spécificité, le quartier est néanmoins perçu comme une entité repérable dans l'agglomération poitevine.

« Il se trouve qu'en parlant du Pont Neuf, c'est un quartier avec des commerces, avec une église, il n'y a pas de place du village, mais c'est comme un chef-lieu de canton traversé par une nationale, il y a des jours on ne passe pas d'un côté à l'autre. Il y a un peu plus de deux siècles, le percement de la rue du Faubourg du Pont Neuf et de la rue Jean Jaurès en face, ont fait de ce secteur une des premières pénétrantes pour accéder à l'hypercentre »
(Un responsable de l'association de quartier Autour du Pont Neuf)

Plus précisément, les représentations historiques du quartier s'articulent entre « le haut du Pont Neuf » et « le bas du Pont Neuf ». Le Confort Moderne se situe sur le haut du quartier, immédiatement après la frontière entre les deux parties, qui se trouverait selon les témoignages au carrefour de la route de Gencay où historiquement, se trouvait le péage qui donnait accès à la cité fortifiée de Poitiers.

Autrefois considéré comme « populaire », le quartier du Pont Neuf a aujourd'hui la double image d'un quartier à la population vieillissante et connaissant un fort rajeunissement dû à l'installation de nombreux étudiants. Cette image correspond à un phénomène réel comme il est aisé de le vérifier statistiquement. Cette image et cette fonction résidentielle semblent en passe d'être renforcées comme le montrent les constructions croissantes, depuis plusieurs années, d'immeubles de studios à destination des étudiants.

Malgré cet ensemble de représentations qui confèrent au Pont Neuf sa place repérable et spécifique dans l'agglomération, une place en dehors, comme dans le cas de la Coulouvrenière, la référence à une histoire collective reste faible dans le quartier, bien moins forte qu'à Genève.
L'apparition du Confort Moderne apparaît bien comme une rupture négative ainsi que l'illustrent les conflits qui ont émaillés ses relations avec les résidents. Mais

cette rupture s'exprime uniquement en lien avec les nuisances sonores, de propreté et de petite délinquance, attribuées (à tort ou non peu importe ici) aux activités du Confort Moderne. Le sentiment de rupture, n'est pas amplifié par une dimension identitaire liée aux activités professionnelles et économiques, au bâtiment occupé, comme dans le cas genevois.
Le lieu même de l'installation de l'Oreille est Hardie est plus neutre que celui de l'Usine. La nature des activités exercées avant l'arrivée de l'Oreille est Hardie dans les ateliers de stockage et de réparation d'électroménager de Confort 2000, ne renvoie pas comme dans le cas genevois à une dimension symbolique telle que l'horlogerie en Suisse. Les anciens ateliers d'électroménager eux-mêmes, n'ont pas de valeur patrimoniale évidente contrairement au bâtiment de l'ancienne usine de dégrossissage d'or dans lequel des commentateurs voient un témoignage typique de l'architecture industrielle du début du siècle, mêlant le béton et l'acier.

3. Aux alentours des sites□l'espace public «□menacé□

Le niveau de rupture et les conflits qui caractérisent le rapport entre les anciens habitants et les collectifs durant plusieurs années peuvent renvoyer à l'histoire des quartiers. La rupture constatée est due aux modalités de territorialisation général des collectifs. La spécificité de cette territorialisation renvoie aux qualités propres des pratiques culturelles en présences et accentue les sentiments de rupture. À un niveau supplémentaire encore, il faut prendre en compte ce que les pratiques culturelles mobilisées ont de spécifique par rapport au champ habituel de l'action culturelle.

À propos du processus de production des villes et de l'espace urbain, Jean Rémy dans un de ses ouvrages insiste sur les activités «□dévoreuses d'espace□ et sur les dysfonctionnements qu'elles produisent en ville, pour des raisons de densité autant que de logiques sous-jacentes à des actions en co-présence[226]. Il montre par exemple comment des activités, de par leurs caractéristiques propres ou en lien avec des enjeux économiques, nécessitant des activités complémentaires ou ne supportant plus la proximité d'autres, se voient repoussées ou attirées par les périphéries urbaines. Comme je l'évoquais dans une partie précédente, il est plutôt de coutume d'appréhender les pratiques culturelles et l'action artistique de manière harmonisée avec leur environnement, autant dans une perspective de développement local que d'aménagement urbain. De manière plus problématique, les activités culturelles

[226] Jean Rémy, *La ville phénomène économique*, Editions Economica, 2000.

évoquées ici, même si elles n'ont pas la nuisance que des activités industrielles par exemple, peuvent avoir, sont porteuses d'une part problématique dans leur rapport à l'espace, aux questions de densité urbaine et de cohabitation avec d'autres activités. De manière comparable à la petite industrie elle aussi sont bruyantes, porteuses de souillures et ont besoin d'espaces[227].
Ces questions participent de leur exclusion des centres-villes et de leur déplacement vers les périphéries. Des raisons d'incompatibilité de cohabitation liées à la densité urbaine apparaissent en premier, mais d'autres raisons liées aux pratiques culturelles des trois lieux, sur lesquelles je vais revenir, sont aussi présentes, liés à des logiques économiques, des représentations de l'espace et de ses fonctions.

Cependant, si les initiatives que j'observe se sont en quelque sorte «réfugiées» dans les faubourgs moins denses, moins en proie à des concurrences et traditionnellement réservées aux activités porteuses de nuisances, les concurrences avec d'autres activités ou fonctions de la ville y sont toujours présentes. Les faubourgs parce qu'ils connaissent eux aussi des évolutions, en l'occurrence un renforcement de la fonction résidentielle, ne sont plus complètement adaptés pour les accueillir. Même s'ils ont quitté le centre-ville, lorsqu'ils s'installent dans les faubourgs, les trois collectifs n'en ont pas fini avec les empiètements spatiaux et leurs conséquences. Après avoir été éjectés du centre-ville, ne trouvant pas de place au milieu des acteurs économiques et politiques, ils se trouvent à nouveau en concurrence avec d'autres activités et acteurs dans leurs quartiers respectifs. Les riverains sont les premiers acteurs de ces faubourgs auxquels ils se confrontent mais rapidement ils n'échappent pas à des enjeux plus larges qui rattrapent les faubourgs, enjeux économiques, en l'occurrence enjeux fonciers.

Le marquage territorial que j'ai rapporté à la *ritournelle de la culture* prend trois dimensions que je rappelle ici.
La *première* est esthétique. Pénétrer dans les sites du Poitiers et de Berlin ou directement dans le bâtiment pour Genève, c'est se confronter à quantités de signes, souvent très forts, du fait de leurs filiations artistiques. Ces signes débordent cependant largement les bâtiments ou le site d'installation lui-même. S'approcher des lieux, c'est toujours remarquer sur les murs une nette prolifération du nombre de graffs, tags, signatures et fresques, réalisés par les publics. Par exemple, j'avais été particulièrement marqué à Poitiers par le contraste entre les murs couverts de tags et graffs «très urbains» qui fleurissaient directement sur la palissade arrière du

[227] Jean Rémy dans son texte prend aussi l'exemple des activités sportives pour illustrer son propos.

Confort Moderne et le paysage bucolique quasi-campagnard qui lui succédait, constitué par des alignements de petits pavillons avec leurs petits potagers, habités principalement par des retraités. Pour ces derniers, il fallait imaginer le choc, lorsque ces signes parvenaient directement sur la façade de leur pavillon. Ce qui se produisait rarement, mais en l'occurrence, au regard du contraste, une seule fois suffisait à marquer durablement les esprits.

La *seconde* est sonore dans la mesure où les aménagements visant à l'isolation phonique des sites sont souvent inadaptés ou insuffisants. Les lieux laissent échapper la musique des concerts et des répétitions au-delà de leurs murs, les bruits de la création parvenaient jusque dans les appartements des riverains. Là encore, le calme de certaines parties des quartiers voisins des trois lieux, accentuait d'autant plus le contraste et le sentiment de nuisance.

Les problèmes de bruit qui accompagnent l'activité même des trois lieux sont par ailleurs liés à la *troisième* dimension de marquage territorial de l'espace qui correspond à la présence des publics qui stationnent aux alentours des lieux pour y développer différentes pratiques. Pour les riverains notamment, c'est de cette manière que les activités internes empiètent (subjectivement) le plus sur l'espace public et au-delà. Si elles ne le «□dévorent□» pas (pour reprendre la métaphore de J. Rémy), elle le «□grignotent□» néanmoins suffisamment, jusque dans les espaces privés. A Poitiers, le bruit parvient jusque dans leurs pavillons, jusque dans les appartements alentour à Genève et Berlin, dans un rayon que j'estime à 200 mètres en moyenne autour des bâtiments. Le bruit produit par cette présence est perçu par les riverains comme particulièrement dérangeant. Comme je l'ai déjà dit, ce sont les publics stagnants qui constituent un problème en plus de la mauvaise insonorisation des locaux. Certaines personnes attendent des amis dans la rue avant d'entrer au concert, d'autres terminent une boisson parce que les prix pratiqués à l'intérieur sont trop élevés pour eux, d'autres encore discutent simplement. Mais à côté de ces pratiques anodines ce sont les pratiques liées à l'usage et la vente de drogues ou à la consommation d'alcool que perçoivent les riverains avec encore plus d'acuité. Ce type de pratiques vient renforcer la stigmatisation négative des collectifs et des espaces qu'ils occupent.

Si les deux premiers niveaux de marquages territoriaux évoqués ici peuvent être observables pour toutes pratiques culturelles, le troisième semble distinguer les collectifs.

Une fois encore, il convient de prendre en compte combien les pratiques dont sont porteurs les groupes et les publics qui fréquentent les trois lieux dépassent la simple

consommation ou contemplation artistique. Ou plutôt, pour le dire autrement, les pratiques festives associées dans les faits à la diffusion culturelle, qui dessinent un dispositif original, ont des contours excessifs qui peuvent prendre une dimension interlope. Parmi «□des excès□», la recherche d'ivresse au sens propre et figuré génère «□des activités annexes□» qui renforcent les sentiments de ruptures pour les habitants, qui les confrontent à une «□altérité des marges□», parfois à celle de «□la zone□». Cette recherche d'ivresse, les consommations qu'elle engendre, d'alcool et de drogue, attirent, une économie qui y est liée. Avec les consommateurs, les vendeurs sont aussi présents autour des lieux occupés, ce qui ne fait que renforcer les problèmes.

De ce point de vue, Genève se distingue du Confort Moderne et de la Ufa-Fabrik qui ne connaissent plus aujourd'hui qu'exceptionnellement ce type de pratiques[228]. Le Confort Moderne ayant même adopté des mesures visant à réduire ce type de nuisances□: interdiction et contrôle de la consommation de drogue à l'intérieur des lieux, ramassage systématique après chaque spectacle des déchets (boîtes et bouteilles d'alcool, etc.) dans les rues attenantes au lieu, etc.

Devant l'Usine au contraire, la place des Volontaires est un espace connu de vente de drogue, l'un des plus important et répertorié de Genève. Dès le début de l'après-midi, indépendamment de la programmation de l'Usine, commencent les transactions entre vendeurs et consommateurs qui se poursuivent jusqu'au soir et une grande partie de la nuit. J'ai compté certains soirs jusqu'à une dizaine de dealers. Là, sur les bancs de la place ou sur le quai qui borde l'Usine, au bord de l'eau, ils attendent les clients, les interpellent pour leur proposer directement la marchandise. Celle-ci est cachée dans les chantiers attenants à l'Usine, dans les distributeurs de sacs qui servent à ramasser les déchets canins, etc. Cette présence quasi-continue, particulièrement voyante et bruyante, est un élément majeur de structuration de la perception de l'Usine par les habitants. Même si les dealers ne sont absolument pas membres d'Etat d'Urgences ou d'une quelconque structure de l'Usine, leur présence y est associée. Elle amplifie le sentiment de rupture relatif à l'évolution du quartier dans la mesure où les dealers apparaissent pour les riverains dans une logique d'appropriation de la place. Vers 21 heures, j'ai pu observer combien les habitants du quartier évitent la place, manifestant ainsi un type de perception territoriale des espaces.

[228] Les deux lieux les ont connu de manière plus «□intense□» au début de leur activité et ces phénomènes sont intervenus dans l'interaction avec les habitants de manière tout à fait comparable à ce que je décris ici pour Genève.

«□e soir je ferme, avant je restais ouvert jusqu'à minuit une heure du matin, mais si c'est pour avoir des drogués chez moi ça m'intéresse pas, tout le monde se drogue, c'est pas la clientèle qu'il y a à l'intérieur (de l'Usine), c'est surtout la faune qui gravite autour, c'est ça qui fait du mal, qui est néfaste (...)□ (Fernand, le patron du café-restaurant situé en face de l'Usine, place des Volontaires)

Contrairement à Fernand, le tenancier de bar, qui connaît personnellement les membres d'Etat d'Urgences qui font partie de sa clientèle, lorsque l'on s'éloigne de la place des Volontaires, les habitants du quartier font moins de distinctions entre les membres de l'Usine, leurs publics et les dealers. C'est alors l'ensemble du périmètre, incluant l'Usine, du quai des Forces motrices, à la place des Volontaires, et à une partie de la rue de la Coulouvrenière, qui peut apparaître comme territoire interlope.

Ce marquage extérieur connaît cependant une intensité différente selon la configuration de chaque site. À Poitiers ainsi qu'à Berlin, les bâtiments où sont installés les collectifs ne donnent pas directement sur la rue. Entre la rue et les bâtiments, il existe un espace de transition. Dans les deux cas, il s'agit d'une allée, favorable au développement des pratiques de deal et d'usage de drogues malgré les mesures que prennent les collectifs pour les éviter. Ces pratiques, lorsqu'elles existent, restent ainsi internes au site. Néanmoins, leurs effets ont tendances à se répercuter dans la rue□ des personnes sous l'emprise de drogues ou en état d'ébriété déambulent dans le Faubourg, ou bien restent autour des voitures garées dans les rues attenantes, discutent de long moment à haute voix, écoutent de la musique. Ces phénomènes ont eu tendance à créer une perception semblable à celle que connaît l'Usine pour le Confort Moderne et la Ufa-Fabrik.

A l'heure où j'écris ces lignes la Tribune de Genève, publie un article sur cette question toujours d'actualité□

«□a place des volontaires va mieux□, lançait un inspecteur de la Task force drogue, mardi, à l'issue de la conférence de presse où Micheline Spoerri présentait le nouveau périmètre d'assignation des dealers dépouvus de titre de séjour valable. «□l y a encore une année, le café-restaurant n'aurait jamais pu installer sa terrasse l'été□, remaquait un policier.
C'est vrai. De l'avis de tous, le travail de la police commence à porter ses fruits. Surtout la journée. «□l reste encore des trafiquants en soirée, le week-end□, remarque Ahmet Kisa, le gérant du Café-Restaurant des forces Motrices. «□Hier soir par exemple ils devaient être une vingtaine.□ Rien à voir pourtant avec la période noire pendant laquelle Ahmet Kisa dénombrait, chaque soir, une centaine de trafiquants sur la place. Terminé le temps des bagarres quotidiennes.
Dans la Tribune de Genève du vendredi 11 octobre 2002.

Ces images se construisent très tôt dans l'histoire des collectifs. Bien que ces pratiques aient quasiment disparu au Confort Moderne et complètement à la Ufa-

Fabrik à ma connaissance[229], les lieux sont toujours identifiés en partie sur cette base interlope.

Par ailleurs des phénomènes de violences ponctuelles[230] ont aussi contribué à renforcer ces images. À Poitiers par exemple, parmi la multitude d'entretiens que j'ai effectué dans la ville, la référence à des violences est constante. Le souvenir d'une bagarre en particulier qui avait éclaté au Confort Moderne est constamment cité en exemple pour illustrer ce statut spécifique des lieux dans la ville, leur «part d'ombre». Cette bagarre avait eu lieu au Confort Moderne juste après son ouverture, en 1986. C'était au départ une petite altercation qui avait dégénéré en rixe et après-coup, avait pris un caractère spectaculaire. En effet, l'échauffourée bien que rapidement maîtrisée avait eu des suites. Dans la nuit, un des protagonistes, probablement aviné, était revenu au Confort Moderne et en guise de provocation, avait planté un couteau dans une porte, avec un mot signifiant son désir de vengeance. De rumeurs en bruits de couloirs, le fait divers avait été rapporté dans la presse. Par sa mise en scène spectaculaire mais bien réelle d'après ce que j'ai appris des protagonistes eux-mêmes, il avait profondément marqué les mémoires, avait été amplifié, déformé, colporté dans toute la ville. La rumeur avait d'abord transformé le couteau en une hache; l'arme diabolique avait été réintroduite dans la bagarre, qui était devenu, au fil des déformations, une bagarre générale dans le Confort Moderne à coups de hache; après amplification «humoristique» supplémentaire, cette bagarre générale avec même fait de nombreuses victimes; l'une d'entre-elles avait manqué d'être décapité à la hache, mais s'en était finalement sortie à bon compte avec une simple blessure au cou.
La rumeur est tenace, et j'ai rencontré plusieurs personnes qui me disaient ainsi, horrifiées, le danger que représentait le Confort Moderne pour «une ville calme» comme Poitiers. «Là-dedans ils s'égorgent à la hache» m'a déclarée un jour une habitante du faubourg dix ans après les faits. Aujourd'hui, on me dit que ces images extrêmes ont quasiment toutes disparu. Le discours est plus modéré et les déclarations sont plus tempérées: «des histoires, c'est du passé» me disent les habitants du faubourg, «maintenant, c'est plus tranquille». Il reste que l'image est toujours présente, d'autant plus prégnante que l'on s'éloigne du lieu lui-même et qu'elle génère toujours fantasmes et arguments pour ou contre lui.

[229] Concernant, la Ufa-Fabrik, ces pratiques se sont largement atténuées au cours de la dernière décénie. Personnellement, je n'ai pu constater qu'exceptionnellement des nuisances sonores liées à l'alcool, jamais à la drogue.
[230] Liés au marché de la drogue et à des concurrences entre dealers à Genève par exemple, ou bien des simples rixes dues à des ivresses excessives.

Ce fait divers fait partie de la mythologie du Confort Moderne. Au-delà de l'anecdote, il montre aussi comme les collectifs peuvent s'inscrire dans l'histoire locale à partir de registres relativement déconnectés d'enjeux culturels. Cela renvoie à la multiplicité des registres d'action qu'ils mobilisent constamment et qui dépasse une dimension culturelle uniquement axée autour de la production esthétique ou de l'œuvre. C'est aussi par les pratiques festives qu'ils associent à la culture, qu'ils marquent l'espace et territorialise leur action. La dimension interlope de ces pratiques annexes à la culture est apparue dans les trois cas extrêmement puissante de ce point de vue. Lorsqu'elle prend place de manière physique dans l'espace public, elle intervient alors directement dans l'interaction avec les riverains. Au début, c'est bien plus sur ces caractéristiques festives et leurs pratiques connexes que les lieux ont été appréhendés. Il faut le dire et j'y reviendrai, la dimension artistique de leurs activités n'était absolument pas reconnue à cette époque. Les musiques amplifiées ou les expérimentations plastiques ou théâtrales étaient perçues dans les termes d'une expérimentation faîtes par des jeunes, et donc une sorte de jeu, un passe-temps impossible à prendre au sérieux.
En dehors des riverains, d'autres acteurs n'ont pas échappé à ces logiques. Du point de vue municipal et des acteurs économiques, c'est bien ce côté interlope qui attirait l'attention autant sinon plus que des démarches à caractère culturel.

4. Des municipalités gestionnaires de l'illicite□une approche sanitaire et sociale

Dans le positionnement des municipalités par rapport aux collectifs, ce qui m'a souvent frappé à l'analyse, c'est le décalage entre ce qu'elles reconnaissent et ce que les acteurs des collectifs voudraient faire reconnaître. La reconnaissance municipale locale se fonde sur des préoccupations ou des stratégies de gestion publique liée à des politiques (politiques de la ville, politiques sociales, politiques culturelles) le plus souvent déconnectées de ce que les acteurs des collectifs mettent en avant ou s'y rattachant de manière artificielle. Dans les trois cas de cette recherche, même pour la Ufa-Fabrik, la question artistique est toujours reléguée en arrière plan.

Dès le début de l'occupation des sites, pour les «□ouvoirs publics□ comme pour les riverains, ce sont les marquages territoriaux physiques, liés à des pratiques extra-artistiques, concernant le bruit, la drogue, la violence par exemple, qui interpellent et initient le processus de reconnaissance. Pendant un long moment, ces

préoccupations prennent régulièrement le pas sur bon nombre des considérations artistiques. Elles ne disparaîtront jamais par la suite, jusqu'à aujourd'hui. Là encore, ces pratiques prennent et ces modalités de reconnaissance prennent un écho d'autant plus fort qu'elles apparaissent en décalage avec le contexte local, le quartier, ses riverains et ses activités traditionnelles.

***

Entre 1985 et 1990, les pratiques illicites et les phénomènes de nuisances diverses qui entourent le Confort Moderne et l'Usine sont dénoncés par les municipalités, les médias et les riverains. Rapidement, les premières pétitions d'habitants des deux quartiers voient le jour, les dénonciations des troubles et les plaintes se multiplient. Dans les deux cas, ces dénonciations sont relayées par les responsables municipaux, l'importance de ces pratiques dans la qualification des initiatives (usages de drogues et les phénomènes de petite délinquance qui peuvent s'y rattacher) ne cesse d'être amplifiée et intervient de ce point de vue contre la légitimité des lieux à poursuivre leurs activités.

Dans le contexte de l'époque et encore aujourd'hui, ce discours apparaît tout à fait inévitable et comme me le confiait un jour un de mes interlocuteurs municipaux « il est difficile d'imaginer une municipalité qui soutiendrait publiquement de telles pratiques, la drogue. À l'inverse, dans les faits, le positionnement municipal est plus nuancé. Et il semble plutôt que ce type de pratiques soit intervenu comme argument positif du point de vue des municipalités dans une perspective gestionnaire. Si sur la scène publique les municipalités ne peuvent soutenir des pratiques illicites et les nuisances qu'elles génèrent, en coulisse, il en va tout autrement.

« Notre argument, c'était de dire « de toute façon si ça ne se fait pas là, ça se fera ailleurs, dans de bien plus mauvaises conditions, donc, là aussi, limitons les dégâts, laissons les expressions se développer, y compris sur le plan social. C'est-à-dire que les jeunes qui viennent là, il vaut mieux qu'ils écoutent de la musique là, dans des conditions à peu près bonnes, plutôt que d'aller dans des trucs complètement clandestins, avec toutes les possibilités d'influences, de manipulation, de trafic de drogue, etc. On ne le disait pas comme ça mais fondamentalement c'était quand même dans nos esprits (Le directeur des affaires culturelles de Poitiers)»

Dans le cas de Genève comme dans celui de Poitiers, du côté municipal et même au niveau du Canton à Genève, l'idée d'une meilleure gestion de ce type de pratiques est bien présente. L'idée de leur localisation en un seul site en l'occurrence, le

Confort Moderne et l'Usine, est valorisée. Elle intervient dans un premier temps dans une perspective sociale et sanitaire de contrôle des risques liés aux drogues et à leur consommation. Mais un deuxième niveau de discours renvoie clairement à une aussi perspective policière d'identification des acteurs du marché de la drogue. Rapidement au cours des premières années d'existence des lieux, les municipalités ont travaillé avec la police qui elle aussi a adopté une perspective gestionnaire par rapport à la localisation de ces activités illégales.

La «□alorisation□ de la circonscription de pratiques illicites en un seul lieu, et au-delà de pratiques que les deux municipalités reconnaissent comme inévitables renvoie plus largement au volet social de la reconnaissance municipale vis-à-vis des initiatives.
La question de la drogue et des pratiques illicites indique un premier type «□'intérêt social□ pour les municipalités dans une perspective de reconnaissances et de soutiens des activités des collectifs. Mais rapidement ce discours se double de la part de la municipalité d'un deuxième type d'intérêt, un intérêt social notamment lié à la problématique de l'insertion.

«□e Confort Moderne développe ce que l'on connaissait dans les années 60 autour des maisons de jeunes, des choses un peu tribales où on rentre dans le groupe d'abord pour se sécuriser, où se sent bien et c'est là qu'on se reconnaît où qu'on se fait reconnaître notamment par rapport à un groupe qu'on a quitté précédemment, comme les parents. Je le ressens bien comme ça, parce que moi-même j'ai un peu vécu ça et connaissant ça, dès le début, j'ai été persuadé qu'ils jouaient un rôle d'intégration pour beaucoup de jeunes. Moi, je savais que ça se passait comme ça, je voyais les élus qui diabolisaient le Confort et je leur rappelais comme ça se passe quand on est jeune. Moi, j'avais connu ça, eux ils n'allaient pas au Confort, moi j'y allais, et je retrouvais ce côté tribal que j'avais connu. Et je leur disais, ces jeunes ce ne sont pas des extra-terrestres ou des monstres, ce sont des jeunes de Poitiers ou de la région. D'ailleurs, j'avais des enfants d'amis à moi qui faisaient partie du truc, donc j'avais un autre écho aussi que celui de la presse ou des rumeurs□ (Le directeur des affaires culturelles de la ville de Poitiers□ (Le directeur des affaires culturelles de Poitiers)

Cette considération sociale prend le pas sur toutes autres durant les premières années. Les premiers pas vers la reconnaissance se jouent ainsi dans les deux cas dans le rattachement des activités des lieux à des politiques d'insertion ou des politiques de la ville même si ces dernières sont à ce moment des années 1980 encore balbutiantes. Mais la reconnaissance institutionnelle, le «□assage à l'officialité□ par le rattachement à des politiques et des programmes sociaux prend un tour décalé une fois de plus.
Cette reconnaissance est au début officieuse. Elle s'appuie notamment sur une connaissance personnelle des initiatives et de leurs acteurs de la part des acteurs

municipaux. Seul ce type de connaissance personnelle a permis à certaines personnes des deux municipalités de dépasser la caricature ou la fantasmagorie dont les lieux faisaient l'objet du fait des pratiques illicites notamment. À partir de cette connaissance, ils ont pu prendre la mesure, acceptant certains risques, afin d'atténuer d'autres effets encore plus négatifs selon eux.

«Moi j'ai bien vu, tout de suite le côté social au Confort. Mon point de vue actuel et c'était le même à l'époque, c'est que je pense que l'action culturelle a toujours été un moyen d'insertion sociale, le fait que des gens fassent des choses ensemble, que ce soit des pratiques artistiques, que ce soit au niveau musical, arts plastiques ou autre, c'est une façon de se situer dans un groupe et de se situer dans une société et ça me semble positif. Et c'est ce qu'il y avait dès le début au Confort. Moi j'ai bien vu qu'il y avait un certain nombre de personnes qui étaient, je dirais en difficulté. Il y avait même un côté «zone», léger mais ça existait. Voir des cas extrêmes, de gens que les services sociaux ne sont pas capables de prendre en compte, par qu'ils sont révoltés aussi. Et tout d'un coup, là ils trouvent quelque chose à faire, à quoi se raccrocher, on les accepte. Moi je pense que le Confort Moderne a aidé comme ça à lutter contre l'exclusion d'une manière qu'eux seuls pouvaient faire» (Le directeur des affaires culturelles de Poitiers)

Des acteurs des deux municipalités apparaissent de ce point de vue comme des personnes clefs dans le processus de reconnaissance des collectifs. Dans les deux cas, la possibilité de poursuivre leur activité a été liée à la reconnaissance de ces acteurs, à long terme et même à court terme.

En 1988 par exemple, une personne de la municipalité de Poitiers a su rapidement débloquer une subvention, en quelques jours, au moment où l'OH était menacée d'expulsion, n'ayant plus les moyens de payer ses loyers depuis plusieurs mois. Ce soutien restait «officieux»[231] était la première étape qui conduisit au rachat des bâtiments par la municipalité. Les questions sociales évoquées ici étaient au fondement des motivations des acteurs de la municipalité qui intervinrent alors

La connaissance personnelle des acteurs municipaux joue à plusieurs niveaux et permet d'adapter les caractéristiques des lieux aux procédures administratives. Ce sont eux qui aident à la rédaction des dossiers de subventions et des conventions avec la ville pour qu'ils «cadrent» avec le discours public. Par exemple, les exigences de résultats en matière sociale ont été adaptées aux caractéristiques de l'action de l'OH.

C'est par leur intermédiaire que la municipalité reconnaît le rôle social des collectifs

[231] Sans entrer dans le détail pour des raisons de confidentialité, je dirai simplement que l'urgence de la situation et les fortes réserves qu'une partie de la municipalité adressait encore à ce moment à l'égard du Confort Moderne ne permirent pas d'emprunter une procédure administrative conventionnelle. Ce qui montre encore l'intérêt du soutien personnel de la municipalité qui engageait cette subvention et la force des réticences encore prégnantes à ce moment vis-à-vis du Confort Moderne alors que celui-ci avait demandé déjà à plusieurs reprises une aide municipale.

même si leur travail ne correspond pas au travail social traditionnel. Des aménagements et des postures compréhensives émaillent les postures des acteurs municipaux.

« Il y a une chose qu'on avait mise en place dans la convention d'occupation en 1992 mais qu'on a fait disparaître après : « Le Confort Moderne s'attachera particulièrement à traiter avec les moyens spécifiques d'un établissement culturel accueillant un public jeune les problèmes posés par la marginalisation et l'exclusion sociale » C'était en 92. On l'avait mis dans la convention parce qu'il y avait encore cette forte préoccupation des élus pour le social qui justifiait le Confort plus que ce qu'il faisait vraiment. Mais moi, j'avais peur qu'à la limite, on exige du Confort Moderne à un moment des résultats en terme de « qu'est-ce que vous avez fait pour la lutte contre la marginalisation ». Il y a un certain nombre de choses comme ça qui sont difficilement mesurables parce que ce n'est pas une circonscription sociale où l'on suit un certain nombre de jeunes identifiés et l'on sait ce qu'ils vont devenir. Le Confort Moderne son rôle de lutte contre l'exclusion n'est pas du tout de même nature. Ça reste quelque chose de l'ordre de la pratique et du non identifiable. Et après on a réussi à le faire supprimer dans le texte mais ça ne veut pas dire que c'est supprimé dans les préoccupations mais dans le texte Ce qui compte c'est que nous on sait que ça joue un rôle » (Le directeur des affaires culturelles de Poitiers)

L'action et les activités de l'OH à l'époque n'entrent pas de manière formelle dans les cadres de l'action sociale ou des politiques de la ville qui reprendront dans les années 1990 abondamment cette thématique de « l'insertion par l'action culturelle »[232]. Mais à plusieurs reprises le Directeur des affaires culturelles, l'élu à la culture ou celui des affaires sociales me disent leur connaissance précise « du rôle véritablement » joué selon eux par le Confort Moderne. Ils savent les parcours souvent chaotiques que leurs membres ont connus. Aussi, une sorte de « tolérance compréhensive » est appliquée à son égard.

À Genève la légitimité d'Etat d'Urgences et de l'Usine à poursuivre ses activités se jouent de la même manière sur cette « question sociale ». Néanmoins, les acteurs municipaux aiment ajouter une métaphore plus équivoques qui élargit la reconnaissance vers des registres plus larges, à la fois sociaux et déjà, quasi-culturels. Cette métaphore est celle de la « cocotte-minute » qui bouillonne et qui a besoin d'une soupape de sécurité pour ne pas exploser. Les attentes en matière de formation et d'insertion sont ici plus floues que dans le cas de Poitiers. Ce flou est significatif d'un traitement différent de l'Usine par les instances municipales et cantonales. Le traitement des questions sociales, artistiques, d'animation pour ne pas dire festive, liées au lieu paraît moins segmenter que dans le cas poitevin. De

[232] Les travaux sur ces questions sont très nombreux. Pour ma part je me suis appuyé sur des ouvrages généraux pour nourir ma réfléxion et sur des travaux qui traitent plus directement de ce thème, par exemple ceux de Virginie Milliot. Voir sa thèse, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art*, novembre 1997.

plus, et j'y reviendrai, la volonté de contrôle, l'évaluation des résultats très forte dans les politiques françaises est ici moindre. La marge de manœuvre des collectifs en paraît d'autant plus grande.

5. D'un monde à l'autre : les passeurs

Cette connaissance précise de la municipalité du Confort Moderne n'est pas uniquement due à l'intérêt des acteurs municipaux. Elle se joue dans une interaction constante. De leur côté, les acteurs du Confort Moderne et de la même manière, ceux d'Etat d'Urgences à Genève, ont eux aussi fait «□n travail de communication□ en direction de la municipalité qui a renforcé cette connaissance. Les collectifs et leurs représentants ont donc rapidement intégré de manière stratégique la dimension sociale de l'intérêt municipal. Cette capacité de lecture des intérêts municipaux n'est pas due au hasard. Elle révèle et relève encore du rôle majeur de certains individus dans les collectifs.

«□..) Sylviane (du Confort Moderne) était déjà une fine politique parce qu'elle a bien perçu d'une part que le fonctionnement tribal du Confort Moderne permettait d'intégrer des gens qui étaient un peu paumés et qui étaient aussi la main d'œuvre du Confort Moderne. Ils ont formé une quantité fantastique de Tuc de Tig utilisant tous les outils d'insertion qui ont été mis en place. Elle avait bien perçu que, de la part d'une municipalité de gauche, ça faisait «□lt□, ça allait dans le sens de ce que les élus souhaitaient voir en place□ (Le directeur des affaires culturelles de Poitiers)

Il serait ainsi difficile de comprendre les modalités concrètes des rapprochements qu'effectuent les collectifs en direction des municipalités et d'autres instances susceptibles de les subventionner sans noter la présence dans chacun d'entre eux d'un ou deux individus au «□profil□ singulier. Ce sont ces individus qui vont prendre en charge les relations des collectifs avec l'extérieur et donc avec les responsables institutionnels. Ce sont eux qui sont les artisans majeurs de la reconnaissance de l'action collective, auprès des municipalités et au-delà lorsque cela ne suffit pas. Dans les trois cas de cette recherche, ce sont les personnes que j'ai décrites à plusieurs reprises comme étant *les leaders* qui vont simultanément représenter les collectifs, assurer leur positionnement dans l'espace public.

«□Moi je me suis vite rendue compte que ce qu'on faisait, la programmation, le travail pour que les groupes aient des locaux de répétition, ils n'en avaient pas grand-chose à faire. Ils ne comprenaient rien. Par contre dès qu'on parlait social, insertion tout ça, là, ils étaient beaucoup plus intéressés. Alors on a commencé à utiliser ces mots pour faire passer nos trucs, «□ocial, insertion, etc□. De toute façon, tant qu'on pouvait continuer c'était

l'essentiel. Moi, je me disais que l'artistique on verrait plus tard pour que ce soi vraiment reconnu, l'essentiel, c'était de tenir (Sylviane, Confort Moderne)

En plus d'un rôle d'organisateur *les leaders* vont montrer cette capacité à assumer un rôle d'intermédiaire entre le collectif et les municipalités. En l'occurrence, pour ce faire, ils vont jouer d'une connaissance des mondes politiques qu'ils ont chacun acquis au cours de leur parcours. Lorsque les leaders ont d'une part, cette capacité à se situer dans plusieurs mondes sociaux, d'autre part et surtout, la capacité à faire le lien entre les représentants de ces mondes, à construire des ponts relationnels entre des personnes qui habituellement ne se rencontrent pas, qui n'ont pas des codes et compétences communicationnelles suffisamment proches pour se parler, ils adoptent une fois encore ce rôle de *passeurs*. J'ai déjà évoqué leur rôle dans le domaine artistique. Ce sont eux par exemple au Confort Moderne, qui peuvent faire découvrir les arts plastiques aux membres de l'OH plutôt orientés vers la musique. De manière encore plus décisive me semble-t-il, ce sont donc eux qui vont faire le lien entre les collectifs et les milieux institutionnels et politiques. Ils vont surtout faire comprendre aux autres l'importance de ces ouvertures extérieures. Ils vont aller jusqu'à enseigner à des personnes tout à fait réticentes à s'ouvrir vers ces mondes institutionnels, la manière de s'y comporter, même si comme je vais le montrer plus loin cela n'implique pas nécessairement de compromissions.

Les passeurs ont acquis dans leur parcours la capacité de se situer dans l'un ou l'autre des mondes mis en présence. Ils possèdent les codes pour parler aux membres du collectif dans des termes qui sont les leurs. De même, ils possèdent les codes et les manières de se comporter propres aux milieux politiques. Ils ont donc la capacité à tenir au niveau formel, ce *double langage*. Ils savent par ailleurs appréhender les organisations sociales propres à ces milieux. Ils ont la capacité d'identifier les rôles, les statuts, les hiérarchies de leurs représentants. Ils savent où s'adresser pour obtenir ce qu'ils cherchent.

D'un lieu à l'autre, *les passeurs* ont acquis cette connaissance et ces compétences selon des trajectoires différentes.
Dans Etat d'Urgences, j'ai identifié deux individus qui ont tenu ce rôle. Tous les deux sont issus de milieux modestes. Quand ils étaient à l'université, ils ont milité dans des syndicats étudiants ou des partis d'extrême gauche avant de s'en éloigner ; A Poitiers, Sylviane à laquelle j'ai fréquemment fait référence à cause de son rôle de leader a acquis une partie de ces compétences par ses origines familiales. Elle est originaire d'une famille de notables de la région poitevine, elle a été éduquée par

son grand-père qui fut député durant de longues années.

«Mon grand-père, c'est lui qui m'a élevé. Il était député dans la Vienne. Comme j'ai vécu beaucoup avec lui, je traînais à l'Assemblée Nationale avec lui. J'étais tout le temps dans ce milieu de gens élus. Je voyais bien comment ça se passait, les copinages, tout ça, j'ai vite compris comment il fallait parler aux gens.(...). Comme je traînais souvent dans ce milieu c'était un milieu que je connaissais. C'était pas compliqué pour moi d'aller dans les ministères, où mon grand-père certaines gens le connaissaient» (Sylviane, Confort Moderne)

Par leur connaissance des codes et des valeurs propres aux milieux politiques les passeurs prennent «naturellement» en charge les négociations avec les pouvoirs publics, les questions de «communications avec l'extérieur».

Cependant, si la notion de passeur, se décline vis-à-vis de l'extérieur, sa fonction est tout aussi importante en interne, en direction des autres acteurs des collectifs. Faire comprendre à des responsables institutionnels l'importance d'une initiative comme le Confort Moderne était une chose. Faire comprendre la nécessité de trouver une légitimité institutionnelle à des individus dont j'ai souligné maintes fois la posture critique voire révoltée par rapport aux institutions et en particulier les institutions politiques, était tout aussi ardu.

«Le Confort Moderne, au départ, c'est un peu le rejet d'un système institutionnel qui fonctionne avec des références, le refus de milieu auto-référentiel de l'art qui fait la part belle à des critiques d'art, à des trucs institutionnels. Tous ces milieux, ils ne fonctionnent pas avec des émotions directes, une reconnaissance du public alors que nous si. C'est tout ce côté superficiel qu'on dénonçait un peu. Donc c'est toujours pareil, pour tous au début, on a surtout un refus des institutions d'un système de valeurs hiérarchique. Mais ce refus en bloc, n'est pas qu'à leur honneur (elle parle là des autres membres du Confort Moderne). Moi, je me suis toujours dit qu'on participait à la vie de cette ville de Poitiers. Je voulais qu'on participe et pas qu'on reste fermé sur nous-mêmes. J'ai toujours dit qu'on méritait des subventions et de l'argent public parce qu'on a un rôle pour la ville, pour ses habitants, un rôle culturel, un rôle d'animation.» (Sylviane, Confort Moderne)

Entre Sylviane et les autres acteurs du Confort Moderne les liens s'établissent d'abord à travers les différentes dimensions que j'ai reconnues dans les trois lieux : artistique, culturelle. C'est principalement leur intérêt commun pour les pratiques culturelles en général, la musique en particulier, qui est à l'origine de leur rapprochement mutuel. Mais il faut apercevoir aussi entre eux la force d'un lien culturel plus anthropologique renvoyant aux valeurs sociales que j'ai décrites à plusieurs reprises, la «culture du faire» notamment et aussi à une dimension contestataire commune des institutions ou de «l'ordre établi».

«Moi je me souviens de discussions avec Sylviane, comme ça en buvant un café, ou pendant les réunions de gestion où elle nous expliquait le pourquoi du comment. Elle essayait de nous faire comprendre pourquoi c'était important que la municipalité nous aide, pour le fric bien-sûr, pour qu'on galère moins, mais aussi parce qu'on avait des ennemies, vis-à-vis des habitants du quartier tout ça. Bon, c'est sûr que certains parmi nous étaient réticents, c'était du genre, «ouais tous pourris les politiciens», donc des fois, on s'engueulait. Mais bon, moi je trouve qu'elle savait trouver les mots, même si c'était chiant, on avait confiance en elle quand-même. Et puis je me souviens aussi que pour les réunions à la mairie, dès fois elle emmenait quelqu'un avec elle, moi j'y ai été deux-trois fois, et là tu vois les choses. Tu te rends compte que les politiciens en question, en fait, c'est gens normaux, il y a des gros cons bien sûr, mais y'en a quand-même qui essayent de t'écouter même si je voyais qu'ils ne comprenaient pas ce qu'on voulait dire. En tout cas moi ça m'a appris pas mal de trucs et je vois plus les choses comme avant, aussi radical.» (Louis, Confort Moderne)

Bien qu'issue d'un milieu aisé et montrant parfois des connivences avec ce milieu, Sylviane, lors des négociations avec la municipalité notamment, est capable de faire passer l'importance de l'ouverture vers ceux qui par ailleurs, sont accusés de les empêcher d'exister pleinement. La question de la *confiance* est ici centrale. Sylviane sait l'établir avec l'une ou l'autre partie de l'interaction.
Sur ce point, ce qui est frappant chez elle lorsqu'on la rencontre, c'est sa capacité à adopter alternativement, le langage technique et les codes de l'administration ou le langage de la simplicité, franc et direct, parfois vulgaire, commun dans les lieux. Même si elle comprend les fonctionnements et les codes institutionnels, elle n'y adhère pas complètement et à l'instar des autres individus des collectifs, elle se montre tout à fait critique. De manière plus large, Sylviane se retrouve de manière identitaire à travers les caractéristiques qui constituent la culture du «faire» des collectifs. Cette capacité et cette proximité identitaire, Sylviane, les justifie par un détour à une autre partie de ses origines familiales.

«Ma mère est d'un milieu populaire et moi ça m'attirait vachement tout ça. D'un côté je voyais les milieux de la bourgeoisie locale mais en même temps, j'ai toujours aimé ce côté populaire. Avec les autres, je me suis tout de suite bien entendu par rapport à ça. Eux ils étaient souvent d'origine modeste et en plus c'était plutôt tous des gens qui étaient en rupture avec les règles. Donc moi, dès le début du Confort, j'avais mis en place un système qui était forcément basé sur l'ouverture, pas basé sur la hiérarchie, flexible, au feeling. Il n'y a que comme ça que ça pouvait marcher, on pouvait pas leur imposer des trucs de toute façon. Et puis la pêche, on y allait direct en fait, on pouvait pas passer notre temps à faire des théories, et c'était la musique qui nous tirait, c'était la passion» (Sylviane, Confort Moderne)

À Genève et Berlin, de la même manière, des individus sont porteurs des codes en vigueur dans les milieux politiques. Même si, à la différence de Sylviane, ils ne les ont pas acquis par leurs origines familiales, ils accèdent eux aussi au rôle d'intermédiaire entre les collectifs et les milieux politiques.

À partir de leur maîtrise des codes des deux milieux *les passeurs* ont donc la capacité de transmettre aux subventionneurs et aux acteurs institutionnels les sens et les contenus de leurs activités dans les lieux. En même temps, ils savent trouver les mots pour expliquer aux membres des collectifs l'importance de la démarche qu'ils effectuent auprès des politiques, son importante collective. Ce point me semble essentiel puisque les membres des collectifs se situent lorsqu'ils rejoignent les collectifs dans ce perspectif très critique sur leur environnement et notamment vis-à-vis des institutions. Beaucoup, ont même éprouvé de manière négative les dispositifs culturels mis en place par ceux qu'ils sollicitent alors pour obtenir des subventions. En provoquant l'échange avec les responsables politiques, les négociateurs ouvrent les collectifs sur l'extérieur, en retour ils les visibilisent pour les responsables institutionnels de manière précise. C'est ce rôle intermédiaire qui les définit comme passeurs entre différents milieux sociaux. Ce sont des artisans majeurs de l'ouverture des collectifs sur le monde, les mondes institutionnels notamment.

6. Le Confort Moderne – Crise de succession

Les passeurs en même temps qu'ils représentent une ressource inestimable des collectifs en sont aussi le point faible. Leur rôle est à ce point central, que l'organisation entière manque de se disloquer lorsqu'ils veulent quitter les lieux. Sylviane, a ainsi quitté le Confort Moderne en 1990. Même si ce départ fut longuement préparé, il marquait une étape de rupture pour le Confort Moderne. La question de la succession de Sylviane était posée, avec d'autant plus d'acuité que la situation du Confort Moderne était délicate vis-à-vis de ses financeurs.

«□Moi, j'étais déjà parti, mais mi-janvier, ça a été le bordel, tout d'un coup, tout le monde lâchait le Confort, la ville, la DRAC, etc. C'était vraiment une question de confiance, parce que les comptes étaient dans le rouge, comme d'habitude, mais là il n'y avait plus personnes pour trouver les mots, pour les rassurer. Alors j'ai dû m'en mêler. A l'époque c'est Latarjet qui était conseillé culturel de Mittérand qui est intervenu auprès du ministre. Et tout de suite le jour où je suis arrivée à la DRAC, j'avais Lang au bout du fils et ça a été réglé en trois coup de cuillère à pot. Là y'a eu un truc par rapport à moi, ils (les autres personnes du groupe) se sentaient pas mal à l'aise par rapport au politique. On avait préparé le truc, mais ils étaient différents et il fallait qu'ils fassent leurs marques. Moi quand je leur disais des trucs c'était simplement pour les aider mais ils ne pouvaient pas me voir dans un autre rôle, alors que pour moi, j'étais partie. XX qui devait me remplacer elle a flanché, c'était pas son truc, même si elle est complètement artistiquement dedans, elle connaît bien l'histoire du Confort. Donc on a discuté, et on a rappelé quelqu'un dont on se disait qu'elle pourrait s'occuper de tout ça. Elle était avec nous dès le début du Confort,

mais elle était partie sur un autre plan. Et elle est revenu. Donc, il lui a fallu un temps pour apprendre. Elles ont un peu flippé, mais c'était du tout cuit par rapport à ce que j'ai connu, les conventions étaient signées avec plein d'argent, en fait c'était leur crise (Sylviane)

Cette crise, due largement au départ de Sylviane du Confort Moderne, illustre le rôle central des passeurs et la difficulté de trouver des personnes ayant les mêmes capacités de dialogue internes et externes. La période était d'autant plus critique que la négociation de la poursuite de la convention était en jeu, et que les comptes du Confort Moderne étaient extrêmement déficitaires. La personne qui était chargée de remplacer Sylviane, était bien porteuse des sens et logiques internes, mais elle ne s'est pas montré assez «connaisseuse» des codes institutionnels et politiques. Les interlocuteurs de la ville de Poitiers qui négocièrent alors avec elle m'ont tous rapporté sa rigidité de posture, son incapacité de leur point de vue au compromis, à la négociation. Toutes choses qui relèvent de la culture du faire propre au Confort Moderne, mais qui n'étaient pas tenables dans l'espace public institutionnel[233].

Les questions de succession ne se sont pas posées de la même manière à l'Usine et à la Ufa-Fabrik. Dans ce dernier cas, elle ne s'est même jamais posée puisque les personnes qui tiennent ce rôle sont dans le collectif depuis le début de son existence, ce sont les mêmes individus qui conservent ce rôle de manière continue. De même, à Genève, la situation était moins délicate qu'au Confort Moderne puisque'au moins trois personnes sont capables d'assumer ce rôle de passeur. Néanmoins, il existe «un principe de roulement» de la permanence à l'Usine qui remet cette question régulièrement à l'ordre du jour[234]. Les passeurs ne restent ainsi que deux ans en poste au maximum, en théorie. Ce que j'ai en fait observé c'est que ces trois personnes alternaient au poste de permanent. Et même lorsque ces individus n'étaient pas «officiellement» permanents, ils n'étaient jamais très éloignés et l'on pouvait toujours compter sur eux pour intervenir directement en cas de difficultés ou pour un simple conseil.

---

[233] Cette culture du faire, la franchise et les styles directes qu'elle implique notamment, est néanmoins une force dans la relation aux institutions, du moment qu'elle n'apparait pas comme une volonté fermeture et de non-dialogue. L'ensemble des responsables instutionnels que j'ai rencontré m'ont ainsi fait part de leur appréciation des manières de faire «directes» de Sylviane, et de la personne qui lui a finalement succédée. Toutes deux savent jouer de cette qualité culturelle des collectifs tout en jouant des codes institutionnels. J'irai jusqu'à dire de manière tout à fait subjective que ce style à «contaminer» les fonctionnements des services culturelles de la ville de Poitiers et que la touche «Confort Moderne» a marqué les fonctionnement internes dans les services.

[234] Selon les statuts de l'association Etat d'Urgences, la permanence doit être réélue tous les deux ans. Principe qui, dans son fondement, veut favoriser le renouvellement des énergies, l'apport d'idées nouvelles, etc. Principe qui dans sa réalité montre ses limites du fait des compétences innombrables nécessaires pour gérer le lieu, notamment les compétences des passeurs évoquées ici. Les personnes pouvant assurer ces postes sont dès lors très rares.

Au-delà de l'illustration de l'importance du rôle des passeurs, la «□crise□» du Confort Moderne montre combien ces derniers sont des éléments d'ouverture et les premiers éléments de positionnement des collectifs sur des échelles territoriales qui font exploser le localisme.
Sylviane, dès l'ouverture du Confort Moderne avait perçu les blocages au niveau municipal. Malgré les soutiens qu'elle put trouver à Poitiers, la municipalité restait bien souvent sourde et «□menaçante□» par rapport aux intérêts du lieu. De plus, le financement municipal ne suffisait à subvenir au budget de fonctionnement du lieu. La stratégie de Sylviane fondée sur une lecture «□clairvoyante□» des jeux et des échelles de pouvoir fut de sortir du niveau local pour se positionner au niveau national, directement avec les administrations centrales.

«□Moi, je me souviens, c'était un moment on en pouvait plus. Alors j'ai pas hésité, j'avais entendu parler de Lang, démocratisation culturelle tout ça, alors je suis allée directement à Paris, au Ministère. J'étais là, dans les couloirs, j'ouvrais toutes les portes, je racontais mon histoire à tout le monde, je m'en foutais, de toute façon si on nous aidait pas le Confort c'était fini. Et finalement j'ai réussi à trouver un contact avec le cabinet de Lang, qui nous a aidé□» (Sylviane)

En fait, Sylviane a su jouer des concurrences et des légitimités croisées entre les différents niveaux institutionnels français. Le niveau national venant légitimer leur action vis-à-vis de la ville de Poitiers lorsque celle-ci se montrait moins volontaire et inversement[235].
C'est ainsi un élément de mobilité directement lié au contexte politique français, fondé sur la capacité de lecture de la «□passeuse poitevine□» à créer des liens extra-locaux qui «□sauvait□» alors le Confort Moderne.

***

Pour revenir au contexte de la ville de Poitiers par rapport aux questions de reconnaissance institutionnelle, ce qui est frappant néanmoins à ce moment-là, entre 1985 et 1990, c'est la quasi-absence d'un discours municipal sur l'action artistique des collectifs. Cette absence révèle en fait la véritable perception parfois radicalement négligente des qualités artistiques de la programmation des lieux par les acteurs municipaux et la plupart des acteurs locaux. Cette perception relève au

[235] Il faudrait aussi parler à propos de ses légitimités croisées, d'autres niveaux des collectivités territoriales□: niveau régional, niveau départemental, mais aussi niveau européen, pour bien comprendre le dispositif et sa force.

mieux de l'ignorance de ce qui est diffusé et produit dans les lieux et pour certains d'un profond dédain à leur égard. À de rares exceptions dans les municipalités, la notion de tolérance est mise en avant sur le plan artistique. La jeunesse des protagonistes est évoquée maintes fois, afin d'éluder la question du positionnement artistique, et les questions esthétiques liées à la programmation. Les notions de musique de jeunes ou d'amateurs justifient que la question artistique soit éludée. L'air du «□l faut bien que jeunesse se passe□ exprime alors une négligence paternaliste, souvent méprisante, à l'égard des collectifs et de leurs pratiques artistiques.

Néanmoins, l'unique reconnaissance sociale, la gestion de l'illicite, la position en termes sanitaires des municipalités sont fragiles. Dans les municipalités, tous les acteurs ne considèrent pas de manière pragmatique la persistance autour des collectifs d'activités porteuses de nuisances. Ce qui est perçu par certains comme relevant d'un rôle social de régulation est perçu par d'autres comme des formes d'exclusion. Les pratiques sont stigmatisées dans les termes de la marginalité et de l'illicite et impliquent pour eux un traitement radical. Les tenants d'une répression pure et simple sont bien présents dans les municipalités et le retournement politique est toujours possible.

De plus, au-delà de l'opportunité, la reconnaissance uniquement «□sociale□ de leur action ne suffit plus aux collectifs eux-mêmes. Leurs modalités d'évolutions internes, l'importance croissante du registre artistique dans leur action, vont même à l'encontre de ces logiques municipales. L'Oreille est Hardie et Etat d'Urgences voudraient faire reconnaître ce pour quoi ils se battent réellement, des pratiques culturelles non-prises en compte dans leur ville respective, porteuses elles-aussi d'intérêts artistiques à part entière. Avec le temps, ils se positionnent donc, de plus en plus, comme des équipements culturels revendiquant une dimension artistique de qualité et une ouverture à tous les publics. À ce niveau, les demandes de subventions qu'ils effectuent après un certain temps de fonctionnement sont incompatibles sur la scène publique avec la persistance d'images interlopes à leur endroit.
La question de la pérennisation de l'activité des collectifs se joue alors par rapport à la reconnaissance des qualités artistiques de leur action.

II. La reconnaissance artistique institutionnelle□comparaison Genève-Poitiers

La prise en compte de la fonction sociale du Confort Moderne et de l'Usine permet à leur acteur d'amorcer un processus de reconnaissance. Néanmoins, elle reste fragile, et surtout les financements qui s'en dégagent sont insuffisants pour espérer développer une activité à long terme. Parallèlement donc, le processus de reconnaissance se joue aussi sur les registres culturels, sur le positionnement des initiatives en termes artistiques, dans leurs villes et au-delà, dans les réseaux locaux et extra-locaux de la culture.
Une fois encore, la reconnaissance culturelle et artistique se joue dans une interaction constante entre les collectifs et les acteurs institutionnels locaux voire nationaux. Les attentes municipales renvoient en l'occurrence, de manière encore plus prononcée à ce niveau, aux contextes locaux et nationaux en matière de politique culturelle. De ce point de vue, le poids des contextes locaux pèse sur le positionnement public respectif de l'Oreille est Hardie et d'Etat d'Urgences de manière différente.

Comprendre cette interaction c'est revenir, sur le caractère de décalage et d'extériorité qui les caractérisent par rapport aux équipements et acteurs existants. Position qui participe jusqu'à aujourd'hui de la définition de leur relation à de nombreuses catégories d'acteurs culturels, notamment les jeunes. Analyser les termes de cette interaction, c'est en effet mettre en évidence des éléments de contexte, en l'occurence une posture culturelle institutionnelle qui entre de manière contraignante dans la définition de la fonction des lieux dans la ville et du positionnement des collectifs dans le réseaux local des acteurs culturels.

1. Genève et la métaphore de la «□ocotte-minute□□enjeux sociaux, artistiques et ludiques

Au moment de son émergence, c'est en développant principalement des pratiques festives qu'Etat d'Urgences, avant même de disposer d'un lieu, commence à être visibilisée à Genève. L'association organisait alors des fêtes spontanées autour des «□iscomobils□ qui sillonnaient le canton de Genève. Ces fêtes se poursuivirent jusqu'à l'obtention définitive de l'Usine mais avec la sédentarisation de ses

activités, la dimension festive ne disparut pas des activités d'Etat d'Urgences.

Les pratiques festives constituent une caractéristique originale d'Etat d'Urgences, pour qui le domaine culturel ne se limite pas à la pratique artistique.

«Nous on a plutôt tendance à englober sur le terrain de la culture les aspects de sociabilité et de création. Nous on pose plutôt la question, comme d'un côté la création la diffusion de production artistique et de l'autre le côté convivial, deux activités qui sont parallèles et qui a certains moments se rejoignent, tout en disant que les deux font partie de notre activité culturelle. Des espaces de création d'un côté, des espaces festifs de l'autre, et des moments où les deux se rejoignent, d'autres où s'est séparé, mais l'intérêt c'est que ça se passe au même endroit, qu'on puisse choisir, et que même si on peut voir un truc qui porte une vraie interrogation artistique on peut aller boire un coup après, voire faire la fête et c'est bien que ça puisse se faire dans le même lieu. Et puis, il y aussi l'idée de laisser les gens expérimenter les choses. La chose sur laquelle on joue de façon très explicite depuis qu'on a redéfini cette volonté qui existait sous une forme moins argumentée au départ mais qui a toujours existé, on joue vraiment sur l'idée que, ce qu'on veut c'est le mélange des deux» (Pit, l'Usine)

Comme je l'ai longuement développé dans les parties précédentes, à l'Usine la convivialité et la sociabilité festive se rapportent à une perception ludique des pratiques à finalité esthétique. Aller au concert ou au spectacle ne sont pas des actes séparés de pratiques conviviales et festives. Cela ne signifie qu'un intérêt exclusivement esthétique n'existe pas dans les lieux. Selon les moments et les espaces peuvent-être aménagés pour une diffusion dont l'intérêt se rapporte essentiellement à un questionnement artistique.

Par rapport à ce type de positionnement, la municipalité genevoise a adopté une politique d'ouverture qui a conduit dans le courant des années 1980 à une reconnaissance de cette dualité complémentaire entre l'art et la convivialité. Je qualifierai cette ouverture de reconnaissance d'une dimension ludique de l'art. Cette orientation à part entière vient s'ajouter à des politiques culturelles genevoises fondées par ailleurs sur une conception des pratiques artistiques ayant d'une part, une finalité sociale d'insertion, et d'autre part une politique forte d'excellence artistique[236]. La spécificité du traitement genevois me semble résider dans le fait que ces volets de politique culturelle sont pensés en complémentarité, de manière simultanée sans que l'une ou l'autre dimension ne prime.
Ces trois dimensions apparaissent s'articuler dans la perception de l'Usine dont est porteuse la municipalité. Pour elle, l'Usine recoupe et articule les trois dimensions

[236] *La culture à Genève, bilan d'une législature, 1991-1995*, Texte édité par le Département des affaires culturelles de la villes de Genève

de sa politique.

«Ce qu'il faut c'est retrouver plein d'Usine à Genève, plein de lieux dans chaque quartier, dans chaque banlieue, où on peut retrouver la possibilité qui de montrer son film, qui de faire sa pièce de théâtre, qui de boire un verre, qui de jouer son petit morceau de rock, de jazz, de faire sa techno ou quoi que ce soit, de faire son expo peinture, montrer ses horreurs qu'il est persuadé que c'est vachement beau alors que tout le monde trouve que c'est vachement moche mais qu'importe, c'est peut-être génial mais je ne suis pas là pour juger, je ne vais pas juger du travail de tout un chacun, c'est pas ça qui m'importe, ce qui m'importe c'est qu'il y ait la possibilité qui soit offerte aux gens, et l'Usine a permis justement un éclatement de ces lieux» (Monsieur XY, conseiller municipal de la majorité, Ville de Genève)

Dans le processus de soutien artistique aux initiatives, quelques notions reviennent sans cesse à Genève: expérimentation, tolérance par rapport à des tâtonnements artistiques.

«Les idées les plus folles, les plus floues au départ sont véhiculées par un lieu comme l'Usine. On se dit c'est la jeunesse, après, il y a cette notion des pratiques alternatives que, à côté d'un théâtre institutionnel de formes reconnues, il y aurait comme ça l'invention du futur. Bon, oui et non. C'est vrai qu'une cinémathèque traditionnelle ou des diffuseurs traditionnels ne vont pas s'intéresser à des choses parallèles à des travaux d'école à des choses qui attirent moins de monde. Il y a tout un marché pour les productions de valeur, mais qui ne touche qu'un public réduit et comme souvent les gens qui sont rattachés à ces milieux sont également des gens qui sont dans les écoles d'art ou dans les milieux de la création donc c'est assez naturellement que, dans ces lieux, vous avez une offre culturelle soit élitaire, soit minoritaire mais disons d'une relative valeur. Ce n'est pas inintéressant. La limite est que ce n'est peut-être pas destiné à toucher un très large public ça c'est une considération un peu sur les années 70 80 où on a à la fois reconnu des pratiques autres mais ces pratiques n'ambitionnent pas forcément une reconnaissance absolue, la qualité artistique totale.»

Dans les faits cet ensemble d'orientations de la ville de Genève semble avoir trouvé sa traduction à travers la mise en place d'une nouvelle catégorie d'équipements culturels depuis 1992 : les espaces culturels urbains (ECUS).

«La notion d'espace culturel urbain a été adoptée en 1992 par le Conseil administratif sur proposition du Département des affaires culturelles. Les ECUS constituent aujourd'hui un véritable réseau d'équipements culturels, reconnus dans leur spécificité et leur diversité. (...).Les Espaces culturels urbains sont au service d'une politique de démocratisation de la culture (...), ils créent un maillage très serré entre les différentes expressions de la culture vivante et répondent ainsi aux attentes de publics très diversifiés»[237]

Les ECUS sont définis en termes contradictoires «de diversité et de spécificité». De fait, la caractéristique principale de cette catégorie d'équipement culturel, dont

[237] *La culture à Genève,* op. cit..

l'Usine fait partie, est de ne recouvrir aucun critère strict. Sous cette appellation sont regroupés cinq lieux exemplaires par leur hétérogénéité□ différents par les domaines artistiques qu'ils diffusent, ils diffèrent aussi par les moyens financiers dont ils disposent□ [238].
Une autre particularité de la catégorie des ECUS est d'avoir été initiée par des collectifs dont l'histoire est liée aux lieux qu'ils occupent et qui n'émanent pas d'une décision politique.

La création de la catégorie des ECUS exprime la volonté de la municipalité de reconnaître d'une part, les pratiques en émergence relevant de l'expérimentation artistique et d'autre part, des pratiques artistiques non professionnelles relevant du loisir, auxquelles est attachée une dimension ludique forte.
Ce type de reconnaissance démontre une certaine souplesse des critères municipaux et une absence de finalité définie a priori à l'égard de l'activité des lieux qu'elle soutient.
Même lorsqu'ils accèdent à un financement régulier en étant intégré à la catégorie des ECUS comme c'est le cas de l'Usine, les collectifs peuvent conserver une importante autonomie à l'intérieur des lieux qu'ils occupent et développer leurs pratiques selon leurs propres orientations[239]. Notamment, et j'y reviendrai à propos du Confort Moderne, ils ne sont pas contraints par la municipalité de coopérer avec les autres acteurs culturels de la ville, ce qui est un critère important influant sur leurs modalités d'inscription dans le réseau culturel local.

Comme je l'ai dit précédemment, la dimension artistique et culturelle n'est pas un élément moteur au départ de la reconnaissance institutionnelle vis-à-vis des lieux que ce soit à Poitiers ou Genève. Les deux collectifs sont alors principalement visibilisés par rapport à leur activité de diffusion et les domaines qu'ils valorisent, les musiques dérivées du rock n'entre pas alors de manière primordiale dans les politiques publiques.

La posture de la ville de Genève acceptes (de subventionner) des actions culturelles qui ne se situent ni tout à fait du côté de l'excellence artistique, ni complètement dans le domaine social. Elle accepte l'entre-deux, des actions qui

[238] Parmi eux avec l'Usine qui est définie comme «□n ECU autogéré□, les autres lieux sont: les Halles de l'île, la Salle Patino, Saint Gervais Genève, et La maison des arts du Grütli que j'ai déjà cité pour son rôle au moment de l'émergence de l'Usine (Cf. 1.1.2).
[239] J'ai pu constaté que dans le cas de l'Usine cette autonomie est complète en ce qui concerne la programmation.

flottent quelque part entre ces deux axes.

2. Municipalité de Poitiers□des orientations artistiques prononcées

La politique culturelle de la ville de Poitiers articule une aide forte à la formation, à la diffusion et à la création, à une conception des pratiques artistiques ayant une finalité sociale d'insertion.
De ce point de vue, cette politique ne diffère pas fondamentalement de celle de Genève. Ses orientations sont fondées sur une conception de l'action culturelle similaire.

«□Mon point de vue actuel je pense que l'action culturelle a toujours été un moyen d'insertion social, le fait que des gens fassent des choses ensemble, que ce soit des pratiques artistiques, que ce soit au niveau musical, arts plastiques ou autre, c'est une façon de se situer dans un groupe et de se situer dans une société et ça me semble positif, cela dit j'ai toujours pensé à la dérive qu'il pourrait y avoir de l'art considéré que comme un moyen d'insertion sociale, ça me paraît extrêmement dangereux et pervers parce que il y a un mot à la mode qui est l'instrumentalisation de la politique culturelle mais pour moi ça a vraiment un sens dans la mesure où effectivement on pourrait nous dire «□tout ce que vous avez subventionné c'est essentiellement pour permettre l'insertion□, et ça voudrait dire aussi abandonner toute piste d'aide à la création, je crois la richesse des pratiques culturelles que l'on a c'est parce qu'il y a tous les niveaux de pratiques, il y a vraiment les amateurs qui restent complètement amateurs et il y a ceux qui ont envie d'aller un peu plus loin qui ne veulent pas devenir des professionnels et il y a ceux qui ont une véritable envie de se professionnaliser et si on avait uniquement cette démarche basique de dire «□ faut que tous le monde accède□, on risquerait de laminer nos projets par la base□ (Le directeur des affaires culturelles de la ville de Poitiers)

Dans les faits cependant, la ville de Poitiers n'abandonne jamais dans ses choix la notion de qualité artistique comme critère principal de sélection. Fondement de la reconnaissance institutionnelle, la recherche de qualité et le côté «□avant-gardiste□ sont effectifs dans la démarche de l'Oreille est Hardie et constitue à l'heure actuelle une préoccupation centrale de l'équipe. De même que la définition du Confort Moderne comme repère social pour de nombreux individus recouvre, comme nous l'avons vu, une certaine réalité. Cependant, comme pour Etat d'Urgences, la dimension festive mais aussi des dimensions expressives et spontannées, tâtonnantes et sans «□prétentions□ ont toujours été des dimensions implicitement centrales du Confort Moderne.

Comme je le notais dans un chapitre précédent, les acteurs du Confort Moderne reconnaissent toujours l'importance de la musique en termes spontanés et ludiques. Ils ne sont plus complètement dans ce type de rapport aux productions esthétiques,

mais ils y sont toujours sensibles et sont susceptibles de soutenir des individus ou des groupes qui développent de telles relations dans le domaine musical ou autre. Cette orientation est implicite à leurs pratiques. L'analyse de la programmation du Confort Moderne montre qu'elle ne se limite pas à la diffusion musicale ou aux arts plastiques mais qu'une part significative de celle-ci est constituée de soirées dansantes et de fêtes[240]. Lorsque les membres ou les publics du Confort Moderne parlent de leurs expériences au Confort Moderne, ils n'omettent jamais de préciser la dimension festive du lieu. Serge par exemple à l'instar de beaucoup d'autres acteurs qui fréquentent le lieu me déclare : «*Au Confort Moderne c'est les plus grosses fêtes de ma vie que j'ai fait*»

Cette orientation ne s'est pourtant jamais affirmée sur la scène publique que ce soit du côté des acteurs du Confort Moderne ou de la municipalité. Pourtant, selon moi, elle est aussi constitutive du lieu et définie de manière singulière sa place dans le réseau culturel local.

Bien qu'elle reconnaisse l'importance des pratiques amateurs, la politique de Poitiers ne va pas, comme c'était le cas à Genève, jusqu'à une reconnaissance entière du caractère ludique de ces pratiques et au-delà de pratiques conviviales que peuvent générer les pratiques artistiques au moment de leur diffusion (concert, exposition, projection, etc.). Dans le discours des responsables municipaux, les pratiques amateurs ne sont jamais débarrassées de considérations renvoyant à la qualité artistique ou de leur aspect «d'intégrateur social». Il semble qu'elles aient toujours une finalité artistique : d'un côté la qualité esthétique, le beau, de l'autre l'insertion sociale à laquelle la notion de professionnalisation semble par ailleurs être associée pour devenir alors insertion économique. Selon le premier terme de cette dualité d'intérêt, je reconnaitrais une fois encore la réduction de l'action culturelle au registre artistique, le deuxième terme étant pensé en fonction de ces qualités artistiques (Cf. introduction de la thèse).

«*les pratiques amateurs (...), loin d'être négligeables, ces pratiques sont le terreau même de la création et le rôle de la Ville est de les aider véritablement à progresser par la rencontre, voire l'enseignement de professionnels et-ou technicien de haut niveau et par la confrontation avec les formes d'art les plus achevées*» [241].

---

[240] L'organisation récente de plusieurs soirées Technos par le Confort Moderne, même si elle se rapporte au positionnement du lieu à d'autres niveaux va dans le sens de ce propos. Je note que l'organisation de ces fêtes est aussi possible en raison de la maîtrise par les acteurs du Confort Moderne des savoir-faire relatifs à leur organisation. La maîtrise de ces savoir-faire montre par ailleurs combien ces pratiques sont constitutives et ancrés dans les lieux et les groupes.

[241] Mireille Barriet, *Politique culturelle, propositions d'orientation 1996-2001*, , adjointe au maire, chargée de la culture, mairie de Poitiers, septembre 1996.

La finalité artistique à dimension achevée, est un impératif du soutien municipal. Le côté dilletante des pratiques amateurs ne peut être pensé à long terme. Un lieu culturel à dimension ludique ou festif, ne peut durablement être aidé par la ville sans rencontrer et participer de la recherche de la «□qualité□», les définitions institutionnelles de cette dernière n'étant jamais explicitées.

Contrairement à Genève qui a créé une catégorie d'équipements culturels, les ECUS, qui jouent de l'indétermination entre le côté cuturel et artistique, le côté social et des catégories indéterminées comme la fête, le Confort Moderne suit les segmentations institutionnelles rigides. Dans les faits cette situation est objectivement observable. Au début de son existence, le Confort Moderne était «□rattaché□» au service jeunnesse et sport de la municipalité. Il n'a été rattaché qu'au tournant des années 1990, au service des affaires culturelles. Toutes choses qui influent sur son positionnement et la définition de son rôle localement.

La dimension d'animation, les dimensions expressives liés aux productions esthétiques que l'on trouve dans l'action Confort Moderne même si elles peuvent être ponctuellement valorisées ne sont pas pensées comme centraux, ou sont appréhendées comme secondaire voire futile par rapport à la nécessité de son positionnement artistique. Ce point est majeur dans l'interaction que construit l'Oreille est Hardie avec la ville de Poitiers puisque qu'il contraint les acteurs du lieu à se situer dans une perspective de qualité artistique. A un moment, il va falloir aux acteurs de l'OH *justifer* du la qualité artistique de leur action.

Sans entrer dans le détail, il me semble qu'ils l'ont fait de deux façons. D'abord en développant un discours de l'avant-garde dans le domaine musical. Une des premières choses qui est dit au visiteur du Confort Moderne c'est que c'est ici que des groupes devenus des références dans certains styles ont fait leurs premiers pas sur scène. Donc, il s'agit d'un positionnement en tant que découvreur de talents. Cette capacité étant validé *a posteriori*, du fait que les groupes ont été reconnu dans leur domaine à la suite de ce passage au Confort Moderne. D'autre part, il semble que ce soit la forte programmation dans le domaine de l'art contemporain qui *atteste* du caractère indubitablement artistique du lieu. Si, les qualités artistiques du rock et des musiques amplifiées en général peuvent être encore aujourd'hui mise en cause dans les milieux institutionnelles de la culture, la dimension artistique de l'art contemporain s'impose d'elle-même, comme le nom l'indique. La labélisation «□art

contemporain donne immédiatement le caractère artistique indépendemment des productions diffusées. Le Confort Moderne se présente ainsi comme le plus grand espace de diffusion de la région Poitou-Charentes dans ce domaine, ce qui par ailleurs est vrai.

Par rapport à ma préoccupation d'appréhender l'inscription des lieux dans les réseaux locaux de la culture, dans le cas de Poitiers ce point est d'autant plus important qu'il ne concerne pas la programmation des lieux culturels. En effet, à Poitiers, le poid politique en matière artistique se double d'une injonction encore plus fondamentale me semble-t-il, qui est la nécessaire coopération entre les structures culturelles qui bénéficient de l'aide municipal.

3. Poitiers l'injonction à coopérer

Dans le texte de proposition de politique culturelle pour la période 1996-2001 deux axes qui insistes sur le soutien à la création et à la formation artistique. Ces deux axes sont immédiatement complétés par un paragraphe qui permet de distinguer d'un second point de vue Poitiers de Genève.

« es différents acteurs culturels, en particulier lorsqu'ils relèvent de structures lourdes, établissements municipaux ou non, doivent rechercher avec la plus grande ténacité les complémentarités et le partenariat actif, tant entre eux qu'au-dehors et contribuer à la mise en place d'actions cohérentes avec l'ensemble des orientations municipales »[242]

Le Confort Moderne malgré toutes les spécificités qui le caractérisent n'échappe pas à cette orientation. Il est tenu de développer des partenariats avec les autres acteurs culturels de Poitiers. Cette contrainte à l'ouverture distingue la situation du Confort Moderne de celle de l'Usine.

L'analyse des conventions d'occupation que les deux lieux ont signées est révélatrice et illustre ces différences. La convention d'occupation de l'Usine ne fait qu'une seule mention aux finalités des activités d'Etat d'Urgences attendues par la municipalité, sans évoquer d'exigence d'ouverture vers les autres acteurs culturels de la ville.

« Etat d'Urgences s'efforce de satisfaire au mieux le plus grand nombre possible de demandes et favorise par ses choix une utilisation rationnelle et permanente des locaux du

[242] Mireille Barriet, op. cit..

bâtiment». (Article 5 de la convention d'occupation signée pour 5 ans en 31.12.93)

La convention d'occupation signée entre le Confort Moderne, la ville de Poitiers et les cosignataires (Ministère de la Culture, Région Poitou-Charentes) fait constamment référence à la nécessité d'ouverture et de partenariats exigés du Confort Moderne. L'article 5 de cette convention intitulé «clauses particulières fixées par la ville de Poitiers», réitère ainsi que:

«Le Confort Moderne fait partie du réseau des établissements culturels municipaux et associatifs, partenaires conventionnés de la Ville de Poitiers.
Il doit veiller à conserver un maximum d'ouverture tant au niveau des publics visés, qu'au niveau des styles artistiques représentés.
Le Confort Moderne doit aussi être un lieu de pratique et d'expérimentation musicale et plastique ouvert aux musiciens et plasticiens de Poitiers et de la Région, ceci de façon non exclusive.
Le Confort Moderne travaillera, autant que faire se peut, en partenariat avec les établissements culturels et les équipements socioculturels de Poitiers tant sur des actions qu'il pourrait proposer que sur des actions qui pourraient lui être proposées.» (Article 5 de la convention d'occupation signée entre la ville de Poitiers et le Confort Moderne en 1996)

La municipalité genevoise reconnaît l'entière spécificité de l'Usine et n'intervient ni dans ses activités ni au niveau de son ouverture sur le réseau culturel local.
La municipalité de Poitiers reconnaît l'entière spécificité du Confort Moderne, mais n'échappe pas à une logique incitative qui n'exclut pas une logique «du contrôle et de l'évaluation»[243] du contenu des activités du Confort Moderne et de son inscription dans le réseau des acteurs culturels locaux.

Ces orientations ne sont pas uniquement symboliques. Elles fonctionnent véritablement sur le terrain et bien plus pour le Confort Moderne que pour toute autre structure municipale. L'ensemble des spécificités que j'ai décrites dans les précédents chapitres n'est pas acceptable dans une perspective publique de la culture, le côté expressif à dimension identitaire est perçu comme allant à l'encontre d'une mission de service public, le côté «pas assez» artistique aussi. Dans le cas de Poitiers, «la peur» du repli sur soi du Confort Moderne est une constante dans les débats sur son financement. Ce que des acteurs municipaux que j'ai cités, ont appelé le côté «tribal» du Confort Moderne est rarement apprécié et fonctionne comme un épouvantail. De ce point de vue, il convient de constater que l'exigence artistique de la municipalité se retourne contre le Confort Moderne lorsque celui-ci la respecte

[243] L'article 8 de la convention d'occupation du Confort Moderne est intitulé «les moyens de contrôle et d'évaluation» décrit une série de mesure de contrôle de la gestion et du projet lui-même.

trop. Comme je l'ai dit, avec le temps, la préoccupation artistique se renforce parmi les protagonistes du lieu et sa programmation devient «naturellement» plus pointue. C'est alors ce côté «trop artistique» qui est critiqué. Depuis le milieu des années 1990, il est ainsi reproché au Confort Moderne d'être trop «élitiste». Des voix s'élèvent dans la municipalité qui demandent s'il est bien normal que la ville investisse autant pour une programmation dont certaines soirées ne rassemblent pas plus qu'une poignée de spectateurs.

4. Collaborations opportunes et logiques de développement : pour la musique avant tout

Les pratiques effectives des collectifs engagent cependant à relativiser le poids des contraintes liées aux contextes politiques dans lesquelles ils s'inscrivent.

Dans le cas de Poitiers, je note combien les logiques à l'œuvre dans L'Oreille est Hardie semblent aller au-delà des orientations politiques que je viens de décrire en même temps qu'elles profitent des opportunités qu'offrent les dispositifs culturels municipaux ou nationaux, les utilisant pour le développement des musiques et d'autres pratiques artistiques qui leurs sont chères. Il s'agit soit d'obtenir une légitimité d'existence, soit des financements, mais toujours dans le but de développer des pratiques artistiques.

«Pour ce qu'on met en place, en fait l'idée, c'est d'initier des choses pour que d'autres choses avancent, par exemple l'autre jour une femme qui est venue me voir, elle veut faire de la formation pour les chanteurs, le Confort n'est pas un organisme de formation, mais comme il n'y a personne qui veut l'aider pour qu'elle montre ce qu'elle sait faire c'est le Confort qui va payer la formation, on va prendre des musiciens et je demande aux gens à l'ARDIAMC et à l'école de rock Cap Rock de venir, et je dis à XX de Cap Rock tu viens me voir, je paye la première, et si ça t'intéresse tu prends ça en charge, même si ça doit se passer au Confort parce qu'il faut une grande salle, à la fin du compte, il ne faut pas que tout le monde fasse tout mais par contre je trouve qu'en tant que grosse structure c'est à moi d'initier des choses» (Stéphanie, Confort Moderne)

À Poitiers et Genève, la dimension passionnée des acteurs doublée d'un certain pragmatisme et leurs modes de fonctionnement, ne sont pas sans effets sur le positionnement des collectifs et la définition de leurs relations avec les acteurs culturels locaux, publics ou privés. La volonté initiale des collectifs depuis leur installation est de mettre en oeuvre et de participer à des actions susceptibles d'aider au développement des pratiques qu'ils défendent.

La force de cette volonté est toujours présente dans les collectifs. Elle conduit le Confort Moderne à dépasser différents types de clivages qui peuvent apparaître avec les acteurs culturels locaux et les segmentations institutionnelles municipales.

Le positionnement du Confort Moderne dans le cadre du programme de création «□des pôles régionaux pour les musiques actuelles□ est exemplaire d'orientations qui le définissent comme acteur dynamique des réseaux culturels locaux à l'échelle de ville et à l'échelle régionale.

Dès leur mise en place, les pôles régionaux musiques actuelles ont une triple mission d'information, de formation et de diffusion-production. Implicitement ils représentent une action de structuration, de fédération et de coordination d'actions dans trois domaines que sont l'information, la formation et la diffusion des musiques actuelles (rock et ses dérivées, jazz, chansons) [244].
Dans le cadre de ce programme, le Confort Moderne se positionne comme pôle régional et ouvre un secrétariat d'artistes dont le rôle est de centraliser les informations susceptibles d'aider les artistes à améliorer leurs pratiques, de les orienter pour diffuser au mieux leurs créations.

La dimension stratégique de ce positionnement est évidente vis-à-vis notamment des demandes d'ouverture formulées par la municipalité. Toutefois, il me semble nécessaire de reconnaître les logiques de fonctionnement propres au Confort Moderne dans ce type de positionnement ainsi que lors de leur mise en oeuvre.

En effet, une autre dimension de l'orientation des pôles régionaux musiques actuelles contient l'idée de professionnalisation des acteurs culturels notamment des artistes, à travers la structuration de leurs réseaux et le développement de formations dans les domaines artistiques, administratifs et techniques[245].
Le Confort Moderne s'inscrit aussi dans le programme des pôles par le côté formation en proposant par l'intermédiaire de sa structure des stages son/scène. Mais le choix des bénéficiaires de ces dispositifs exclut toute logique *a priori* de professionnalisation. Pour le Confort Moderne, participer à ces programmes revient,

[244] Cette analyse se fonde sur les textes et comptes-rendus de réunions concernant la mise en place des pôles régionaux pour les musiques actuelles ainsi que sur les témoignages recueillis à l'ARDIAMC (Association Régionale de Diffusion et d'Information Musicale) à Poitiers et à l'ARDIM (Association Régionale de Diffusion et d'Information Musicale) à Lyon.
[245] Cette orientation n'est pas explicite dans les textes mais elle est confirmée par les acteurs que j'ai rencontrés, chargés de mettre en oeuvre les pôles régionaux.

avant tout, à pouvoir faire accéder le plus grand nombre d'individus au simple fait de pratiquer la musique sans tenir compte a priori d'une quelconque finalité qu'elle soit qualitative ou d'insertion professionnelle. Ce qui ne signifie pas qu'il y ait absence de souci de qualité mais simplement que celle-ci n'est pas la finalité première.

«On prend tout le monde, l'idée c'est que, il y a une base, il y a plein de gens même si ils n'y arrivent pas très bien, qu'ils ne se sont pas encore trouvés, c'est la masse des musiciens de chez nous, il n'empêche qu'en rencontrant d'autres gens, par la formation son/scène, on a vu un paquet de groupe qui font leur enregistrement, on leur apprend à faire leur enregistrement, on leur enregistre ce qu'ils font, et ils splittent, on ne veut pas faire croire aux gens qu'ils vont réussir, (...), mais on a le droit de s'amuser et de chercher le mieux quand on aime bien, même si tu fais ça juste pour ton plaisir, et que tu fais de la musique et que tu n'en feras pas ton métier, si tu joues faux, c'est quand même mieux pour toi de jouer juste, notre but à nous c'est que ça soit mieux, c'est aider le grand nombre, là il y a conflit total avec le camp «aide à la professionnalisation» et moi je suis pas là pour faire des élites» (Stéphanie, Confort Moderne)

Dans le choix des bénéficiaires des formations son/scènes, le Confort Moderne n'hésite pas à dépasser les limitations que ces dispositifs institutionnels pourraient selon eux, faire peser sur le développement des musiques qu'ils soutiennent. Nous retrouvons dans ce positionnement vis-à-vis de la mise en oeuvre de politiques culturelles toute la force du rapport passionné que les acteurs du confort Moderne développent avec les pratiques artistiques. Leur ouverture à ces programmes est tout entière fondée sur la possibilité, l'opportunité pour eux, de participer au développement des pratiques musicales et ils débordent souvent leurs cadres contraignants selon cette logique.

Il ne s'agit pas de dire ici que les ouvertures qu'effectue le Confort Moderne en direction des dispositifs culturels institutionnels soient purement altruistes. Ces ouvertures qui sont continues en direction des acteurs culturels locaux représentent un intérêt stratégique évident, notamment en réponse aux demandes des subventionneurs. Mais on ne saurait dire si cette dimension stratégique supplante l'opportunité de faire partager et de faire accéder le plus grand nombre à l'émotion musicale, volonté qui est inscrite dans les parcours individuels des protagonistes du Confort Moderne et dans l'histoire du lieu.

«Maintenant c'est un lieu donc il y a un «devoir» entre guillemets d'ouverture sur des artistes connus et donc le show business, mais c'est vrai que dans la vie du Confort on a été amené à programmer des choses qui n'étaient pas forcément notre tasse de thé notamment le hard rock, mais qui correspondaient à une musique qui n'était pas diffusée du tout, c'est vrai que le côté de manque qui a conduit à l'ouverture du Confort en 85 on l'a toujours

dans la tête, c'est dû aussi à ce manque de place en France pour pouvoir jouer, là-dessus il y a une suite (Stéphanie, Confort Moderne)

La notion de « devoir d'ouverture » n'est pas seulement liée au contexte politique, elle renvoie à l'histoire et à l'identité du Confort Moderne et de ses membres. La volonté participative, la dimension citoyenne qui s'en dégageait à l'analyse, semble tracer les contours d'une mission de service public d'un genre singulier. Un service public généré par des opérateurs privés capables, à certains moments, de mettre au second plan leur intérêt particulier, en l'occurrence leurs goûts artistiques, pour donner la possibilité à d'autres d'accéder à ce qui pour eux représente l'intérêt culturel. Il y a dans cette posture, une référence à ce que les acteurs du Confort Moderne ont connu dans leur parcours. Ayant été eux-même mis à l'écart, ils comprennent d'autant mieux ceux qui y sont et tentent consciemment de ne pas reproduire ces situations.

À Genève, la municipalité ne fait pas peser d'obligations sur l'ouverture de l'Usine. Cela ne signifie pas pour autant que ses activités ne se déclinent pas dans la ville entière voire au-delà, et ne s'organisent pas en partenariat avec des acteurs culturels locaux. Mais ces partenariats s'établissent au gré des rencontres des collectifs selon leurs opportunités, dans le respect de l'évolution de leur travail en tant qu'acteur culturel mais aussi, en tant qu'individus aux identités spécifiques.

Je noterai pour terminer ce point que, si les logiques de la passion semblent résorber certains clivages et générer des ouvertures envers les certains acteurs culturels locaux, ces logiques semblent par ailleurs créer d'autres ruptures. La dimension passionnée de l'action apparaît alors à l'inverse comme un obstacle au développement de relations du Confort Moderne avec certains acteurs locaux. Ce côté passionné pouvant être interprété par ces acteurs culturels comme une marque de fermeture.

5. L'institutionnalisation des lieux en question

Nés en partie d'écarts et d'inadéquations de fait avec les institutions et les milieux culturels locaux, le Confort Moderne, l'Usine mais aussi sur ce point la Ufa-Fabrik s'en sont donc rapprochés au fil du temps. Ces rapprochements n'ont pas manqué de redéfinir leur image et de faire apparaître quelques suspicions quant à la poursuite de leur rôle pour les « sphères cuturelles de l'écart ». Sans entrer dans ce

débat, j'ai constaté pour ma part, combien les lieux pouvaient encore aujourd'hui représenter des espaces de ressources pour de nombreux acteurs culturels, locaux et porteurs de projets et combien ils restaient «□uverts□ et inscrits dans de nombreux réseaux non-institutionnels à partir d'une multitude de collaborations et d'implications diverses et variées.

La reconnaissance institutionnelle n'a pas effacé des modes de fonctionnement et les valeurs spécifiques des lieux. Si le poids des contextes locaux contraint les lieux à s'ouvrir et à collaborer avec des équipements culturels classiques, comme je vais le montrer dans la suite du texte, les ouvertures vers des pratiques culturelles non-reconnues sont toujours nombreuses. Les valeurs toujours à l'œuvre, l'histoire et l'image de résistance des lieux, leurs permettent d'opérer d'autant plus facilement des liens avec des acteurs culturels qui comme eux auparavant sont encore aujourd'hui à l'écart des dispositifs d'aide à la culture. En bien des points, les trois lieux abordés se situent ainsi à la charnière de monde de l'art et de milieux à l'écart des institutions, ils se montrent même capables d'établir des liens entre eux et font office de passeurs dans leur globalité.

III. Des lieux et des actions culturelles atypiques au cœur des équilibres urbains

Avant de traiter plus avant les questions d'ouverture des collectifs et leurs inscriptions dans des réseaux, sur de vastes échelles territoriales, je terminerai la question de leur inscription urbaine en prenant en compte les interactions avec d'autres acteurs de la ville, par rapport à d'autres enjeux urbains□ce sont les acteurs économiques et les riverains et ce sont des enjeux fonciers et des enjeux de développement local.

Partant de l'agencement urbain qui caractérise chacune des trois villes j'ai montré dans le «□premier mouvement de texte□, combien les trois quartiers dans lesquels se sont installés les collectifs se situent, avant leur arrivée, en lisière du politique au sens où ils ne sont pas intégrés directement aux projets directeurs d'aménagement urbains des trois villes.

La visibilité que les collectifs acquièrent avec le temps, les interactions conflictuelles ou plus positives qu'ils produisent les inscrivent dans différents types d'enjeux locaux et les jeux d'interaction relationnelles qui les accompagnent. Ils initient ainsi des dynamiques, des attentions voire des intérêts renouvelés pour ces parties de la ville qui semblaient jusque-là voué au désintérêt, à la déshérence, jusqu'au déclin. Avec l'ouverture des lieux et le développement de leurs activités, il semble que s'effectue un recentrage des intérêts politiques sur ces quartiers, des re-mobilisations de certains acteurs qui conduisent à une évolution de la dynamique urbaine locale.

Ces attentions renouvelées ne correspondent pas uniquement à la présence des collectifs et renvoient aussi à des effets plus conjoncturels. À la fin des années 1980, les politiques d'aménagement des centres-villes s'essoufflent ou montrent leurs limites en matière de réhabilitation et de développement locale. Les zones de développements urbains potentiels semblent saturées et les municipalités vont montrer de nouvelles considérations pour les faubourgs. Ce phénomène se double de la pression d'acteurs locaux de ces faubourgs, qui se présentent en tant "qu'oubliés des politiques d'aménagements urbains" et revendiquent à leur tour des équipements et une revalorisation de leur quartier. De même, certains acteurs économiques, de la petite industrie ou de l'artisanat, vont se montrer intéressés par

ces espaces des faubourgs, pour leurs qualités spatiales et aussi pour des raisons foncières, et ils vont venir s'y installer[246]. Ce phénomène est peu lisible dans les orientations des politiques publiques étatiques, des politiques de la ville en l'occurrence, mais est tout à fait palpable dans le discours des aménageurs municipaux, des acteurs des services d'urbanisme en particulier que j'ai rencontrés à Poitiers et Genève. Dans ce contexte, la présence des collectifs dans les faubourgs va prendre une dimension singulière. Leur occupation visible d'espaces aux dimensions conséquentes va entrer en interactions avec l'ensemble des acteurs qui ont des intérêts ou en retrouve vis-à-vis de ces quartiers de la ville.
Ce jeu des équilibres locaux, la question de la reconnaissance et de la légitimité d'existence des collectifs qui la sous-tend, n'impliquent pas uniquement la municipalité. Avec elle, deux autres catégories d'acteurs sont parties prenantes de la négociation. Ce sont les riverains et les acteurs économiques, en l'occurrence, principalement, les promoteurs immobiliers.

L'ensemble des phénomènes d'inscription urbaine que je décris ici concernant les collectifs, du marquage territorial à proprement parler à la visibilisation de leurs pratiques à travers la ville, n'est pas neutre ou simplement localisé, limité aux bâtiments de leur installation. Ils entrent constamment en résonance et en interactions avec des enjeux locaux plus larges et des acteurs multiples, pour redéfinir les approches respectives de chacun d'entre eux vis-à-vis des autres. Dans ce processus de requalification et d'évolution urbaine, les collectifs touchent notamment aux enjeux économiques et fonciers propres aux trois quartiers dans lesquels ils sont installés. De ces enjeux dépend l'évolution même des quartiers en termes de fonctions, d'aménagements et de représentations. Entre les acteurs politiques, les acteurs économiques et les riverains, les collectifs deviennent alors acteurs des évolutions urbaines notamment des processus de requalification des lieux qu'ils occupent et des quartiers. Des trois cas traités ici, je vais à nouveau fondée principalement mon analyse sur celui de Genève pour mettre en évidence le rôle des collectifs dans l'évolution des territoires urbains. Il s'agit notamment de montrer ici comment une initiative culturelle d'origine privée intervient dans le jeu des équilibres locaux. Il s'agit surtout d'appréhender ce qui dans ce jeu intervient le plus. En l'occurrence, à nouveau, je parle ici moins de culture ou d'art que de pratiques qui leurs sont annexes festives et parfois illicites. L'idée centrale devient alors si les pratiques culturelles et artistiques peuvent intervenir dans les

[246] Sur ces questions voir les comptes-rendus du séminaire, Du *Faubourg à la ville,* séminaire Plan Urbain, juin 1996, ainsi que les travaux de H. Hatzfel, M. Hatzfeld, N. Ringart, *Ville et Emploi: Interstices Urbains et nouvelles formes d'emploi*, Plan Urbain, juin 1997.

phénomènes de requalification et d'évolution des équilibres territoriaux de la ville, il convient de prendre en compte *leurs qualités* pour appréhender au mieux les modalités de ce type de rôle urbain.

1. Conflits de représentations et logiques divergentes avec les acteurs économiques

Quartier en mutation, la Jonction est directement attenante au centre historique et aux quartiers commerçants piétonniers dans le prolongement desquels se sont installées de nombreuses banques. Durant les années 1990, les investissements immobiliers vont être croissant dans les quartiers. La partie Coulouvrenière dans laquelle se trouve l'Usine est en fait un vaste chantier durant près de dix ans. Le pâté de maisons qui est à l'angle opposé de l'Usine fait notamment l'objet d'une opération importante. Là, un promoteur a décidé vers 1987 de construire une zone d'habitat mixte qui doit accueillir près de 100 de logements, des bureaux et une trentaine de commerces en rez-de-chaussée[247].
La logique économique qui sous-tend cette opération immobilière est fondée sur une représentation qui rattache ou voudrait rattacher le quartier de la Coulouvrenière au centre-ville où se trouvent les commerces de luxe et les banques, le distinguant de la Jonction, quartier jusque-là d'habitation et d'artisanat. Bien que cette représentation ne corresponde ni au découpage administratif (puisque la Coulouvrenière fait partie de la Jonction), ni à la réalité historique décrite, elle montre un projet immobilier privé qui lie l'aménagement à venir de la Coulouvrenière à celui du centre-ville tant en termes d'activités qu'en termes d'images.

Cette opération immobilière va se trouver confrontée à l'Usine et à ses activités. Une incompatibilité de fait apparaît une fois les travaux terminés, au moment où les promoteurs tentent de vendre les appartements et les fonds de commerce. Achevé en 1990, le nouvel immeuble dont le standing est élevé reste en partie vide. Le promoteur ne trouve pas d'acheteurs pour tous les logements. Pour lui, l'Usine est responsable de l'échec (relatif) de son projet. En 1992, beaucoup de logement ne sont toujours pas vendus et le promoteur accuse l'Usine, les nuisances qu'elle

[247] Je me concentre ici sur une seule opération immobilière mais le pâté de maison situé le long de la rue de la Coulouvrenière, en face de l'Usine, renvoie aux mêmes enjeux. Ce dernier est resté en friche pendant une dizaine d'années sur la base d'incertitudes et de conflits similaires à ceux que je vais décrire maintenant. En fait, c'est une bonne partie du quartier qui est resté dans « incertitude foncière » pendant tout ce temps.

génère, d'être responsable de la situation. Ce point de vue est partagé par beaucoup des récents propriétaires qui ont acquis un logement dans le bâtiment ainsi que certains entrepreneurs (commerçants, bureaux du secteur tertiaire, etc.) qui se sont installés dans les locaux commerciaux du rez-de-chaussée. C'est cette même année, en 1992, que l'association ProCoulouvrenière est créée en réaction aux nuisances apportées par l'Usine.

«L'association de quartier s'est créée en réaction à une situation difficile que les gens du quartier vivaient. La situation difficile venait du fait que c'est un quartier centre-ville en pleine mutation notamment parce qu'il y avait des grands travaux d'utilité publique qui sont notamment le barrage de régulation du lac, la station de pompage qui est le pompage principal des eaux de la ville ce qui fait que le quartier était devenu un vrai chantier,(...), aujourd'hui c'est un quartier en mutation, il y a la pression qui vient du centre-ville notamment du quartier des banques et on voit de plus en plus de banques qui établissent leurs filiales, il y a d'autres activités plus bureautiques et d'un autre côté on est charnière avec un quartier d'habitation qui s'appelle la Jonction qui est un vrai quartier d'artisanat et d'habitation, c'est un peu ce melting-pot que nous vivons parce que la Coulouvrenière c'est pas grand, ça s'est étendu aussi pour des raisons d'ouverture notamment la passerelle sur le barrage, le Seujet, là aussi se sont créées un certain nombre d'activités nocturnes, on peut en fait dire que le quartier de la Coulouvrenière et le Seujet en face ça forme un ensemble autour du Rhône» (Le responsable de l'association de quartier ProCoulouvrenière)

Présentée comme une association de quartier, ProCoulouvrenière regroupe quasi exclusivement des personnes ayant des intérêts économiques dans le quartier (artisans du quartier, commerçants, propriétaires, etc.). Son principal responsable est le promoteur immobilier qui a engagé l'opération en face de l'Usine et qui par ailleurs, possède plusieurs immeubles dans la rue de la Coulouvrenière. Il est aussi rejoint rapidement par des propriétaires d'appartements situés dans la rue ou qui ont acheté dans l'immeuble qu'il a construit. L'intérêt économique de membres de cette association de quartier est évident, rares sont les simples locataires qui y adhèrent. Si la justification de la création de l'association se fait dans un premier temps par rapport à la situation générale du quartier, elle se focalise rapidement sur l'Usine et ses activités.

«Notre position, il y en a deux: Il y en a d'abord une qui consiste à dire: «les gens qui vivent dans cet immeuble ont le droit de dormir la nuit». Avec la musique alternative, on devient un peu nerveux. La deuxième partie consiste à dire: «ce sont les gens qui ont des biens commerciaux immobiliers et autres dont la valeur est dévalorisée par la présence immédiate de ce type d'activités», vous louez plus difficilement quand vous êtes face à ce type de lieu de culture que si vous êtes dans un quartier chic, or ici on est centre-ville alors on est en contradiction total entre l'attrait du centre-ville notamment pour la culture et l'obligation d'avoir une certaine stature. Un quartier centre-ville n'est pas la même chose qu'un quartier périphérique, là je parle en urbaniste, et en plus la ville de Genève qui est propriétaire des lieux avait à l'époque très fortement poussé sur une procédure qu'on

appelle les plans d'utilisation des sols (PUS) qui dans le cadre de la ville obligeait sur tous les terrains en friche et les constructions neuves d'apporter une grande part de logements, pour en fait recréer la vie en ville. C'était contradictoire parce que vous aviez des terrains à valoriser autour de l'Usine sur lesquels on a forcé les promoteurs à construire des logements, mais les logements étaient vides, parce que les gens ne pouvaient pas dormir. Alors la ville a été d'un côté et de l'autre côté. Si on cumule, tout ça créait des réactions très vives, l'Usine c'est un des problèmes du quartier. Nous on a toujours dit «□n a pas à se mêler des activités à l'intérieur de l'Usine, par contre dès lors qu'il y a des retombées immédiates sur l'environnement soit qui dévalorisent, soit qui gênent réellement, là il faut faire quelque chose□. Je parle aussi des problèmes d'insécurité, de drogue. Nous on a dit un temple de la culture entre guillemets oui, mais pas dans les quartiers d'habitations et de commerces□ (Le responsable de l'association de quartier ProCoulouvrenière)

Pour tous les acteurs qui se retrouvent dans l'association, la perception de l'Usine se fait quasi exclusivement à partir des activités «□extra-culturelles□. Cette perception renvoie au marquage territorial interlope effectué par le collectif de l'Usine. Les promoteurs immobiliers, comme une grande partie des habitants, mettent en évidence les phénomènes négatifs liés aux nombreuses fêtes et soirées que connaît l'Usine, ainsi que les activités liés à l'usage et à la vente des produits stupéfiants. Pour eux, en plus de la gêne sonore, elles dévalorisent le quartier et leur bien immobilier, empêche le commerce «□n faisant peur aux clients□.

À partir de ces constats, l'association ProCoulouvrenière va porter plainte contre l'Usine et le propriétaire du bâtiment à savoir, la municipalité de Genève. À travers une démarche en justice, le promoteur, soutenu par l'association ProCoulouvrenière, tente d'obtenir à court terme une réduction des activités de l'Usine[248]. À long terme, c'est le déménagement des activités d'Etat d'Urgences qui est visée et la fermeture de l'Usine. En tant que propriétaire des lieux, la municipalité est ainsi assignée devant la justice, aux côtés d'Etat d'Urgences.

2. Enjeux d'aménagements urbains : De la coprésence forcée à l'interdépendance spatialisée

Ce conflit rejoint le thème urbain de «□'interdépendance spatialisée□ □ lorsque deux ou plusieurs activités sont en proximité spatiale, se complètent et se renforcent mutuellement, sans nécessairement relever des mêmes logiques d'action. Je cite ici longuement Jean Rémy qui dans ses travaux fait de cette interdépendance une condition déterminante et un élément même de production de l'espace□ «□Si la ville suppose des régulations systémiques, il y a à la fois orientation et indétermination, ce qui contribue à la formation d'un système d'action, où l'appropriation de

[248] Elle demande que toutes les activités cessent à 20 heures.

l'espace est un enjeu commun pour des acteurs ayant des intérêts divergents. (...) Ces interdépendances spatialisées apparaissent comme des ressources pour des logiques d'action inspirant divers types d'agents. (...) la production du cadre bâti apparaît comme un produit complexe où s'entremêle la logique d'action des promoteurs immobiliers, à celle des propriétaires fonciers et des destinataires. Ce champ positionnant plusieurs acteurs a pris encore plus de consistance lorsque nous l'avons resitué face aux opérateurs de réseaux matériels et sociaux. L'Etat apparaît comme l'opérateur principal dans les réseaux primaires, en fournissant les infrastructures de base. La distribution de celles-ci crée des opportunités pour des opérateurs de second niveau qui distribuent selon leurs préférences□entreprises et équipements divers. Ces deux niveaux de réseaux constituent à leur tour des opportunités qui sont appropriées par les populations cherchant à faire coïncider les possibilités offertes et l'expression de leurs préférences□[249]

Dans la description que je viens de faire, les acteurs sont dans un moment ou l'interdépendance n'est pas possible, tout au moins est-elle conflictuelle. Ils sont en concurrence pour la maîtrise d'un même espace. Les qualités physiques et symboliques de leur action, les logiques qui les sous-tendent leurs paraissent incompatibles, divergentes. Au-delà du conflit et de la forme juridique, il me semble qu'il faut lire le procès entre les trois acteurs comme un début de rapprochement, une mise à plat permettant d'établir les éléments d'une accommodation même si la question de l'interdépendance reste en suspend. Comme je vais le montrer, dans cette concurrence pour l'espace, les conditions d'accommodation renvoient notamment à la mise en retrait des débordements de chacun dans l'espace public, notamment pour l'Usine. Cette mise en retrait passe par une maîtrise physique de la dimension festive et un recentrage sur le registre artistique auquel la municipalité participe de manière active mais singulière.

Par rapport à la question de la gêne sonore, et des activités illégales qui se déroulent dans son périmètre immédiat, l'Usine va aller dans le sens de la municipalité de plusieurs manières. En effet, même si elle semble aller contre les deux autres protagonistes en tentant de minimiser les effets sonores et physiques de ses activités et sa responsabilité, elle propose ensuite des solutions, d'abord en essayant de contrôler les nuisances sonores des publics. Des actions de sensibilisation sont ici entreprises sollicitant les publics pour atténuer la gêne sonore qu'ils provoquent au moment de leur sortie. De la même manière, elle va aller dans le sens de la

[249] Jean Rémy, *La ville phénomène économique,* op. cit.

municipalité et même du promoteur par rapport à la question brûlante de la drogue. Le paradoxe c'est qu'elle va aller plus loin que la municipalité. Son positionnement s'effectue à partir d'une distinction entre consommation, vente et qualités des drogues.

«□Le type de défense qu'on a choisi, c'est d'abord de démontrer que le constat est surfait, (...). Il y a des choses qui existent mais qui sont décrites de façon exagérée en particulier le bruit et la saleté, et il y a des choses qui relèvent du fantasme, comme les agressions et la scène de l'héroïne. Deuxièmement, on tente de démontrer que les problèmes qui existent ne sont pas reliés seulement à l'Usine en montrant qu'il y avait le même genre de plaintes avant l'existence de l'Usine, oui, nous avons même retrouvé des pétitions qui datent de quelques mois avant l'ouverture de l'Usine et qui font des descriptions du quartier qui sont presque mot par mot identique. L'Usine n'était pas en activité, les gens s'ils ont fait cette pétition c'est qu'ils avaient peur que l'Usine ouvrant, la situation s'empire. Mais donc, c'était un quartier désindustrialisé avec tout ce que ça implique comme espaces en friche, terrains vagues qui attirent des pratiques marginales, donc petit vandalisme, petites scènes de consommation de drogues des choses comme ça. Et puis, c'est un quartier à vocation nocturne depuis la fin des années septante, le New Morning, le Paladium qui à l'époque était une salle avant l'ouverture de l'Usine, y'avait très souvent des activités nocturnes maintenant c'est plus rare, c'est plus sporadique□» (Jean-Christophe, l'Usine)

Dans sa défense, l'Usine, en même tant qu'elle tente de minimiser le phénomène de marquage de l'espace public, se distingue de la vente de drogue elle-même et tente de montrer que son activité n'est pas directement responsable de ces pratiques. Dans ces positionnements s'affrontent encore les images du quartier fondées sur des héritages urbains perçus différemment, les uns insistants sur une dimension résidentielle et voulant développer une fonction tertiaire-commerciale, les autres, comme les acteurs de l'Usine allant puiser dans un héritage «□festif□ positionnant le quartier par rapport à des temporalités nocturnes.

«□'autre aspect de notre défense, c'était de proposer des mesures pour améliorer la cohabitation avec le quartier. Nous disons, d'accord, des problèmes existent dans ce quartier même si c'est pas l'Usine qui les a créés, même s'ils sont pas aussi apocalyptiques que les autres les décrivent et on peut les résoudre avec d'autres mesures que la fermeture à 8 heures qui ne respecterait pas entre autres le principe de la proportionnalité. Parce que, donc, le principe juridique de la proportionnalité dit que, la mesure prise doit être proportionnelle aux dommages subits. Elle ne doit pas créer un dommage supérieur chez celui qui est visé. Ici, c'est clair que la fermeture à 8 heures, au point de vue culturel et au point de vue financier, ça signifie la mort de l'Usine. Pour nous, d'autres mesures sont possibles. A la fois plus efficaces et plus respectueuses de cette proportionnalité et ce sont les mesures dont on parle toujours c'est-à-dire d'aménagement, d'éclairage de nettoyage d'insonorisation de prévention policière, etc.□»

Mais la question la plus délicate dans l'interaction est encore une fois celle liée à la vente de drogue. L'Usine de ce point de vue refuse les amalgames que font

notamment les représentants de l'association ProCoulouvrenière. Pour elle, l'Usine n'est pas responsable de leur présence et elle attaquera la municipalité sur ce point de manière assez paradoxale de prime abord, lui repprochant de ne pas intervenir pour évacuer les dealers avec l'aide de la police.

L'avenir de l'Usine, son processus d'évolution, les questions de sa pérennité et de la légitimité de ses activités se trouvaient ainsi pris dans une interaction à trois, dans laquelle elle ne maîtrisait pas tous les paramètres, mais par rapport à laquelle elle s'est donc positionnée plus précisément.

Pour revenir au conflit qui oppose la municipalité, l'Usine et l'association ProCoulouvrenière, il me semble important de constater que la municipalité se retrouve à un niveau dans une logique de développement économique similaire à celle du promoteur. Elle lui reconnaît sur ce point, une fonction positive pour le quartier qui va dans le sens du développement qu'elle espère et dont elle a tracé les lignes à travers sa loi de mixité habitat-locaux commerciaux.
Simultanément cependant, la municipalité se montre hostile à un développement économique qui irait vers une trop grande tertiairisation. Le promoteur a respecté la condition de mixité (habitat/commerce) mais le standing de l'immeuble, en opposition avec les caractéristiques sociales du quartier est propre à favoriser l'extension des phénomènes de tertiairisation au-delà du centre-ville.

« Moi je vois que c'est un ancien périmètre industriel et d'habitat populaire et je crois que l'industrie c'est cuit et puis on perd un savoir faire et une connaissance alors qu'on était à la pointe pour les machines-outils. C'est malheureux mais c'est comme ça, et puis tous ces locaux sont vides et puis comme maintenant il y a une extrêmement grosse demande culturelle, associative et aussi festive et également l'artisanat, donc le type qui sait faire une tôle, un mouvement, le type qui sait manier l'outil c'est extrêmement important. Il faut privilégier cela et conserver en même temps dans ce périmètre un habitat bon marché et faire une combinaison entre habitat à destination de gens qui ne cherchent pas le lucre et des gens qui eux vont pouvoir faire des activités culturelles et de l'artisanat (Monsieur XX conseiller municipal de la ville de Genève)

L'opposition de la municipalité au promoteur renvoie aussi, dans ce sens, au refus d'un élargissement des activités tertiaires trop prononcées, au-delà des limites actuelles du centre-ville ainsi qu'à la volonté de conserver au quartier un caractère populaire. Comme le définit un de ses axes majeur de politique urbaine, la ville de Genève met en avant le caractère de mixité des quartiers, et donc aussi de la Coulouvrenière et plus largement de la Jonction. Dans cette perspective de mixité, la présence d'activités culturelles est valorisée. On comprend alors que, dans

certaines limites, la municipalité se montre sensible à la fonction «□d'animation culturelle□ dont l'Usine est porteuse.

En bien des aspects néanmoins la municipalité se montre solidaire de l'Usine. Son positionnement renvoie là aussi à des logiques d'aménagement du territoire. De ce point vue, la municipalité n'appréhende pas l'Usine comme un élément de dévalorisation du quartier, au contraire. Si elle reconnaît les difficultés engendrées par l'Usine et lui demande surtout de se repositionner par rapport à son espace environnant.

Certains élus municipaux que j'ai rencontrés établissent par exemple de manière surprenante, des continuités entre l'histoire urbaine du quartier de la Coulouvrenière et certaines caractéristiques des collectifs. D'un côté, ils valorisent des pratiques culturelles comme génératrices d'animation des quartiers de l'autre, en lien avec la tradition du quartier, ils valorisent certaines activités minoritaires de l'Usine à caractère artisanal et encouragent leur développement dans l'Usine même ou ailleurs : un coiffeur, un petit magasin de disque, des ateliers, des activités dans le domaine de la restauration, etc. Pour eux, c'est l'Usine même qui peut entrer dans un processus de développement économique du quartier.

Le salon de coiffure de l'Usine
A plusieurs reprise je pénétrai chez le coiffeur de l'Usine. Le patron, Jacques, avait entre 40 et 45 ans. Les cheveux ras teints en blond platine, portant des tenus très «□xcentriques□, fanfreluches et chemise colorées, il affichait volontier son homosexualité. Le mobilier de la salle d'attente était un mobilier d'appartement, fauteuils, canapé dans lesquel des clients discutait longuement entre eux ou avec le patron. Je reconnaissais là, toujours, des membres des associations de l'Usine ou des amis de Jacques.
Il y avait un côté privé très fort dans ce salon de coiffure. L'endroit était très exigue, bas de plafond. J'avais plus l'impression d'entrer dans l'appartement de Jacques que chez un coiffeur. D'ailleurs, l'assurance du maître des lieux, la familiarité ambiante, me mettais parfois mal à l'aise.
Comme souvent à l'Usine, l'activité la plus banale prenait un ton artistique. Le décor de la coupe des cheveux, le discours qui l'accompagnait étaient tous deux très travaillés. Jacques parlait fort et avec passion de son art et en plus, il organisait des expositions dans son salon. Des tableaux de maîtres locaux étaient exposés dans la petite salle d'attente et au premier étage un espace de quelques mètres carrés, était réservé à des expositions picturales ou arts plastiques. La visite s'imposait à chaque coupe de cheveux. Venir se faire coiffer à l'Usine relevait ainsi par bien des aspects d'une expériences originales. Je me disais cependant que la gentillesse de Jacques et son humour n'aurait certainement pas suffit à faire venir les ménagères du quartier, ou les cadres des banques toutes proches.

La préoccupation de la municipalité genevoise rejoint souvent des préoccupations d'ordre économique concernant le quartier de la Coulouvrenière même si elle diverge de celle des promoteurs. L'aménagement du quartier n'est pas uniquement pour elle une question d'image, de fonction ou d'affirmation politique. Pour la municipalité, l'évolution de l'aménagement du quartier doit *aussi* tenir compte d'une dimension économique. Le développement local est appréhendé de manière surprenante, mais fondé sur l'héritage du quartier, sur la tradition artisanale. Et elle

voit dans l'Usine une possibilité de concilier dimension culturelle avec cette tradition artisanale. Ce dont la municipalité ne tient pas compte c'est que les activités économiques de l'Usine, même si certaines pourraient avoir une dimension «artisanales», sont largement basées sur des logiques et des manières de faire singulières difficilement compatibles avec un développement global. La logique de milieu y semble par exemple assez forte. Si le coiffeur de l'Usine génère bien une activité économique, sa clientèle est quasi-entièrement issue des réseaux de l'Usine. Cette clientèle est extrêmement homogène et les mises en scène commerciales jouent comme repoussoir pour une clientèle plus classique.

Cette perspective de développement économique à fondement culturel n'émerge pas de nulle part pour la municipalité. Toutes proportions gardées, des images apparaissent ici de manière récurrente dans le discours des responsables institutionnels qui prennent notamment appui sur «le modèle anglais», qui a montré la forte capacité d'activités du domaine culturel (graphisme, design, ou activités artistiques plus traditionnelles) à initier une dynamique économique. Dans le même ordre d'idées, de manière plus spatialisée, des références à Paris et au quartier de l'Opéra-Bastille sont fréquentes. L'évolution du quartier vers un caractère culturel ne semble donc pas se limiter aux types de pratiques artistiques dont l'Usine est porteuse. L'Usine est perçue comme un ingrédient dans ce tableau qui véhicule les images et les statuts urbains et culturels des grandes métropoles, Paris et Londres, auxquels Genève a toujours aspiré. Il s'agit de l'image d'un quartier dont la fonction se rapporte essentiellement à l'activité culturelle, sous tous ses aspects, dont le potentiel économique est valorisé.

«Dans un quartier qui était autrefois un quartier artisanal où il y avait des logements mais aussi pas mal d'industrie et d'artisanat et qui actuellement change de physionomie, qui fait l'objet d'enjeux immobiliers, donc le procès que la ville subit actuellement c'est une action civile en cessation de trouble qui émane des habitants et des promoteurs des alentours qui soit, n'arrivent pas à louer suffisamment vite les appartements soit, disant qu'ils n'arrivent pas à en construire certains dans la crainte de ne pouvoir louer les appartements mais ça c'est le jeu du marché immobilier. D'autre part, c'est un peu comme à Paris le coin opéra Bastille, le Marais, le Marais-Opéra Bastille qui autrefois était artisanal et comme la Jonction, c'est un peu à la périphérie, ça commence à devenir un quartier d'équipements culturels et d'habitat rénové toute proportion gardée, mais Opéra Bastille en ce sens que le Grand Théâtre de Genève va fermer deux ans pour la réfection de la machinerie et qu'on lui aménage une salle juste à côté de l'Usine. Il y a aussi la création de quelques boîtes de nuit sur le quai en face, donc c'est un quartier qui est en train de changer de physionomie avec des établissements nocturnes, (...), il y a le bâtiment d'art contemporain qui regroupe le musée d'art moderne et contemporain et le centre d'art contemporain donc le quartier qui autrefois était plutôt artisanal, et populaire on arrive à un quartier qui pour certains et l'objet de convoitises immobilières parce qu'on pourrait y développer un habitat plus haut de gamme, et pour d'autres est le nouveau quartier où les

équipements culturels se développeraient à Genève» (Le directeur des affaires culturelles de Genève)

Le conflit en justice a duré plusieurs années et s'est terminé par la victoire d'Etat d'Urgences et de la municipalité. Reste que les préoccupations de la municipalité quant au marquage interlope des espaces environnants, l'Usine et de ses activités bruyantes et dégradantes se posait toujours. La possibilité de contrôle due à la localisation des dealers n'arrivait plus à certains moments à justifier le soutien à Etat d'Urgences. Ce qui me frappait par ailleurs comme je l'ai déjà évoqué, c'est la capacité des responsables municipaux genevois à accepter des activités festives en tant que telles. Ce point est toujours apparu très fort dans le soutien manifesté par la municipalité à l'Usine. Il s'agissait non seulement d'une reconnaissance de l'activité festive en tant que telle mais aussi, des expérimentations et tâtonnements artistiques dont l'Usine est porteuse. Reste que la plainte de l'association ProCoulouvrenière à laquelle c'étaient joints quelques habitants prenait trop d'ampleur. Elle était entrée dans les débats politiques locaux et était reprise par les parties d'opposition à des fins purement politiques. Des évolutions notables apparurent alors. L'Usine ne pouvait plus être soutenu dans une perspective de gestion des risques et de contrôle de la vente de drogue, c'est à partir de son activité dans le domaine culturel qu'elle pouvait être intégrée à un projet de développement du quartier.

Au cours de plusieurs discussions hors-micro avec des responsables municipaux, ces derniers m'ont fait part à plusieurs reprises de leur véritable stratégies concernant l'évolution du quartier et leur choix d'aménagement. Cette question des nuisances sonores, de l'image du quartier et de sa mixité était toujours au centre de leur choix. Un jour, l'un d'eux me déclarait.

«En fait on espère qu'en faisant venir un public différent, celui de l'Opéra, du Grand Théâtre, un mélange va s'opérer, un mélange des publics qui fait que le quartier va changer, en gros que les dealers seront moins à l'aise pour faire leurs affaires à ciel ouvert. On l'a déjà fait, il y a déjà eu plusieurs représentations et ça c'est très bien passé. Et puis il y a la rénovation du bâtiment de l'Usine. Une rénovation qui tout en gardant le caractère de l'Usine, devra insonoriser et puis faire en sorte que les gens à l'intérieur puissent mieux contrôler les entrées et mieux travailler».

En 1997, la municipalité a ouvert une salle de danse contemporaine, dans le bâtiment des forces motrices, situé à quelques mettre de l'Usine sur la place des volontaires. Les publics ne se sont pas vraiment mélangé, les dealers sont restés sur la place.

La procédure en justice, en même temps qu'elle révèle des logiques opposées, liées notamment à des représentations divergentes des mêmes espaces urbains, montre aussi comment la municipalité genevoise a intégré l'Usine dans ses politiques urbaines. Ce qui est frappant dans cette manière d'appréhender l'Usine c'est les points changeant sur lesquels la municipalité s'appuie pour la prendre en compte dans les politiques publiques. Elle se réfère ainsi parfois à des activités mineures de l'Usine (l'artisanat), d'autres fois à des registres différents (à certains moments, l'animation culturelle, à d'autres la valorisation des expérimentations artistiques). D'autres fois encore à des activités qui lui sont liées, mais dont elle n'est pas forcément responsable comme le marché de la drogue. Le caractère polymorphe des lieux et des collectifs permet toujours pour eux de s'intégrer ou d'être intégré dans des évolutions locales. Les collectifs ont su en jouer d'autant plus (le rôle des passeurs est ici encore primordial) que les municipalités n'avaient pas de projets bien arrêtés concernant leur intégration urbaine et le développement des quartiers concernés.

3. Foisonnement urbain, enjeux fonciers, opportunités spatiales

L'Usine qui devait au moment de son ouverture, n'être qu'un élément ponctuel du paysage urbain genevois, un objet urbain furtif (OUF), est toujours là, 15 ans après son apparition dans le quartier de la Coulouvrenière. Les rapprochements spatiaux que la municipalité lui fait connaître, avec le Grand Théâtre notamment, ne sont pas hasardeux même s'ils répondent à des urgences techniques et que la municipalité à son tour, profite des délaissés industrieux. L'Usine, au départ une initiative culturelle à caractère privée, est ainsi au cœur des interactions entre les différents protagonistes de l'aménagement du territoire.
D'autres éléments du cadre de cet aménagement et d'autres acteurs viennent compléter cette interaction et interviennent dans l'évolution générale du quartier. J'ai noté ainsi l'ouverture récente d'un musée d'art contemporain (MEMCO) à 300 mètres de l'Usine ainsi que l'arrivée de petites galeries d'art et d'activités diverses liées au commerce de la culture (librairies, magasin de disques, etc.).

Si cette convergence des trois acteurs dans ce quartier est le fruit de parcours divers et d'opportunité, elle renvoie aussi à des mécanismes plus économiques plus larges et notamment, à l'évolution du marché immobilier genevois et des prix du foncier.

De ce point de vue, l'investissement immobilier dans ce quartier n'est pas un hasard.

«La Jonction c'est un quartier populaire et populeux, il y a énormément d'artisans qui sont venus s'installer dans ce quartier, je dirais même que certains artisans qui veulent avoir un développement plus fort viendront s'installer ici plutôt que dans le centre-ville où les charges sont exorbitantes, d'ailleurs si vous circulez dans les rues, vous voyez, il y a un luthier, des petits magasins, un magasin ici peut coûter pour une centaine de mètres carrés 2 000 FS par mois, alors que la même surface vous coûtera 5 000 FS (20 000 FF) par mois dans le centre-ville, il y a aussi un phénomène de mode, comme vous avez des destructions de vieux quartiers, les promoteurs ont fermé les magasins, ne les ont plus reloués, ce qui fait que ce sont des immeubles qui ont été désertés, ils ont reconstruit des choses modernes et pour finir les immeubles modernes étaient à des prix inabordables pour les artisans et ils ont été ailleurs, donc quelques fois, vous avez des déménagements qui sont malheureux parce que je trouve qu'il y a certaines vieilles maisons qu'on aurait dû conserver, mais le quartier de la Jonction c'est un quartier qui ne va pas disparaître, il y a de la résistance un peu partout, ma fille qui squatte un immeuble au centre-ville qu'ils (les promoteurs) voudraient aménager en studio de hyper luxe pour les corps diplomatiques et bien ils sont une vingtaine d'étudiants à l'occuper et ils empêchent cette démolition, donc les squatters ont raison, il faut arrêter de faire des trucs pour des supers riches» (Une commerçante du quartier de la Jonction)

D'autres part, les phénomènes décrits par rapport au parcours socio-spatial de l'Usine, semblent aujourd'hui se reproduire pour d'autres acteurs culturels qui ne pas toujours pas «se payer la ville». Si la pression du marché se rapproche autour de la Coulouvrenière, dans le bas du quartier 400 mètres après l'Usine, des opportunités existaient encore il y a peu, et des collectifs d'individus ont pu à la manière d'Etat d'Urgences, profiter de bâtiments délaissés.
En 1996, un nouveau squat qui prenait le nom d'Artamis, apparaissait à deux cents mètres de l'Usine, en direction du sud de la Jonction et allait dans le sens d'un accroissement du caractère culturel et artisanal du quartier. Dans ce lieu, d'une surface de 15 000 m2, qui était autrefois occupé par les ateliers municipaux, un collectif regroupant des individus se présentant comme créateurs et artisans, entreprenait d'aménager des ateliers.

«Ils (les squatters d'Artamis) sont dans un rapport (avec la ville) de revendication qu'ils justifient en disant qu'il y a plein d'artistes et d'artisans qui n'ont pas les moyens de travailler en raison de la crise immobilière, mais un surnom qui leur a été donné par la presse c'est celui de squatters régisseur, c'est-à-dire qu'ils louent à des bénéficiaires (en l'occurrence des artistes à la recherche d'atelier) les locaux qu'ils ont obtenus, alors ça fait tourner l'association (Artamis) et ses permanents, pourquoi pas dans le fond, on peut imaginer que c'est plus avantageux pour la société d'avoir une délégation de ce type-là et d'avoir une association de squatters régisseurs qui gèrent une surface immobilière que d'avoir des assistants sociaux et des services d'animations qui font le même travail pour beaucoup plus cher et beaucoup plus lentement, analysée comme ça, il ne faut pas se braquer sur la critique de squatters régisseur» (Le directeur des affaires culturelles de la

ville de Genève)

Les thèmes sont récurrents par rapport à ceux que développait l'Usine dans les années 1980 pour prendre place dans la ville. Les squatters d'Artamis ont cependant intégré les nouvelles dimensions urbaines. La volonté de développement de l'artisanat par exemple que la municipalité met en avant par rapport au développement futur du quartier.

Durant deux décennies, les phénomènes de squat ont perduré et se sont amplifiés à Genève. La position de la municipalité de gauche et celle du canton de droite a toujours été bienveillante à l'égard des squatters aux dépens, le plus souvent, des promoteurs immobiliers.

Il me semble falloir lire ces mouvements de squatters à Genève, en incluant l'Usine, un phénomène de réappropriation par les acteurs privés des territoires urbains et une participation réelle à leur aménagement. Quoi qu'il en soit, il apparaît bien à la lumière de la présente analyse que des acteurs culturels, se sont inscrits dans le jeu des relations locales d'acteurs qui habituellement se dispute l'aménagement urbain de manière quasi-exclusive.

Par leurs discours et leurs orientations, c'est ce que la municipalité et le Canton de Genève semblent mettre en avant et utiliser à leur profit, définissant des politiques municipales et cantonales qui apparaissent peu directives, parfois opportunistes. Ce type de politique permet de comprendre une part du soutien que la municipalité apporte à l'Usine et en retour une part singulière du rôle de cette dernière. En paraphrasant symétriquement le directeur des affaires culturelles je dirai que pour la municipalité et le canton de Genève, des lieux comme l'Usine, «□'est beaucoup moins cher et c'est beaucoup plus efficace que des assistants sociaux ou des services d'animations municipaux□. Cette manière de reconnaissance semble par ailleurs, parfois, laisser les questions purement artistiques de côté. Ce n'est pas sur la qualité de sa production que la légitimité de l'Usine s'est jouée mais sur ses fonctions extra-artistiques, à dimension sociale et urbaine. La municipalité met en suspens les questions artistiques en reconnaissant le droit à l'expérimentation. Ce point est majeur pour comprendre la capacité des collectifs qui constituent Etat d'Urgences à avoir conserver une autonomie artistique totale, dans le domaine de la diffusion comme dans celui de la création.

4. Le Confort Moderne et les évolutions du quartier du Pont Neuf

Bien que je n'aie pas retrouvé de référence explicite au Confort Moderne dans la mise en oeuvre des politiques d'aménagements urbains de la ville de Poitiers, il apparaît que la reconnaissance et la pérennité du lieu sont dans ce cas aussi liées à des concordances entre sa présence et des intérêts municipaux à dimension urbaine.

C'est en 1988 que la municipalité de Poitiers marque ses premiers soutiens significatifs[250] à l'Oreille est Hardie en rachetant le site du Confort Moderne alors que le collectif ne peut plus assurer le paiement du loyer.
Contrairement à Genève, il n'y a pas de conflits liés aux enjeux fonciers dans le cas de Poitiers. Il n'existe pas d'évolution du contexte urbain profondément marquée par une tertiairisation du centre qui «□menacerait□» de s'étendre au quartier du Pont Neuf. Le site du Confort Moderne n'est pas un espace stratégique pour les promoteurs.
Mais dans le cas de Poitiers c'est la ville elle-même qui joue le rôle de promoteur immobilier lorsqu'en 1988 elle rachète le site où l'Oreille est Hardie s'est installée. Le rachat du Confort Moderne apparaît avant tout pour la municipalité comme une opération immobilière qui est effectuée dans une perspective de disparition à court terme ou de déplacement du Confort Moderne.

«□e propriétaire disait «□moi je les vire parce qu'ils ne payent pas leur loyer maintenant si quelqu'un veut acheter moi je veux bien vendre□», maintenant pour nous, il était évident que si le propriétaire virait les locataires et qu'il nous vendait le bâtiment après, il allait être en droit de nous vendre le bâtiment beaucoup plus cher, si le bâtiment est libre d'occupation, il se vend 10 ou 20% plus cher que s'il est occupé, donc il fallait que le propriétaire puisse les virer pour qu'il nous le vende au maximum, donc j'ai fait le chèque de 60 000 francs, ils ont calmé le propriétaire et dans la foulée, Ça s'est fait dans les trois semaines la ville a racheté (...). La position du maire à l'époque c'était de dire «□on achète, mais de toute façon je suis à peu près sûr qu'on ne pourra pas vous laisser là parce qu'on a eu des pétitions, des plaintes. On fera autre chose du terrain dans quelques années et puis vous on vous mettra ailleurs□». On était encore dans une perspective de transfert du Confort Moderne dans un autre lieu□» (Le directeur des affaires culturelles de la ville de Poitiers)

Si la volonté d'aider l'Oreille est Hardie dans une perspective culturelle, même de contrôle comme je l'ai dit plus haut, existe de la part de la municipalité, elle est dominée à ce moment par un intérêt foncier qui n'exclut pas des préoccupations d'aménagement urbain. De ce point de vue, la municipalité manifeste sa volonté de continuité concernant l'aménagement du quartier. Selon les opportunités, il s'agira

[250] La municipalité financait déjà l'Oreille est Hardie avant et au début de son installation au Confort Moderne mais ces financements étaient ponctuels ou peu élevés.

pour elle de confirmer le caractère résidentiel du quartier du Pont Neuf et elle utilisera le site du Confort Moderne à cet effet.

« Le site n'avait pas beaucoup de valeur ; c'est pourquoi aussi le maire a été d'accord pour acheter, c'était fondé sur le fait que c'était dans un quartier résidentiel et que l'analyse qu'on faisait c'était que de toute façon, si un jour le Confort Moderne devait disparaître pour une raison ou pour une autre, on restait propriétaire des bâtiments et des terrains et qu'on pouvait très bien réutiliser ces terrains pour des constructions de logements sociaux, pour des petits immeubles étudiants, il n'y avait pas la place de faire des très grands immeubles et dans le quartier c'est pas du tout un quartier de grands immeubles par contre on pouvait faire des petits immeubles de trois niveaux, 3 +1, à ce moment-là c'est une relativement bonne opération en termes de foncier, le rapport entre la surface et le prix de vente et le quartier où ça se situait faisait qu'on pouvait très bien imaginer dans les deux, trois, cinq ans suivant récupérer ce terrain, si l'établissement n'existait plus, pour y construire ou revendre aux offices HLM, pour les étudiants, pour reconstruire dans de bonnes conditions des logements sociaux, voilà la raison pour laquelle on a pu débloquer cet achat » (Le directeur des affaires culturelles de la ville de Poitiers)

Dix ans après le rachat du site par la municipalité, le Confort Moderne est toujours un lieu de diffusion culturel. Si, lors de mes investigations, le Confort Moderne n'est pas apparu clairement comme un instrument d'aménagement urbain explicitement utilisée par la municipalité, cela n'exclut pas qu'il soit implicitement porteur de ce rôle.

Conclusion□

À propos de la pérennisation des activités des collectifs

Dans le processus de reconnaissance et de pérennisation de l'existence de l'OH et d'Etat d'Urgences, la reconnaissance institutionnelle local (municipale, mais aussi cantonale à Genève ou du Ministère de la Culture et de la DRAC à Poitiers) est majeure en termes administratifs comme en termes financiers, puisqu'à un moment, seuls les subsides publics peuvent «□sauver□ les associations à l'agonie. Cette reconnaissance est cependant négociée sur la scène publique dans un jeu d'interactions dans lequel interviennent d'autres protagonistes comme des acteurs économiques, les riverains, parfois d'autres acteurs culturels

Comme le montre le cas de l'Usine, la poursuite des activités des collectifs apparaît toujours liée à l'adéquation de leurs activités ou de leurs conséquences avec un ou plusieurs niveaux de préoccupations des collectivités territoriales.

Pour Genève, l'intérêt municipal et cantonal à l'égard de l'Usine correspondait à une politique de gestion des risques de la petite délinquance et à une politique urbaine. Mais elle correspond aussi à une orientation de sa politique culturelle. Trois types d'intérêts entrent dans un processus de reconnaissance des activités de l'Usine. Ils sont relatifs à la gestion de la délinquance, à l'aménagement urbain et aux politiques culturelles.

La municipalité de Poitiers manifeste également ces trois registres d'intérêts à l'égard du Confort Moderne. Dans les deux cas cependant les intérêts municipaux ne se manifestent jamais tous les trois avec la même intensité. S'ils se chevauchent et s'entrelacent l'un d'entre eux apparaît toujours privilégié selon les périodes. L'intérêt dominant des municipalités à l'égard des lieux varie en fonction des étapes de développement des lieux.
Ainsi, trois étapes se dégagent dans ce processus, qui articule différemment ces trois registres d'intérêts.

- Au moment de leur émergence, les collectifs ne bénéficient que d'une faible reconnaissance de la dimension artistique de leurs pratiques. L'intérêt que les municipalités manifestent alors à leur égard semble essentiellement lié à la possibilité de gérer à travers eux des risques, de types sanitaires et sociaux, liés à la

drogue, la délinquance, et des situations de forte précarité.

- Après un certain temps d'occupation, l'inscription urbaine des lieux est plus prononcée. Les intérêts municipaux semblent alors s'établir sur les avantages que les villes peuvent construire à partir de ces situations, notamment en les inscrivant, explicitement ou implicitement, dans leurs politiques d'aménagement urbain.

- Enfin, avec le temps, les lieux apparaissent plus reconnus à partir de la dimension artistique de leurs pratiques. Cette dimension de leur reconnaissance est toujours présente et dès le début les municipalités financent des lieux comme le Confort Moderne à partir d'un intérêt de ce type. Mais à son tour, ce type d'intérêt évolue avec le temps. Il se décline sur deux axes différents de la politique culturelle : entre une conception des pratiques artistiques ayant une finalité sociale d'insertion et une politique d'excellence artistique fondée sur la recherche de qualité. Le cas Genevois présente également un troisième axe lié à la dimension ludique de la culture.

Dans le cas du Confort Moderne, la municipalité a d'abord trouvé un intérêt au collectif à partir de son côté «□ribal□ dans une logique d'insertion par les pratiques artistiques (Cf. Le directeur des affaires culturelles). Aujourd'hui, elle semble plus demandeuse de qualité artistique. De ce point de vue, il faut rappeler que le Confort Moderne est aussi un espace d'exposition arts plastiques. Il semble qu'il existe des phénomènes de complémentarité non négligeables entre la présence de plusieurs domaines artistiques au Confort Moderne et la reconnaissance municipale mais aussi, celle d'autres acteurs locaux comme la Direction Régionale des Affaires Culturelles.

Il apparaît donc que la superposition des différentes dimensions observées dans l'activité des lieux (artistiques, socio-économiques, culturelles) contribue de manière essentielle à leur survie. Les intérêts des acteurs institutionnels ne prennent pas en compte simultanément l'ensemble de ces niveaux. Toutefois, ils se concentrent selon les moments plus sur un ou deux d'entre eux, alternativement, rarement simultanément, mais permettent à l'ensemble des activités des collectifs de se poursuivre.

IV. Les échelles territoriales des pratiques culturelles⊡réseaux, circulations, échanges

Les logiques à l'œuvre dans les trois lieux, leurs évolutions, se définissent dans une interaction entre des logiques individuelles et collectives en rapport avec des contextes locaux urbains, culturels et politiques qui, dans chaque cas, sont spécifiques.
Si le poids de ces contextes locaux est majeur comme je l'ai montré, la dimension locale ne suffit pas à comprendre et à rendre-compte totalement des processus d'émergence et de constitution du Confort Moderne, de l'Usine et de la Ufa-Fabrik.
D'un côté, il convient de constater certaines singularités qui distinguent les trois exemples de cette recherche entre eux, concernant les pratiques et les organisations qu'ils construisent, et qui sont largement redevables de ces contextes. D'un autre côté, il est surtout nécessaire de remarquer leurs nombreuses similitudes qui, à l'inverse, contribuent à les rapprocher au niveau urbain, artistique, socio-économique et culturel, malgré ces contextes très différents. Ces points communs sont d'autant plus surprenants qu'ils sont flagrants, très forts et qu'ils concernent des collectifs distants de plusieurs centaines de kilomètres et qu'ils émergent durant la même période entre 1977 et 1988.

Ces similitudes ne relèvent pas du hasard, pas plus qu'elles ne sauraient être réduites à des effets contextuels. Elles engagent à prendre en compte un processus d'émergence dans lequel les sédentarités s'articulent à des phénomènes de mobilités socio-spatiales qui interviennent à des moments précis des histoires de chaque lieu. À côté d'un ordre de mobilités relativement locales, à dimension urbaine, décrit dans le premier chapitre, j'aborde ici un autre ordre de mobilités de plus grande ampleur, qui se décline sur des échelles territoriales bien plus vastes, au niveau national, international voire planétaire. En relation avec ces territoires, c'est alors les pratiques des collectifs qui sont diffusées en dehors des villes et viennent susciter des productions culturelles et-ou artistiques voire sociales et-ou économiques originales.

Ces mobilités montrent que les acteurs du Confort Moderne, de l'Usine et de la Ufa-Fabrik, à plusieurs reprises dans leur histoire, sont allés chercher ailleurs, en dehors des villes, dans d'autres régions, d'autres pays, des modèles de fonctionnement, des compétences mais aussi des soutiens moraux, des confirmations et des compléments

concernant le sens qu'ils donnent à leurs actions. Ce que montre aussi ces échanges, c'est la mobilisation de techniques et de technologies propres à notre époque. Dimension technologique rarement prise en compte, mais qui me semble être élément majeur des phénomènes de flux et de diffusion culturels que je vais analyser maintenant.

Les lieux naissent et évoluent aussi à partir de ce type de tensions entre sédentarité et mobilité. Par la suite ou simultanément, les positionnements des associations ont toujours dépassé les villes de leur installation. Les pratiques qu'ils développent font sens par rapport à des contextes locaux, mais aussi des mondes culturels plus vastes qui les relient au niveau de leur région et au-delà, internationalement.

Dans cette perspective et sans se limiter aux frontières des villes, ni à celles des friches marchandes ou industrielles occupées, il conviendrait d'appréhender le territoire des associations et des individus qui les investissent comme un agencement de lieux[251], géographiquement discontinus, mais reliés par des sens sociaux et produits par les pratiques, les échanges et les circulations des acteurs qui s'y retrouvent.
Lorsque ces mobilités doublées de pratiques, d'échanges et de sens sociaux commun se renouvellent et se perpétuent, il conviendrait alors de reconnaître la dimension territoriale internationale qu'elles produisent[252]. Encore faut-il éclaircir les modalités de ces échanges, les manières de faire et de fonctionner des réseaux qui les génèrent ou encore la place des lieux à travers ces phénomènes.

[251] M. Augé, op. cit.
[252] Sur ces thèmes voir, G. Marotel, A. Tarrius, *L'aménagement à contre-temps : nouveaux territoires immigrés à Marseille et à Tunis*, Ed. L'Harmattan, 1988 ; A. Tarrius, *Les fourmis d'Europe*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1992 ; A. Tarrius, *Fin de siècle incertaine à Perpignan*, Llibres del Trabucaire, 1997.

1. Dans le domaine artistique, les productions, les modèles et les conventions esthétiques sont ailleurs

Comme le montre U. Hannerz dans ses récents travaux[253], les flux et les perspectives culturels empruntent des réseaux parfois insoupçonnés surtout lorsque leurs caractéristiques ne relèvent pas d'une « culture dominante institutionnelle » ou commerciale[254]. En termes esthétiques comme en termes de modes d'appréhension et d'organisation, les contours de l'intérêt culturel dont sont porteurs les membres des lieux de mon analyse se sont construits à l'écart et parfois en opposition de ceux qu'ils connaissaient localement, dans leur ville respective. Dans la construction et la mise en oeuvre de cet intérêt, il convient d'apercevoir des références à « un ailleurs » où pour eux est produit l'objet de leur inspiration et de leur convoitise culturel et artistique. La référence à cet ailleurs, se joue néanmoins dans un double mouvement. D'un côté, surtout à l'origine de la construction de cet intérêt, ces références leurs parviennent en partie par la voie de médias qui sont en contact avec les foyers de productions majeurs de ces formes culturelles et de leur produit esthétique, leurs espaces d'origines donc. De l'autre, ils vont eux-mêmes se déplacer pour aller à leur contact, tout au moins à la rencontre d'individus, de lieux et de moments privilégiés de leur diffusion.

Tout en rappelant que les intérêts culturels se portent dans les trois lieux de cette recherche sur de nombreuses disciplines artistiques, je me fixe dans ce chapitre sur l'intérêt central porté par les collectifs de Genève et Poitiers aux musiques dérivées du rock comme le hardcore, et plus généralement les musiques dites « Métal » ou « Trash ». La perspective théorique adoptée permet d'aborder la manière dont les collectifs ont développé un intérêt pour des musiques qui « historiquement », n'ont pas émergé dans les villes et les lieux qu'ils investissent. Même si les origines du hardcore restent très floues[255], aucune étude historique n'ayant à ma connaissance,

---

[253] U. Hannerz, op.cit.

[254] Il ne s'agit pas dire ici que les réseaux dans lesquels se fait, s'échangent et se vivent les formes culturelles que je vais décrire sont indépendants des réseaux commerciaux ou des formes de cultures dominantes. Simplement, il s'agit de préciser leurs points et formes de connexions avec ces réseaux dominants, leurs influences réciproques et leurs ramifications spécifiques qui font qu'ils continuent à se présenter comme des lieux de productions originaux et que c'est là que peuvent naître ou s'épanouir de manière privilégiée des productions esthétiques musicales ou autres, non formatées, soit par la commande publique, soit par le marché.

[255] Parmi les banques de données que j'ai parcouru, en France, l'article le plus ancien répertorié sous le thème du hardcore date du 1/11/1980. Il est paru dans un Fanzine (magazine de fan) appelé

été réalisée sur le sujet, je me permets d'avancer que ce n'est pas à Poitiers ou à Genève que les premières traces de ce style musical sont apparues. L'intérêt qu'elles ont suscité et suscitent encore aujourd'hui dans les deux collectifs a été en quelque sorte importé, empruntant des chemins divers, ces derniers évoluant avec le temps.

Pour parvenir à Poitiers et Genève, les musiques ont pu passer d'abord par les voies facilement identifiables de certains médias. Principalement, il s'agit de la radio, de la presse et la télévision. La diffusion de ces musiques, et de leurs esthétiques, a ainsi bénéficié d'un contexte technologique favorable.
Mais la simple diffusion médiatiques des styles n'a pas suffit à entériner localement, dans les collectifs, leur mode de production et d'appréhension. Encore moins des valeurs sociales et culturelles que j'ai pu décrire dans les deux premières parties de ce texte que leurs acteurs y lient.
Avec le temps en effet, ces musiques ont pris d'autres chemins, empruntant des réseaux d'individus cette fois, qui les véhiculaient tout en voyageant avec elle. C'est ainsi que ces musiques et d'autres suscitent des mobilités, génèrent des échanges, viennent s'implanter dans une ville pour participer à l'émergence d'un lieu culturel, à sa vie et à celle de ceux qui en sont les porteurs. Eux-mêmes venant à leur tour participer de l'évolution de ces styles musicaux et de nombreuses pratiques qui les accompagnent, qu'elles soient esthétiques ou plus sociales, voire économiques et politiques.

2. Des sources d'influences culturelles dispersées

Courant 1980, les flux culturels dans lesquels le Confort Moderne, l'Usine et la Ufa-Fabrik se sont inscrits, pour s'en inspirer ou pour y participer, et qui ont marqué leurs orientations empruntent notamment les vecteurs de communications de masse, principalement la radio et certaines presses comme les magazines spécialisés ou les fanzines. Les formes culturelles et esthétiques qui attirent les membres des associations dans le courant des années 1980 ne possèdent pas de reconnaissance artistique ou commerciale suffisante pour passer à la télévision aux heures de grande écoute ou sur les radios importantes[256]. Les émissions de référence

NewWave et porte sur le groupe Dead Kennedy's. Pour un panorama très complet des groupes de HardCore et de leur histoire voir le site de la Fanzinothèque de Poitiers - http://www.fanzino.com.

[256] En France, au début des années 1980, quelques émissions télévisuelles font néanmoins références dans le mondes des spectateurs et auditeurs passionnés de musiques dérivées du rock. D'après les témoingnages que j'ai recueillis, la plus connue était Les Enfants du rock diffusée le samedi soir sur

concernent des radios «□hineurs□ parfois pirates, et rarement la télévision.
Cette «rareté», certains la vivent comme l'origine d'une stagnation musicale. Déjà porteurs d'une forte curiosité pour tout ce qui touche aux musiques qu'ils aiment, ils se sentent un peu limités par le manque de possibilités et d'originalité, même des émissions les plus «□ la pointe□. Ils vivent leur musique comme un apprentissage dont le but est de connaître toujours plus de groupes et des formes musicales toujours plus originales, innovantes. Les priorités musicales des médias à l'époque rendent leur quête et leur parcours d'apprentissage laborieux. Ce parcours est progressif, le processus d'apprentissage montre d'abord un éloignement progressif «□des goûts du grand-public□ pour aller vers «□a pointe□, c'est-à-dire ce qui est considéré comme unique, rare, innovant, ensemble d'adjectifs propres à la définition du champs artistique.

«□Tout au début j'achetais des disques, d'abord Police, bon c'était un début, il n'y avait que ça à la radio, après les Clash, et après les Sex-Pistols. Là, ça devenait un peu plus sérieux, tout le monde n'écoutait pas. Et puis après tu grattes et puis des fois t'as de la chance et ça passe par la radio. Les circuits underground, il a fallu attendre un peu, ça commençait par les anglais, et après bon les Dead Kennedy's, ils étaient américains, mais leurs premiers 45 tours étaient faits en Angleterre, à Londres. En plus, après tu découvres de plus en plus de choses. (...). Moi j'ai le même âge que Johnny Rotten, le chanteur des Sex-Pistols, mais lui avant d'écouter du rock il a bien dû écouter de la variété. Comme moi avant d'écouter du rock j'ai bien dû écouter de la variété, moi j'ai Nana Mouscouri à la maison.□ (Kurt, Poitiers)

Avec le temps, les musiques rocks acquièrent un peu plus de reconnaissance dans les médias. Même si la télévision leur donne toujours peu de place, les magazines spécialisés se multiplient.[257] Certains, comme Rock'n'Folk, Best, constituent des références jusqu'au milieu des années 1980.
Cependant, l'ensemble de ces sources d'information ne suffit pas aux auditeurs passionnés. Ces références télévisuelles dont néanmoins, ils se nourrissent, leurs paraissent toujours trop «□dulcorée□ au regard de ce que eux vivent et des contenus notamment de critiques sociales qu'ils veulent voir véhiculés par la musique. Les chaînes musicales vivent du commerce musical, font partie du «□ystème économique□ comme ils le nomment, objets récurent de leurs critiques, mangeur de «□a dimension humaine de toutes choses□, y compris des musiciens.

---

la deuxième chaîne nationale. Pour les amateurs les plus exigeants de qualité, elle restait néanmoins souvent frustrante par son aspect relativement «□grand-public□. Une autre émission «□plus pointue□, s'appelait «□Décibels□ et était diffusée sur la troisième chaîne nationale. Elle ne restait que quelques moins à l'antenne mais elle a marqué les mémoires des passionnés ainsi que les groupes qui s'y produisirent.

[257] Une des premières émissions était diffusée à l'échelle européenne, à partir de 1987 sur la chaîne MTV s'appelait «□120minutes□.

De manière concomitante à leur parcours de formation du goût pour le rock[258], se construit la nécessité de vivre la musique directement, c'est-à-dire durant les concerts. L'accession au concert fait partie des pratiques actives, d'une posture de recherche par rapport à la musique. Il s'agit d'être au plus près de ses sources, c'est-à-dire, dans les lieux mêmes où elle est produite, enregistrée, pressée sur disque, etc. Il s'agit d'éviter une dénaturalisation des musiques, comme si, être au plus près physiquement c'était accéder à encore plus de sens. Ils sont ainsi constamment conduits à rechercher de nouvelles références musicales et des informations, qui, pour eux, sont nécessairement liées à la vie de la musique□les dates de concerts, la vie des groupes, des explications techniques sur leurs musiques, etc.

Il existe en Grande-Bretagne une véritable tradition festive populaire. À travers tout le pays, principalement le week-end ou lors de grandes occasions, on sort entre amis, entre voisin ou en famille. La sortie est précédée d'un véritable rituel de préparation à travers lequel s'exprime l'esthétique de la fête liée aux styles musicaux du moment : vêtements, maquillages, coiffures, manières d'être et de parler.
Les mouvements musicaux, souvent réduits par volonté expéditive de dénigrement à leur dimension commerciale ou à leur supposée pauvreté artistique, sont vécus par les publics de diverses manières. Certains insistent sur leur consommation individuelle éphémère, le temps d'une fête, d'une soirée. Elles sont cependant le support de pratiques collectives dont, peut-être, nous mesurons mal les effets sociaux structurant à long terme notamment identitaires. De fait, comme le montre l'histoire du Junction (Cambridge), certains mouvements musicaux sont susceptibles de mobiliser des populations importantes et de les engager dans des actions aux conséquences durables lorsqu'elles initient la création d'un lieu.
F.Raffin, Les fabriques – lieux imprévus, Ed. de l'Imprimeur, 2000.

Par rapport à cette recherche, les acteurs des trois collectifs sont dans des positions inégales du point de vue de la proximité avec ce qu'ils recherchent. Cette proximité ne se joue pas d'un point de vue purement spatial, elle est sociale et culturelle, elle dépend aussi de l'inscription des acteurs culturels locaux dans des réseaux de diffusion. Dans les cas d'Etat d'Urgences et de l'IKC, les réseaux de diffusion de ces musiques, des groupes, des objets et des sens qui les constituent et qui y circulent, passent souvent par Genève et Berlin. Les groupes qui viennent dans leur ville pour un concert apportent ainsi directement l'objet de désir esthétique avec son cortège de sens sociaux, politiques. La frustration et le manque culturels sont ici moindres ou relativement compensés localement. Poitiers au contraire est dans une situation de fort écart à ces réseaux à l'échelle européenne. Et il est très rare, surtout au début des années 1980, de voir les groupes de punk-rock s'arrêter dans la capitale poitevine. La fréquence de ces contacts locaux va déterminer la nécessité plus ou moins forte pour les individus des trois

[258] Qui correspond à la formation esthétiques de la carrière des passionnés telle qu'elle a été abordé dans un précédent chapitre.

lieux, de se déplacer pour trouver ces formes culturelles et leurs productions esthétiques. Même dans les cas de Berlin et de Genève, il sera nécessaire pour les amateurs de musique les plus «accrocs» de se déplacer pour aller les chercher et les ramener eux-mêmes pour les diffuser localement.

3. Des villes-centres et des aires géographiques de références musicales

Dans le cas de Poitiers, les déplacements dans les villes «centre de diffusion» des musiques sont d'autant plus importants qu'au début des années 1980, la ville est en effet passablement éloignée des «hauts lieux» de la diffusion des musiques dérivées du rock. En France, seul Paris propose des structures de production et de diffusion de ces formes musicales relativement adéquates et comparables à celles des pays anglo-saxons[259]. Contrairement à la situation poitevine, il est possible d'y trouver, des studios d'enregistrement, des tourneurs, des salles adaptées techniquement. Les grands centres de production et de diffusion des musiques dérivées du rock restent cependant ailleurs, hors de France, bien loin de Poitiers.

«Moi, je connaissais Paris et je voyais bien ce qu'il s'y passait par rapport au reste de la France. Et encore, c'était rien comparé à Londres ou des villes du nord de l'Europe, genre Amsterdam ou Berlin. Là-bas, ça bougeait vraiment et puis les gens étaient cool. Tu voyais vraiment que c'était normal pour eux, la musique, les concerts, la fête tout. Ça faisait partie de leur vie. C'était pas comme en France où dès qu'on faisait un petit concert, c'était la galère. Eux, ils étaient organisés et on les faisait pas chier. En plus, il n'y avait pas toute cette frime comme en France souvent, là-bas, c'était la fête, la fête et la musique (…). Paris c'était nul à ce niveau mais c'était pas trop loin. Ailleurs, à Londres, quand tu allais dans des concerts, ou même à des soirées il y avait des tas de groupes qu'on ne voyait jamais en France. Même dans des petits concerts, on pouvait voir des groupes mythiques. Un jour à Londres, j'ai vu Joy Division dans un concert où ils n'étaient même pas annoncés et pourtant ils étaient déjà super connus à l'époque, (…), des trucs incroyables, qu'après on a fait venir au Confort» (Sylviane, Confort Moderne)

[259] Des raisons économiques se conjugent ici aux manques d'infrastructures pour expliquer «la mise à l'écart de Poitiers» des réseaux de diffusion . La dimension des villes apparaît comme un élément d'assurance pour avoir une demande suffisante qui permet d'amortir l'organisation d'un concert, un concert économiquement viables pour les tourneurs et les organisateurs. Mais il faut aussi prendre en compte, des questions de «traditions musicales» et culturelles des villes, la présence locale d'acteurs spécialisés dans les métiers de la diffusion musicale joue ici beaucoup. A Genève par exemple, des festivals de rock sont organisés depuis le début des années 1970. Même si le rock dont il est question pour les acteurs des trois lieux est qualitativement différent, les réseaux qui le font vivre vont être à certains moments en contact avec les acteurs de cet héritage. Le rôle des tourneurs de groupes et de musiciens est ici central. Ces derniers ne sont pas nécessairement spécialisés dans un style musical, même si c'est souvent le cas. Des raisons économiques peuvent les conduire à «investir» sur des musiques différentes ou innovantes et à tenter de les diffuser. Lorsqu'ils ne sont pas aller chercher les artistes qui leur plaisait directement dans leur «pays d'origine», les acteurs d'Etat d'Urgences ont ainsi pu être mis en contact directement localement, avec ces artistes, ce qui n'a pas été le cas à Poitiers d'après mes informations.

Au moment où le Confort Moderne voyait le jour en 1985, il y avait déjà longtemps que les membres de l'association l'Oreille est Hardie avaient constitué et empruntaient les réseaux d'amateurs de musiques dans toute l'Europe jusqu'en Amérique du Nord, aux Etats-Unis et Canada. Les Etats-Unis étaient considérés comme le berceau du hardcore. Kurt à l'époque avait une petite association qui distribuait des disques, des livres et des fanzines sur ce domaine. Il m'explique comment les premiers groupes représentant cette tendance musicale étaient arrivée à Poitiers.

«Nous, on distribuait des groupes, et puis y'avait un gars qui s'appelait Fabrice et lui il avait le nez. C'est lui qui ramenait tous les groupes, c'est vraiment un des premiers qui a écouté du hardcore à Poitiers, il allait dans les concerts, il se promenait au Canada, il faisait sa petite association. C'est lui qui m'a fait écouté Fugazi, pour la première fois par exemple et puis qui m'a fait connaître certains labels très forts du hardcore comme Discords, Alternative Tentacles, avant 1990. Et c'est par lui qu'on a fait venir comme ça les plus grands groupes de hardcore de la scène américaine. Lui, c'était vraiment l'imprécateur du hardcore à Poitiers. Il correspondait avec Jello Biafra, le chanteur des Dead Kennedy's, on achetait Maximum rock qui était notre bible, c'était la bible du hardcore américain.» (Louis, Confort Moderne)

En Europe, pour les courants les plus importants des musiques dérivées du rock, comme le punk, mais aussi d'autres styles tels que la new-wave, la pop, et dans une moindre mesure le hardcore, c'est la Grande-Bretagne et surtout Londres qui apparaissent de loin comme la référence incontournable. Au cours de mes conversations avec les personnes qui gravitent autour du Confort Moderne et de l'Usine, cette ville revenait constamment pour l'importance des studios d'enregistrements et des groupes qui y travaillaient, ses salles de concerts et ses festivals au caractère quasi-mythique pour les spectateurs passionnés. Bien avant l'ouverture du Confort Moderne, plusieurs membres de l'OH avaient fait le déplacement à Londres. De manière encore plus forte que Londres, pour les amateurs de hardcore, des pays et-ou des villes, des lieux précis dans ces villes font références. Pour cette musique en particulier, les deux plus importantes semblent être l'Italie et la Finlande[260].

«Bon et puis il y avait, l'Italie, surtout Milan. Il y avait le Virus qui était vraiment le squat type. Du genre, t'occupe un lieu, tu joues de la musique radicale, tu fais tes revendications politiques d'extrême gauche. Moi, j'y allais et je ramenai plein de trucs à Poitiers, des

[260] La Belgique et la Hollande ont pu aussi pour certains individus être constituer des références. Entre 1983 et 1990 quelques groupes de pays scandinaves, principalement de Finlande et de Suède avaient acquis une forte réputation dans ce milieu pour leur style particulier «encore plus rapide et agressif» selon les termes d'un de nos interlocuteurs.

infos, des disques en 1991 j'avais été en Italie, j'avais ramené plein de groupes italiens, je les faisais écouter»

Les grands centres reconnus de production musicale, attirent ainsi de nombreux individus dont beaucoup à Poitiers gravitent autour l'Oreille est Hardie et vont être impliqués au Confort Moderne. Des phénomènes similaires se produisent autour d'Etat d'Urgence à Genève.
Certains individus se rendent dans ces villes principalement sur la base d'une motivation musicale. Il savent pouvoir y trouver potentiellement de nouvelles musiques et ce qui constitue un parallèle important, des objets (livres, photos, etc.) et des vêtements et des bijoux qui pour eux vont de paires avec un comportement global d'amateur. Les adresses et les noms de lieux circulent dans les réseaux.

«En 1990, à Londres, y'avait le Subterrania qui était La salle où il fallait aller. Sinon c'était le quartier de Portobello, moi c'est là que je retrouvai le punk anglais que j'aimais, et la new-wave, à Londres. Il y a vraiment un côté initiatique. À l'époque le quartier de Portobello, il fallait aller dans les boutiques de disques, de fringues, il y a en avait plein de boutiques, il fallait aller à Wriss Trade le magasin de disque, parce que c'était le premier magasin qui créait des labels, moi j'y allais acheter des bouquins, des disques et des fanzines, et puis on allait dans les pubs parce que dans certains pubs tu écoutais des radios rocks» (Kurt, Poitiers)

Comme le dit Kurt, ces centres de productions musicales sont à ce point importants pour ceux qui commencent à s'y intéresser que leur démarche, lorsqu'ils s'y rendent prend un caractère véritablement initiatique. Localement, dans les groupes de spectateurs et de pratiquants passionnés, elles procurent un statut particulier à celui qui a été dans les lieux majeurs de ces centres urbains. Il est en quelque sorte reconnu comme «encore plus spécialiste», «expert parmi les experts». De fait, il peut avoir acquis des connaissances supplémentaires ou des attribus (vêtements, parures, nouvelles musiques, etc.) accessibles uniquement «là-bas» et les ramener d'où il vient. Mais de manière plus symbolique c'est aussi le prestige des lieux qui le marque. Il est un intermédiaire entre les mondes locaux de Poitiers, Genève et Berlin, et des réalités imaginée, une preuve de leur existence.

4. Diffusion et technologie : de la K7 au Fanzine

Durant les années 1980, la diffusion de ces musiques, du hardcore par exemple, bénéficie d'évolutions technologiques qui s'affinent avec le temps. Elles viennent renforcer la proximité entre les mondes, structure des réseaux. Ces technologies peuvent concerner la facilité à reproduire de la musique. Dans les années 1980 c'est

la K7 audio qui représente la technologie la plus facile d'utilisation pour copier des morceaux, les transporter[261].

Mais, le monde du hardcore est à l'origine d'une autre forme matérielle de diffusion de ses productions musicales. Ce support, c'est le Fanzine (contraction en verlan de «□magazine de fan□) qui lui-même bénéficie d'avancer technologique durant une vingtaine d'année. D'abord dans les années 1980, «□la démocratisation□ de la photocopieuse. Et plus tard au tournant des années 1990, l'apparition de l'informatique «□grand public□ qui permet d'assurer toujours mieux le côté réalisation, graphisme et mise en page.

Cette presse semble avoir été particulièrement importante pour la diffusion de ces musiques hardcore et leur réception localement. Le développement des fanzines est à appréhender comme un premier pas important de structuration des réseaux musicaux hardcore. En effet, même s'ils sont à considérer comme un média de presse et véhicules donc de l'information de manière immatérielle, ils génèrent aussi de nombreuses pratiques et interactions entre individus et sont à l'origine de la constitution de réseaux d'amateurs de musiques. L'objet Fanzine dans sa matérialité est prisé, rassemblent des individus, les lie dans la réalisation. La réalisation d'un fanzine en petit groupe, peut faire partie de l'accession au statut d'amateur. En plus de l'apprentissage des musiques et des groupes, des conventions et des normes, la conception du fanzine renforce les pratiques annexes à la musique, l'interconnaissance, le sentiment d'appartenir à un milieu, de se confronter à sa réalité.

«□Je ne savais pas comment on faisait un fanzine et je me suis jeté à corps perdu dans la réalisation de mon premier. J'ai écrit ça à la main, ça ne ressemblait à rien mais ce qui était important au début, c'était de le faire. Donc maintenant, c'était une époque, c'était un moyen pour rentrer dedans, dans le milieu, de vraiment en faire partie, je traînais au Confort et puis évidemment j'ai rencontré Didier de la Fanzino, et lui il nous a donné des trucs, il nous a prêté ses ordinateurs, et après il nous a même facilité les choses pour qu'on rencontre les groupes, qu'on fasse les interviews, qu'on a utilisé dans le fanzine, alors là, c'était trop top, parce qu'on rencontré vraiment les groupes, après le concert, on allait dans les loges et on faisait les interviews,et là tu rencontres les mecs qui te font "triper", qui te font vraiment la musique et en même temps tu te rends comptes que c'est des mecs comme toi et moi, bon il y en a quelques-uns qui se la joue un peu star, mais la plupart, ils sont comme toi et moi et ça vraiment, c'est cool, t'as vraiment l'impression de faire partie du milieu et ça te motive encore plus□ (Raph., public proche du Confort Moderne)

Ce ne sont pas des professionnels qui produisent ces fanzines. Ce sont ces amateurs

[261] Sur le rôle des technologies sur les évolutions et la diffusion des musiques voir notamment l'article de R. A. Peterson, «□Mais pourquoi donc en 1955□ Comment expliquer la naissance du rock□, dans, *Le rock de l'histoire au mythe*, Editions Anthropos, 1991.

de musiques, les publics qui les réalisent eux-mêmes. Ils produisent la matière de leur magazine de A à Z. Pour ce faire, ils se déplacent pour voir les groupes, en concert ou dans d'autres contextes, ils sont en contacts réguliers par courrier ou téléphone avec d'autres passionnées. Ils multiplient les échanges entre groupes, publics, autres rédacteurs de fanzines. Ils interviews les artistes avec qui ils nouent aussi des relations. Ils deviennent alors des intermédiaires entre eux et les artistes, leur statut de spectateurs prend une tournure particulière. Lors des déplacements des uns et des autres, les réseaux fonctionnent pour leur hébergement. Le fanzine lui-même est un lien de référence, chacun et reconnu pour la qualité de son travail. Ensemble d'interaction, d'échanges, de structuration de compétences, d'innovation de technique de réalisation qui se fondent autour de l'objet Fanzine. Simultanément à la musique, l'utilisant comme «□sujet central□», un certains nombre d'objet viennent ainsi renforcer la structuration des réseaux[262]. Et, il faudrait citer de la même manière, certains habits, bijoux, dans la fabrication desquels se lancent des individus et participent à la construction de ces mondes du rock.

Ce qui émerge ici, ce sont des réseaux de coopération qui se constituent en parallèle à ceux directement liés à production musicale. Leur objet ou «□raison d'être□», n'est pas la musique elle-même, la création, la diffusion ou la production mais la musique en constitue la référence. Ils se rapportent à ce que j'ai appelé plus haut, la prosodie de la pratique artistique, en l'occurrence de la pratique musicale. H.S. Becker défini la notion de monde de l'art à partir de l'identification d'une chaîne de coopération de tous ceux qui participent aux étapes de la production artistique (création, production, diffusion). Il me semble ici que ces réseaux non-directement liés à la création, en l'occurrence musicale, participent aussi à la définition d'un monde de l'art dans le sens de Becker. Ils constituent un réseau parallèle ou simultané dont l'importance est majeur notamment pour les publics. Sans ce réseau, le monde de l'art perdrait une part de son sens et de ses effets mobilisateurs[263].

5. Le concert et le festival□expérience majeure de diffusion

Parmi les modes de diffusion des musiques et de certaines formes esthétiques, les concerts ou les festivals restent des moments privilégiés d'échanges et d'apprentissages mutuels. Lorsqu'ils n'y ont pas accès localement, les amateurs vont aller chercher les musiques qu'ils aiment «□à la source□». Dans les villes

[262] Voir par exemple sur cette question du lien entre l'utilisation, la création, le rôle des objets et la structuration de réseaux les travaux de C. Bromberger et D. Chevallier (sous la direction de), *Carrières d'objets*, Collection Ethnologie de la France, Cahier n°13, 1995.
[263] H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, op.cit.

privilégiées de leur production comme je l'ai dit mais aussi dans les concerts, dans un contact direct avec les groupes, au moment du concert, le «□live□ selon le terme qu'ils emploient. Le concert ou le festival sont l'occasion pour eux de retrouver d'autres amateurs attirés par les mêmes styles musicaux, tout en recherchant une relation directe avec les artistes, les musiciens. Dans les deux cas, le concert ou le festival dans le domaine musical comme dans d'autres domaines, ont un rôle central dans la diffusion des styles musicaux et des codes et normes qui les entourent, notamment lorsque celles-ci sont exclues des réseaux de diffusions et de la médiation culturelle de masse.
Ils constituent des points nodaux pour les circulations des musiques mais aussi pour toutes les pratiques qui entourent *l'écoute et les manières de vivre* les musiques.

«□Mais les concerts dans la démarche c'est primordial aujourd'hui la terminologie c'est la musique vivante, c'est une musique que tu joues sur scène, il y a le côté théâtralisation du rock, on a envie de croire à certaines idées même si on y croit pas trop.□ (Kurt, Poitiers)

Si les passionnés de musique qui ont été décrits jusqu'ici se sont engagés dans la construction et la vie d'un lieu, et même pour les publics proches, ce n'est pas par ailleurs pour se contenter d'un rapport médié avec leurs centres d'intérêt culturel quels qu'ils soient. Le contact direct avec la musique est pour eux un moment privilégié, qu'ils recherchent de manière assidue.

«□C'est vrai que le concert, même de voir un gros groupe, super connu, super commercial, genre AC/DC, ou même les Stones, c'est autres choses que de les écouter tout seul chez toi ou de les voir sur MTV. Bon, tu sais que c'est la grosse machine à fric, mais quand tu les vois en concert, tu retrouves ce qu'ils dégageaient au début qu'ils jouaient, et qu'ils n'ont jamais vraiment perdu, cette énergie incroyable□ (Robin, Confort Moderne).

La recherche du concert, le déplacement au festival révèle une nouvelle fois, le caractère actif et volontaire des *amateurs passionnés* vis-à-vis des musiques[264]. Dans bien des cas, la pratique du concert suppose en effet une démarche très organisée. Elle révèle des savoir-faire, des savoirs circuler et se déplacer d'autant plus importants lorsque les distances sont grandes et les moyens pour les parcourir faibles. Certains individus traversent parfois l'Europe entière pour aller voir un seul groupe ou un artiste, pour une seule soirée. Le manque de moyens financiers de ces jeunes et moins jeunes voyageurs du rock, les oblige à imaginer toutes sorte «□de

[264] Contrairement à ce qui se passe dans la cadre de la contemplation artistique d'un côté ou de la consommation culturelle de l'autre que l'ont peut appréhender comme deux formes passives, «□de soumissions□ aux formes esthétiques.

combines du moindre coût pour s'y rendre[265].
Seul ou en groupe, tous les moyens de transport sont imaginables. À ce niveau, les moyens financiers, le nombre de personnes qui voyagent, la distance, les modalités d'hébergement sont autant d'éléments qui influent sur la forme du voyage. En même temps, ces déplacements rendent compte de l'ampleur des espaces parcourus par les adeptes de ces musiques.

6. Les formules de mobilité des voyageurs du rock

Les modalités d'accès aux concerts sont largement déterminées par la question des moyens financiers. Les moyens déterminent notamment le type de transports, le mode d'hébergement sur place. Mais indépendamment du véhicule, il est d'autres constantes plus impalpable et commune à tous les voyageurs du rock. Pour tous le moment du voyage fait déjà partie du concert, il fait partie d'une aventure, il représente un temps autre hors du quotidien routinier.

Lorsque les finances sont vraiment absentes, le train et l'auto-stop sont les deux moyens privilégiés pour se rendre au concert, au festival.
Le train ponctuel et rapide, est privilégié notamment pour les longues distances. Si le train est privilégié lorsque les individus ont peu de moyen ce n'est pas parce qu'il est bon marché. Au contraire, utilisé « normalement », il est le moyen de transport le plus cher avec l'avion[266]. Son attrait provient du fait qu'il est relativement aisé et peu dangereux de ne pas payer le trajet, de ne pas prendre de billet. Selon le terme, un train peut « se griller » facilement, seul ou à plusieurs. Rarement cependant les amateurs de rock voyagent à plus de trois ou quatre personnes. Le voyage en train sans argent ne demande pas d'organisation particulière si ce n'est pour les plus prudents, la possession d'une pièce d'identité présentant une fausse ou obsolète adresse. L'inévitable amende que le voyageur recevra pour « non présentation du titre de transport » y sera envoyée sans conséquences. À l'inverse certains ne

[265] Les pratiques qui sont ici décrites se rapportent aux musiques dérivées du rock, mais des phénomènes tout à fait similaires se produisent pour d'autres formes musicales et artistiques, notamment pour la techno. Mais aussi, au Confort Moderne par exemple, des passionés d'art contemporain peuvent se déplacer sur de vastes échelles pour aller voir une exposition. Ces mobilités prennent cependant un sens et des modalités différentes de celles des amateurs de rock que jedécrits maintenant. Reste que ces deux catégories d'acteurs des lieux se retrouvent sur la valorisation de ce type déplacement. Dans les deux cas, ils montrent le « vrai passion ». Il l'a manifeste pour eux-mêmes et vis à vis des autres membres des collectifs, renforcant leur appartenance au groupe.
[266] De plus contrairement aux autres moyens de transport évoqués, l'augmentation du nombre de personnes qui se rendent au concert ne fait pas baisser le coût global du voyage. Il n'y a pas de tarif de groupe.

prendront aucune pièce d'identité pour brouiller toutes pistes permettant de les retrouver[267]. Dans certains pays, ils s'exposeront dans ce cas à un petit détour par un poste de police, mais dans la plupart des cas, ils savent qu'ils pourront rapidement repartir.

L'auto-stop est souvent utilisé, mais se présente en dernière solution ou quand les individus ont vraiment du temps devant eux. Par exemple, lorsqu'ils partent pour un festival où ils resteront plusieurs jours. Peu onéreux, l'auto-stop présente deux inconvénients majeurs importants. Le premier concerne le caractère aléatoire du voyage : « on sait quand on part mais jamais quand on arrive ». Le deuxième problème de l'auto-stop reste le nombre limité de personnes qui peuvent voyager ensemble. Elles seront rarement plus de deux, trois au maximum.

Un inconvénient secondaire est l'ambiance du voyage. Le concert ou le festival commence, pour ceux qui s'y rendent, avec le voyage et il s'agit d'en « assurer l'ambiance » pour une réussite globale. Le déplacement fait partie intégrante du concert, il est appréhendé comme « une mise en condition ». Chacun essaye d'en faire un moment le plus agréable possible. Certaines constantes rituelles sont même à respecter. Les discussions sont légères (blagues, humour, histoires sentimentales, etc.) et font parties de cette mise en condition, la plus importante d'entre elles, consiste à « discuter musique ». Les individus peuvent ainsi se lancer pendant des heures dans une conversation de spécialistes : ils parlent du groupe qu'ils vont voir, de sa manière de jouer, de sa discographie, des récentes frasques du chanteur, ils se remémorent la dernière fois qu'ils l'ont vu, etc.

D'autre part, l'ivresse du concert décrite dans un chapitre précédent commence elle aussi avant celui-ci. Les voyageurs du rock se chargent le plus souvent de cannettes de bières, de bouteilles d'alcool, dans de rares cas de drogues illicites (parce qu'un contrôle policier pourrait interrompre le périple), qu'ils ingurgitent tout au long du voyage. L'espace confiné de l'automobile d'un inconnu se prête difficilement à toutes ces pratiques. Un voyage fait d'abstinence et d'ennui est souvent le prix à payer pour l'auto-stoppeur. Le plaisir procurer par le concert s'en ressentira sûrement.

Ceux qui ont réussi à constituer un petit budget peuvent s'offrir une autre forme d'auto-stop, celle-ci est organisée et payante. Certaines compagnies dans toutes l'Europe sont spécialisées dans cette forme d'auto-stop[268]. Elles proposent de mettre en relation les conducteurs et les auto-stoppeurs pour un prix relativement peu élevé. Le passager devra acquitter ensuite une somme en fonction du nombre de

[267] Cette dernière pratique est néanmoins problématique lors du passage de certaines frontières.
[268] Parmi les plus connus, il y a Allo-Stop en France, la MitfahrerZentrale en Allemagne.

kilomètres parcourus. Avec cette forme d'auto-stop, la ponctualité devient plus grande, mais le nombre de passagers potentiels et l'ambiance des voyages restent faibles.
L'autocar, reste une solution avantageuse pour ceux qui malgré un faible budget voudraient voyager à plusieurs sur de longue distance. Par le car, les individus peuvent se rendre au concert en petit groupe dont le nombre limite est la contenance du car. Néanmoins, dans les faits, ils sont rarement plus de 10 personnes à se déplacer ensemble en utilisant cette formule de voyage. La plus importante compagnie Eurolines permet de rejoindre toutes les villes importantes d'Europe pour un prix parfois 50% inférieur au train. De plus l'autocar n'empêche pas une certaine mise en condition avant le concert. À l'insu des chauffeurs souvent tatillons, il n'est pas très difficile d'introduire de l'alcool et de le consommer à l'arrière du bus. Mais la formule n'a pas que des avantages, l'inconfort des autocars est bien connu des voyageurs, surtout ceux de grandes tailles. Sur de longues distances, cela se traduit par une grande fatigue à l'arrivée.

La formule proposant le meilleur rapport gestion du temps-prix-qualité-nombre de passagers, peut être la plus fréquemment utilisée, est le voyage en voiture privé. Les personnes qui possèdent une voiture sont pour cette raison très sollicitées dans ces réseaux d'amateurs de musique. Les voyages peuvent êtres prévus à l'avance, mais l'organisation minimum est peu contraignante de la musique, un peu de nourriture et beaucoup d'alcool suffisent, surtout pour l'ambiance.

« Moi, je me souviens dès fois, on partait vraiment sur un coup de tête, j'entendais qu'un super groupe passait pas trop loin, on partait direct (…). Les concerts, c'est là que tu prends des grosses claques, c'est là que tu sens la musique, quand tes copains commencent à avoir des voitures, bon tu vas voir des concerts, tu montes dans la bagnole, et puis c'est pratique, on fait 100 bornes, 200 bornes, on s'arrache la tête, on fait l'aller-retour dans la nuit, on est mort, mais c'est là que tu vois la musique quoi » (Kurt, Poitiers)

Cette facilité d'organisation leur permet de partir rapidement, parfois à quelques heures du concert pour arriver au moment où il débute. Le retour s'effectue dans bien des cas dès le concert terminé ou après quelques heures d'un sommeil inconfortable dans la voiture.
Dans les cas des festivals, ils peuvent cependant rester plusieurs jours, jusqu'à trois ou quatre. L'organisation nécessite quelques préparatifs supplémentaires. Il faut trouver un endroit pour se loger, en général ce sera une tente. Parfois les réseaux d'interconnaissance fonctionnent au niveau du logement, mais ils ne me semblent pas significatifs.

Les frais sont divisés par le nombre de voyageurs, jusqu'à cinq ou six par voiture. De la nourriture est achetée en commun lorsque le voyage s'avère être long. Il est fréquent aussi de voir se former de petits convois de deux à trois voiture. Cette formule dépasse donc de loin les précédentes du fait que jusqu'à 15-20 personnes peuvent partir en même temps dans les cas les plus extrêmes que j'ai pu observer.

7. Le concert moment de convergence

Ce sont ainsi une multitude de petit groupe de personnes qui se dirigent vers certains grands concerts ou grand festival. Des plus petits qui rassemblent quelques centaines de personnes aux plus importants, qui comptent plusieurs dizaines de milliers de spectateurs. Lors de ces migrations l'importance accordée à la musique, l'opportunité festive que représentent le concert ou le festival, effacent les distances. L'aller et le retour se font parfois sur un temps très court, souvent un week-end, avec départ le samedi après-midi et retour le dimanche dans la journée, en ne dormant quasiment pas.

Les festivals rythmes l'année des amateurs de rock. Ils savent qu'au printemps ils iront dans telle région d'Europe. Des parcours existent les Eurokéennes à Belfort en juillet, le Festival de Nyon en Suisse au mois de juillet aussi. Lorsque deux grands festivals ont lieu en même temps, ils choisissent celui où se produisent leurs artistes favoris. Ou encore, ils alternent d'une année à l'autre. Certains se préparent financièrement, économisent pour se payer le voyage. Leur budget est consacré majoritairement à la musique une partie est dépensée en disques et matériel d'écoute mais l'autre «passe dans les voyages et les billets.

Ces convergences parfois massives tendent à constituer avec le temps des hauts lieux dans le sens où les villes qui accueillent les concerts et les festivals seraient à appréhender comme des nœuds de réseaux. Ces centres où ces événements musicaux drainent vers eux des populations importantes, même s'il est impossible de mesurer ici l'importance des flux d'individus. Autour de ces lieux-moments de références majeurs, les informations, les formes esthétiques circulent en empruntant une multitude de petits réseaux.

8. Des formes d'échanges et d'apprentissages spécifiques aux concerts

Les concerts ont un aspect rituel très codé et je n'entre pas ici dans la description dont A. Hennion a pu souligner les principaux aspects dans ses travaux[269]. Par contre, je montrerai plutôt ici la dimension *performative* du rite du concert[270], sa dimension socialisatrice et les échanges qui s'y produisent.

Dans le concert et le festival se retrouve en effet la force d'une socialisation directe au sens où l'amateur de musique rencontre d'une part, l'artiste objet de son attention et d'autre part, des individus qui comme lui sont là pour la musique, partagent *a priori* des intérêts similaires. Peut-être faut-il voir le concert ou encore plus le festival comme une mise en contact dont le propre est de ne pas être détourné du sens que lui donne ces acteurs, contrairement à ce qui se passe lorsque la musique est médiée, notamment par la télévision ou par voie de presse. Au cours du concert, les publics peuvent se rendre compte des manières de vivre leur musique, de la réalité sociale et des rites qui les entourent et de leur adéquation ou non avec ce qu'ils attendent eux-mêmes de ces moments. Les manières de faire dépassent ici largement les cadres stéréotypés de la diffusion à la télévision, par exemple dans les vidéo-clips. Les spectateurs qui collent trop à ces images de la télé peuvent d'ailleurs facilement être identifiés dans un concert. Ils font l'objet de moqueries de la part d'individus qui se voudraient de «□vrais amateurs□. Ils sont traités de «□caricatures□, ils n'apparaissent pas comme «□de vrais□ amateurs. Lorsqu'«□ils en font trop ou pas assez□, le caractère passif de leur «□attitude□, apparaît comme une grossière copie d'un modèle trop voyant, télévisuel le plus souvent et ils sont perçus négativement.
Il existe ainsi une certaine émulation entre les publics venus de différentes villes, régions, parfois pays à un concert, à un festival, à un concert. Tous s'observent□; des regards s'échangent, plus ou moins bienveillants□; on se jauge, on se juge, on se provoque aussi. Pour quiconque y prête attention, une atmosphère de concurrence apparaît rapidement sous l'apparente homogénéité des spectateurs passionnés. C'est

[269] Voir par exemple la description du concert de rock dans, A. Hennion, *La Passion musicale,* Editions Métailié, 1993.

[270] Je me réfère ici à M. Augé pour qui tous les rites et rituels sont porteurs d'une dimension «□erformative□, dans, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion, Aubier, 1994

qu'il existe des courants, des tendances musicales□ des fans d'un groupe ne peuvent supporter la présence de ceux d'un autre groupe bien que les deux jouent successivement sur scène le même soir. Tout en restant dans les codes qui font le milieu du style pour lequel on est là, il convient donc de se démarquer, de montrer ses différences, si possible en dénigrant l'autre lorsque la concurrence est trop forte. C'est à travers cette concurrence, dans ces moments d'interactions que les manières de se comporter, de parler, de danser, de s'habiller, évoluent même si ces évolutions sont difficilement perceptibles pour les non-initiés.

Un détail prend alors tout son sens□ c'est la couleur d'un lacet de chaussure, une marque de vêtement ou une manière de le porter, c'est une couleur de cheveux ou un style de coiffure qui vous distingue, dit votre différence ou votre similitude avec ceux qui sont là. De ce point de vue, la danse est très importante au moment du concert. Elle est un terrain de concurrence exacerbée. D'un groupe de spectateur à l'autre les critiques négatives et parfois positives fusent□ «□regarde-moi le celui-là, il se prend pour qui□?□». Des manières de parler attirent l'attention, les différentes gestuelles sont sans cesse renouvelées. Les ressources de l'imagination de la distinction sont sans limites, et montrent que la télévision porteuse de puissants modèles en la matière, ne suffit pas à les canaliser, à les formater. D'un sexe à l'autre, les terrains de concurrences diffèrent□ pour ces dames un maquillage bien singulier fera la différence, pour ces messieurs une manière de boire sa bière selon une mimique rituelle encore inégalée fera des envieux.
Les critiques railleuses ne sont pas toujours de bonnes fois. S'il peut être «□de bon ton□» de dénigrer l'autre sur le moment, peut-être qu'après quelques temps l'objet de la critique n'apparaîtra plus aussi dénué d'intérêt, au contraire, «□pourquoi ne pas faire la même chose, d'autant que dans la ville où je suis maintenant personne ne connaît ça□». Les codes et conventions des publics évoluent ainsi lentement par l'intermédiaire de moments de rencontres et d'échanges comme les concerts. Des formes plus ou moins originales apparaissent dans les pratiques des publics. Le moment du concert permet à chacun une sorte d'actualisation des codes qui y sont liés. Et les choses évoluent si vite, que pour pouvoir continuer à se sentir "faire partie du milieu", il faut aller souvent au concert.
L'imitation est au cœur des interactions du concert. Franche ou inavouée, souvent de mauvaise foi, elle est au cœur d'un échange et de la propagation discrète des codes du milieu. Deleuze et Guattari notaient déjà l'importance des micro-imitations à partir de l'interaction et de l'échange entre individus, mais ils notaient surtout l'importance et l'échelle que pouvaient prendre ces micro-phénomènes,

inclus dans des flux de significations bien plus grands. « Une micro-imitation semble bien aller d'un individu à un autre. En même temps, et plus profondément, elle se rapporte à un flux ou à une onde, et non pas à l'individu »[271]. À la fois intégrées et constitutifs d'un flux, ces imitations permettent de comprendre comment les styles et certains traits caractéristiques se diffusent. Au concert, les nouveautés, peuvent alors être imitées, copier et ramenées par chacun, dans son pays, dans sa ville, dans ses lieux favoris publics et privés. Certains codes et certaines conventions ne se trouvent que dans les concerts. Seuls les « vrais » amateurs y auront accès.

C'est ainsi que se diffusent à travers l'Europe certaines manières d'être, de parler, de danser qui dépassent les grands médias, même si ces derniers sont puissants pour imposer certaines normes des milieux évoqués ici. Leurs représentants fréquentent d'ailleurs eux aussi les concerts. À leur tour ils reprendront des nouveautés pour les diffuser sur les ondes. Les artistes eux-mêmes puiseront certains ingrédients dans les flux mineurs des amateurs, parfois sur le conseil de leur agent ou de leur maison de disque, pour les intégrer dans leurs vidéos, agrandissant ainsi le cercle *des copieurs* qui pourront se sentir faire partie du milieu, même s'ils ne le seront pas complètement, parce que tous les codes ne sont pas perceptibles ou accessibles à la télévision. Dans cette fuite en avant, il est parfois difficile de savoir qui apporte les innovations aux flux culturels.

Le concert ou le festival apparaissent comme des lieux et des moments de contact direct avec la musique. De ce point de vue, ils sont des vecteurs de flux culturels dans lesquels n'interfèrent pas ou de manière moins fortes les perspectives étrangères à l'artiste et à son public, à la différence des diffusions télévisuelles sur lesquelles j'ai insisté. Dans ce contact direct, chacun peut se réapproprier les codes, saisir ce qui pour lui fait sens. La mise en scène ne privilégie pas l'aspect commercial, même si celui-ci peut être présent par exemple sur des panneaux publicitaires qui entourent la scène. Le marketing ne dicte pas la relation à la forme esthétique, ni l'attitude à adopter même si chacun peut arriver avec ce type d'image en tête.

[271] G. Deleuze et F. Guattari, op. cit.

9. Les objets musicaux□circulations échanges

Tout comme il est possible de ramener des manières de faire, des rituels qui participent à l'évolution des codes et conventions localement, les pérégrinations décrites font circuler aussi de nombreux objets qui viennent renforcer ce phénomène. Les concerts et les festivals sont des lieux de ventes et d'acquisition de ces objets. En premier, ces objets se rapportent à la musique et les concerts sont des lieux de diffusion de musique sur de vastes échelles. De manière quasi-systématique, il y a dans l'espace du concert des lieux de vente de ces objets. Étals et stands permettent de se procurer les cassettes, les CD des groupes qui se produisent sur scène. Certains d'entre eux ont leur propre stand et pour les moins connus, dont le cachet est faible, cela constitue une source de revenu importante, ainsi qu'un moyen de se faire connaître lorsqu'ils n'ont pas accès à des diffusions médiatiques de plus grande audience. Pour les amateurs, acheter un CD du groupe qu'ils sont venus voir fait souvent partie des activités incontournables d'un concert. Et il y a un plaisir incomparable pour l'amateur à ramener une casette ou un CD d'un concert. Un plaisir valorisant auprès des amis qui n'ont pas pu venir. Un plaisir d'autant plus grand que ce CD ou cette cassette sont rares, qu'il n'est possible de le trouver que durant la tournée[272].

Ils peuvent aussi ramener chez eux d'autres objets. Très souvent il s'agit d'un T-shirt soit à l'effigie du groupe ou sur lequel le nom du festival peut être indiqué. Pour les amateurs, c'est une véritable fierté de se promener dans sa ville avec un T-shirt qu'ils ont acquis à un concert, pour lequel ils ont fait des centaines de kilomètres. Ils montrent ainsi de manière ostentatoire la puissance de leur passion, ils ont été en contact direct avec le groupe, ce qui les différencie d'amateurs qui ne font qu'écouter les disques chez eux. Le caractère actif de leur passion est ici valorisé[273].

D'autres objets, sont aussi diffusés durant les concerts. Des casquettes, des badges, des serviettes, des écussons, etc. Toute une panoplie dont chaque style a le secret et qui fonctionne localement, lorsque les individus reviennent chez eux, de la même manière que les T-shirt.

---

[272] De la même manière parmi les «□vrais□ amateurs, l'enregistrement pirate est une pratique courante, une sorte de «□sommet□ sur l'échelle. En même temps, toujours une manière de diffuser des groupes qui n'ont pas accès aux circuits commerciaux de grande envergure.

[273] Certains T-shirt ne sont vendus qu'aux moment du concert. En plus du nom du groupe, bien souvent les lieux et les dates de la tournée d'un groupe sont imprimé au dos.

***

Entre les grandes capitales du rock et de ses dérivés, les grands concerts et festivals, l'écoute et les pratiques de la musique se structurent et évoluent. Parmi ces évolutions, le rôle des publics eux-mêmes est central. Concernant les trois lieux de cette recherche, ce sont les acteurs des lieux qui en tant que public, un public d'amateurs passionnés, sont allés chercher en dehors de Poitiers, de Genève et de Berlin une grande partie des modalités d'appréciations du rock.

Mais comme l'intérêt artistique ne constitue que l'un des registres d'intérêts internes aux lieux et aux collectifs, les importations extra-locales ne se réduisent pas à des formes esthétiques et artistiques. En suivant ou en retraçant les mobilités des acteurs des lieux, j'ai vu apparaître des échanges et des circulations d'autres types, relatifs à des savoir-faire, des techniques mais aussi des valeurs et des visions du monde une fois encore liées de manière centrale à un intérêt culturel, mais investis dans l'existence même des collectifs, dans leur organisation, leur survie et leur développement.

V. Structuration et évolution des collectifs et mobilisation transnationale de sens et de compétences

Des trois collectifs de cette recherche, le Confort Moderne est exemplaire des phénomènes de mobilisation de sens et de compétences qui vont puiser au-delà de leur propre ville et de leur propre région, pour définir certaines des orientations caractéristiques de l'Oreille est Hardie. Des trois collectifs abordés, il est géographiquement le plus éloigné des grands centre de production artistique, que ce soit pour les musiques évoquées plus haut, ou pour les arts plastiques qui constituent le deuxième centre d'intérêt du Confort Moderne en termes de programmation.

Les flux culturels qui se déploient ici à l'échelle européenne utilisent le plus souvent des voix de communication immatérielles. Le téléphone, le fax et depuis le milieu des années 1990 Internet, ont contribué à les développer ou les renforcer. Ces flux de communications se doublent aussi de mobilités des individus eux-mêmes individuellement ou en groupe.

Ponctuels, ces déplacements ont cependant un sens majeur dans les collectifs. Comme dans le cas de l'amateur de musique qui se rend au concert et qui peut vérifier et actualiser la réalité partagée du sens et des pratiques dont il est porteur, les collectifs des lieux lors de ces déplacements et de ces rencontres vont aussi vérifier, partager, la réalité des perspectives culturelles dont ils sont porteurs, ils vont aussi acquérir de nouvelles pratiques qui renforcent ou réorientent les registres d'intérêt et de pratiques les moins affirmées ou les plus mouvants.

1. Le Confort Moderne : Des mobilités ponctuelles aux conséquences durables

En 1986-1987, après quelques mois d'ouverture, l'Oreille est Hardie connaît un certain essoufflement lié en partie aux logiques de fonctionnement de l'association au début de son existence. Une fois encore le manque de moyens chronique est à l'origine de cette baisse d'intensité des forces vives, qui a aussi des conséquences purement physiques. «□Cette crise□ provoque le départ (provisoire) de certains membres de l'OH et le Confort Moderne envisage de fermer ses portes. Comme pour un organisme dont la diminution des forces physiques entraîne une altération de la perception et des sens, à la lassitude s'ajoute le doute sur le chemin emprunté jusque-là et les perspectives à venir pour le Confort Moderne.

C'est à ce moment que s'effectuent les premiers contacts de l'Oreille est Hardie avec d'autres lieux de diffusion culturelle situés dans plusieurs pays européens et notamment la Ufa-Fabrik. Le représentant d'un lieu situé à Bruxelles, les Halles de Schaerbeek, contacte le Confort Moderne dont il a entendu parler dans la presse. Ce dernier est lui-même depuis quelques temps en contact avec d'autres lieux culturels situés dans plusieurs pays d'Europe. En 1983, il a formalisé ces contacts en créant une association qui les regroupe et qui prend pour nom Trans Europe Halles. L'association se présente comme un «réseau européen de lieux culturels indépendants». C'est à nouveau Sylviane, la leader-passeuse du Confort Moderne qui saisit l'opportunité de ce contact.

«Et puis à ce moment, c'était tellement le bordel, on était tellement crevé, qu'à un moment le sens m'a posé problème, je me demandais « est-ce que ça a vraiment du sens ce que je fais est-ce que moralement je me fourvoie pas ». La motivation pour moi ça a été la musique et tous ces artistes qu'on voyait nulle part ailleurs. Et puis, c'était aussi donner une place à tous les groupes qui avaient envie de répéter, (...). Je ne savais plus si j'avais raison de le faire ou pas, et en plus il y avait la tune qui n'arrivait pas, c'était la misère. Et donc je suis allé à une réunion de TEH et je suis tombée avec Stan (un des fondateurs de Trans Europe Hall). Il y avait les gens de la Ufa, il y avait les gens d'Autriche et là j'ai compris que c'était tous les mêmes histoires. Eux aussi avaient galéré, eux aussi avaient les mêmes problèmes de normes de sécurité, artistiquement, on avait aussi des trucs en commun à revendre au niveau de la programmation.» (Sylviane, Confort Moderne)

Entre l'Oreille est Hardie et les pionniers de Trans Europe Halles les proximités sont grandes, immédiates et rejoignent leurs questionnements concernant la poursuite de leurs activités. Ceux-ci touchent aux manières de faire et aux conditions de poursuite de ce qu'ils ont entrepris mais en l'occurrence, à ce moment, autant que des questions d'organisation des questions matérielles, c'est bien les sens et la finalité de ce qu'ils font qui est en jeu.
Rapidement, les premiers contacts avec les représentants de TEH permettent aux membres du Confort Moderne de trouver un soutien, d'apporter des précisions à ce niveau du sens de leurs activités. Ils permettent notamment de construire un discours en et de trouver comme le déclare Sylviane, les mots appropriés pour définir leurs actions.

«(...), Au début on était cinq dans TEH, je me sentais comme chez moi, ça a été un choc, parce que je donnais ma vie, rien ne m'arrêtait et j'ai rencontré des gens qui étaient dans la même logique. Et là donc le dialogue s'est instauré tout de suite. C'était vraiment donner une place d'abord à des fonctionnements plus souples, à des artistes pas connus, à des artistes de World Music, des publics communautaires, tout ces mots que je ne disais pas mais c'était ça. (...). J'ai senti tout de suite des affinités dans les façons de faire, mais évidemment aussi, dans la façon de voir les choses, ça m'a donné des réponses sur le sens,

ça m'a conforté dans mes choix, je savais qu'on pouvait repartir. Parce qu'à Poitiers, on était tellement isolés, tous ces gens qui nous prenaient pas au sérieux, et leur expliquer sans arrêt, je commençais à douter.» (Sylviane, Confort Moderne)

Premier moyens de renforcer leur action, ils mettent des mots sur ce qu'ils font. Ils se situent par rapport à d'autres individus, ils sortent de l'isolement de la région Poitou-Charentes. Alors qu'ils étaient stigmatisés à la marge aussi à partir de cet isolement, de l'impression qu'ils donnaient de répondre à des demandes d'un tout petit groupe d'individus, tout à coup ils trouvent un écho auprès de milliers d'autres personnes.
Cette solidarité extra-locale a eu des effets tout à fait concrets à plusieurs reprises. Par exemple, durant la crise due au départ de Sylviane, que j'ai évoquée plus haut, alors que le Confort Moderne était menacé de fermeture, l'ensemble des membres du réseau TEH se sont mobilisés pour apporter leur soutien à l'Oreille est Hardie. Ce soutien s'est manifesté concrètement par des envois de lettres, de fax, des coups de téléphone auprès des responsables et institutions qui menaçaient le Confort Moderne de la part des membres du réseau. Il était question de dire l'importance de ce que faisait le Confort Moderne, pour des milliers de personnes bien au-delà de Poitiers, de signifier l'intérêt et une légitimité acquise dans des réseaux européens, légitimités culturelles, artistiques, et de montrer que finalement ces activités n'avaient rien de marginales (ce qui était aussi sous-jacent au discours institutionnel pour justifier la fermeture du lieu), qu'elles étaient viables dans de nombreux pays, pourquoi pas en France?

C'est d'abord sur le questionnement du sens de leurs actions respectives que se retrouvent ainsi les membres du réseau. Mais les échanges internationaux par l'intermédiaire de TEH se double aussi rapidement d'une dimension plus concrète. Lors de leurs rencontres, à travers l'échange, c'est l'importation au Confort Moderne de pratiques développées ailleurs, dans l'un ou l'autre lieu membre du réseau, qui se développe.
Comme je l'ai dit, durant les premières années d'existence du Confort Moderne, la passion compense le manque de moyens mais aussi la rationalité organisationnelle. Cette situation qui n'était pas tenable à long terme dont les premiers effets négatifs se faisaient sentir dans le collectif, ils allaient devoir la compensé par l'invention de «savoir-faire avec le minimum» plus économique dans le sens plein du terme. S'ils se montraient capables d'inventer certains dispositifs d'une économie maximum, le contact avec des individus ayant depuis plusieurs années l'expérience de ces situations allait les soulager. La Ufa-Fabrik notamment, qui avait ouvert ses portes

depuis plus de six ans avant le Confort Moderne, allait se montrer un exemple précieux pour eux.

Les contacts furent d'abord téléphoniques ou le fait d'un seul représentant du Confort Moderne, en l'occurrence Sylviane. Mais après ces premiers contacts avec TEH, l'équipe du Confort Moderne au complet, s'est déplacée à Berlin, à la Ufa-Fabrik.

«Moi, pour les réunions de TEH j'avais tendance à fermer le Confort et à emmener tout le monde. J'organisais tout parce que les gens du Confort il y en avait qui n'avaient jamais voyagé de leur vie. Il y en avait plein pour qui je faisais leur passeport pour la première fois. Une fois, en 1988, Berlin était la capitale culturelle et j'avais dit « on va louer un petit bus et on va tous aller à Berlin. On va y aller une semaine et on va habiter à la Ufa Fabrik. C'était génial pour l'équipe. Après, dès 87, j'ai fait une grande réunion qui était la première grande réunion du réseau, on était une dizaine de lieux, c'est la vraie première grande réunion de TEH. (Sylviane, Confort Moderne)

L'extrait d'entretien le suggère, ces mobilités, bien qu'essentielles, ne sont pas initiées par l'ensemble des membres du Confort Moderne. Beaucoup d'entre eux avant de se rendre à Berlin n'avaient même jamais voyagé. Si pour la plupart, originaires de zone rurale, ils ont « migré » vers Poitiers, leurs trajectoires géographiques sont davantage caractérisées par la sédentarité que par la mobilité.
En ce qui concerne l'apparition des phénomènes de mobilités transnationales le rôle de certains individus du groupe apparaît une fois encore prépondérant. Ce sont là encore les individus que j'ai appelé les passeurs qui interviennent. Capables de prendre la mesure du sens et des enjeux de l'ouverture des collectifs et de leur inscription dans des réseaux de vastes échelles.

«Trans Europe Halles pour Sylviane dans l'équipe c'était un axe qu'elle a eu tout de suite, moi je me replace à l'époque ce qu'on a pu vivre, à ce moment-là, elle avait déjà une vision globale, et vachement élargie. Ce qui a pu se passer avec Trans Europe Halles, je considère que ça nous a apporté beaucoup et vite parce qu'on a été en contact avec d'autres gens qui avaient déjà des réflexions par rapport à la culture en général et aussi sur la manière dont on pouvait s'en sortir pour pas se faire bouffer mais sans disparaître parce que c'est sûr quand tu n'es pas reconnu tu n'as pas de fric non plus. (Stéphanie, Confort Moderne)

Au niveau de la création de liens transnationaux Sylviane montre les mêmes dispositions déjà à l'origine de l'ouverture du Confort Moderne en direction des

milieux politiques. C'est elle qui, de nouveau, joue le rôle de «□passeur□ en étant à l'origine de rapprochements qui dépassent, en l'occurrence, les clivages nationaux et culturels. Pour ce faire, elle mobilise notamment des compétences linguistiques, qu'elle seule possède à ce moment dans l'équipe du Confort Moderne et des savoir-circuler qu'elle a acquis au cours de ses déplacements fréquents dans sa famille dispersée à travers le France ou ailleurs, en d'autres occasions.

Le voyage à Berlin ainsi que les relations établies avec les membres de TEH ont donc des conséquences profondes au moment de la crise que connaît le Confort Moderne quelques mois après son ouverture. Les échanges qui se nouent en cette occasion permettent aux membres de l'association d'une part, de structurer leur positionnement en termes d'orientations du sens de leurs pratiques, d'autre part, d'adopter de nouvelles manières de faire fondées sur les exemples d'organisations qu'ils trouvent notamment à la Ufa-Fabrik.

2. La Ufa-Fabrik□des références outre-atlantique

Je n'ai que peu d'informations concernant les références internationales que mobilisent l'Usine et la Ufa-Fabrik au moment de leur émergence.
J'ai pu constater cependant ces références existent et ont eu un sens aussi fort que pour le Confort Moderne. Ainsi, la Ufa-Fabrik, lorsqu'elle débute ses activités à la fin des années 1970, est en contact avec des groupes aux Etats-Unis dont certains membres sont venus en visite à Berlin. Les références aux expériences des Etats-Unis sont fréquentes dans les journaux de la Ufa-Fabrik. Les mobilités Allemagne-Etats-Unis que j'évoque, même si elles sont ponctuelles, laissent présager des échanges concrets qui ont pu avoir lieu en ces occasions.
La situation d'Etat d'Urgences est différente du fait que des initiatives similaires à la sienne aient continué d'exister à Genève depuis le début des années 70. De nombreux membres d'Etat d'Urgences sont passés par ces expériences et ont pu importer les savoir-faire utilisés à l'Usine sans passer par des réseaux internationaux. Il reste que les relations avec l'Allemagne, via la Suisse alémanique sont très fréquentes à Genève. Les lieux de diffusion culturelle de Berlin, issus des mouvements de squatters, restent une référence récurrente dans les discours des acteurs genevois que nous avons rencontrés autour de l'Usine.

Au regard de l'ensemble de ces phénomènes de mobilités transnationales et de ce qu'ils véhiculent en termes de valeurs, de pratiques et d'organisations sociales, la

Ufa-Fabrik, l'Usine et le Confort Moderne présentent de fortes similarités et une certaine continuité temporelle. L'ordre d'énumération pourrait renvoyer ici à une chronologie de la diffusion de ces valeurs et de ces pratiques. La Ufa-Fabrik précurseur dès les années 1970[274], directement en contact avec les Etats-Unis, aurait pu être une des portes d'entrée de ces pratiques en Europe pour après, être véhiculées vers des lieux comme le Confort Moderne, l'Usine qui sont reliés aux mêmes pratiques et valeurs mais par d'autres réseaux. Ces diffusions n'ont pas un caractère abstrait, comme je l'ai souligné, elles s'incarnent dans des individus qui les transportent d'un lieu à l'autre par leurs mobilités.
Une recherche plus détaillée permettrait peut-être de reconnaître précisément ces phénomènes de diffusion qui puiseraient, dans les mouvements de ce qui a pu être décrit comme les mouvements de la «□ontre-culture□[275] américaine du début des années 1960. À travers l'identification de ces réseaux, il serait peut-être possible d'analyser les continuités et les évolutions historiques de ces mouvements et d'en préciser le contenu.

Suite à ses premiers contacts, le Confort Moderne est devenu membre à part entière du Trans Europe Halles, ses relations avec les lieux du réseau se sont poursuivies jusqu'à aujourd'hui.
Ces échanges européens ont pu répondre à une situation de crise du collectif du Confort Moderne, mais lorsqu'ils se poursuivent, comme c'est le cas, ils interviennent à long terme et de manière continue, comme une dimension constitutive de l'évolution des lieux. Le sens de ce type d'appartenance devient plus profond, il révèle les logiques à dimension internationales des collectifs.

3. Trans Europe Halles - un réseau d'échanges continus à l'échelle de l'Europe

C'est en 1983, que le réseau Trans Europe Halles est créé à Bruxelles par cinq représentants de lieux similaires. Le réseau adopte le statut belge «□'association internationale à but non lucratif□. Trans Europe Halles se donne principalement pour but «□es échanges et la coopération internationale relatifs aux développements

[274] Il ne s'agit pas de dire ici que la Ufa-Fabrik serait la seule porte d'entrée des valeurs et des pratiques évoquées, exclusive pour toute l'Europe, mais seulement qu'elle en constituerait un lieu privilégié. Nous savons par ailleurs que le Melkweg et ses acteurs à Amsterdam, un des lieux fondateurs du réseau Trans Europe Halles, aurait joué un rôle similaire puisqu'il est cité constamment de manière exemplaire dans les lieux que nous avons visité.
[275] Voir notamment, H. Glaser, *Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland : Zwishen Protest und Anpassung 1968-1989,* Fisher Verlag, 1990.

nouveaux dans toutes les formes de la création et de la production culturelle» (article 3 des statuts). Comme ce fut le cas au niveau de chacune de leur histoire, le réseau fonde son action sur le manque culturel, les besoins artistiques non reconnus et entend les défendre collectivement à l'échelle européenne.

En effet, si le réseau TEH est né avec une volonté de soutien et d'échanges artistiques et culturels à l'échelle européenne, il est surtout né sur la base des situations difficiles que chacun de ses membres connaissait dans son contexte local. Plus précisément, comme les trois cas de cette recherche, tous étaient dans l'impossibilité d'accéder à des formes artistiques et des manières «de faire la culture» auxquels ils aspiraient, aspiration qui dans les cinq cas prenaient un caractère passionné. Dans son fonctionnement, la volonté de mise en réseau correspond alors pour eux, au premier chef, à la nécessité de rencontrer des interlocuteurs qui les comprennent, à rechercher un soutien mutuel, à trouver chez des individus dans les mêmes situations qu'eux des solutions à des problèmes concrets. Au quotidien, ces problèmes se posaient par rapport à la vie de leurs initiatives respectives, qu'ils soient d'ordre politique ou plus fonctionnel, touchant aux techniques d'organisation d'un lieu culturel. Plus fondamentalement, ces problèmes concernaient le sens même de ce qu'ils avaient entrepris, le sens de leur démarche artistique et culturel. Un ensemble de questions qui se posaient avec d'autant plus d'acuité qu'ils faisaient face alors, de toutes parts, à l'adversité et bien souvent l'hostilité des responsables institutionnels de la culture.

De ce point de vue, pour comprendre en profondeur le sens du réseau TEH, il faut reprendre en compte les situations et le processus de création des lieux qui le compose à ce moment-là. Ce détour révèle la spécificité des formes artistiques et des démarches culturelles dont tous les membres du réseau TEH sont porteurs que l'on pourrait qualifier de manière neutre, d'alternatives à des formes culturelles plus «classiques». Comme dans les trois cas de cette recherche, l'apparition de TEH révèle la difficulté de ces formes culturelles à exister dans certains contextes, mais aussi une tentative pour elles de s'organiser au-delà de leurs propres différences, voire de leurs divergences

Bien que Trans Europe Halles définisse ses activités dans une perspective «d'échanges et de coopérations relatifs aux développements nouveaux dans toutes les formes de la création», je n'ai pas observé de circulations ou d'échanges significatifs, structurés et continus qui utilisent les lieux du réseau pour exister

notamment dans le domaine artistique. Dans le domaine musical ou pour d'autres domaines artistiques, il n'y a pas de «tournées TEH» qui passeraient spécifiquement d'un lieu à l'autre. Dans ce sens, Trans Europe Halles n'est pas uniquement un réseau. Ses caractéristiques semblent renvoyer à des enjeux plus larges qui le définissent plutôt comme dispositif de ressources de sens culturelles et de compétences.

C'est au moment des réunions que TEH organise deux fois par an que s'expriment le mieux toutes les dimensions et les enjeux qui le caractérisent. Ces dimensions se présentent comme un redoublement des différents registres de significations que j'ai décrit depuis le début de ce texte. Décrire les liens entre les acteurs de ce réseau, c'est retrouver les différentes dimensions qui existaient au niveau du Confort Moderne, de l'Usine et de la Ufa-Fabrik. Si le lien entre les acteurs du réseau TEH relève du domaine des pratiques artistiques, il est aussi socio-économique et culturel dans le sens anthropologique du terme, mais aussi politique.

Au-delà du fait d'être tous des diffuseurs culturels, les membres de Trans Europe Halles partagent une communauté de situation à travers leur lieu, et jusqu'à une période récente, tous partageaient une conception similaire de l'action culturelle et du rapport à l'art qui indiquait par ailleurs leur adhésion à un ensemble de valeurs sociales plus larges.[276]..

Leur communauté de situation fait référence aux histoires collectives dont chaque lieu a été le support. La majorité des lieux membres de Trans Europe Halles a connu une période de précarité socio-économique similaire à ce j'ai reconnu pour le Confort Moderne, l'Usine et la Ufa-Fabrik. Comme c'était le cas dans les trois lieux

[276] Ces proximités sont formellement «garanties» par la définition de plusieurs critères d'appartenance au réseau que les candidats à l'adhésion doivent satisfaire pour en devenir membres «Les Centres, membres du réseau, partagent une similitude de démarche:
-l'initiative est privée et citoyenne (...);
-la réappropriation d'architectures témoins d'une époque marchande ou industrielle;
-la structuration de chaque centre en association professionnelle sans but lucratif;
-le non interventionnisme des pouvoirs publics tant dans l'administration que dans la programmation;
-l'ouverture à toutes les formes d'expressions artistiques et transversales, ainsi qu'aux projets de proximité qui accentue l'insertion de chaque centre dans son environnement socio-politique;
-l'importance du soutien aux jeunes créateurs tant locaux qu'internationaux;
-la prise en compte des minorités et des communications inter-générationnelles;»
-la convivialité des modes de fonctionnement et de communication qui encourage les initiatives créatives personnelles.» (Extrait de la plaquette de présentation de Trans Europe Halles). Selon que le candidat à l'entrée dans le réseau satisfait à l'ensemble de ces critères ou seulement à une partie d'entre eux il devient «membre à part entière» ou «membre associé».

les membres du réseau se reconnaissent aussi en tant qu'individus ou collectifs ayant traversé des moments difficiles.
Par ailleurs, de même que pour les trois lieux, lorsque les membres de TEH se reconnaissent mutuellement en tant que professionnels de la culture, c'est toujours en valorisant la dimension passionnée de l'investissement de chacun dans son propre centre.
Enfin, les relations sociales entre les individus lors des réunions sont toutes marquées par cette dimension directe et pragmatique que j'ai défini comme culture du faire (Cf. «□econd mouvement□). Dans cette perspective, le rapport aux productions esthétiques est lui aussi marqué comme dans les trois lieux par une mise en avant de la spontanéité caractéristique d'une approche originale de la culture.

Ce type de lien permet de comprendre que les acteurs de TEH, bien qu'engagés dans des productions esthétiques hétérogènes, peuvent ressentir des proximités fortes entre eux. Ces liens leurs permettent de dépasser des clivages esthétiques, irréductibles.

«□i l'on compare à l'Ufa, ce n'est vraiment pas le type de lieu où j'aurais envie de travailler. C'est complètement à l'opposé esthétique de ce que j'ai envie de travailler, qu'ils fassent du cirque, je trouve ça très bien mais moi c'est pas mon truc. Ils font beaucoup de musique du monde, du jazz et je n'aime pas trop ça. Mais, cela n'empêche pas que le fait d'aller là-bas de voir comment ils travaillaient, de voir les relations justement qui pouvaient y'avoir justement entre cette école de cirque et le reste de l'activité, de voir comment, à partir du cirque, ils ont pu monter une fanfare. Ce qui nous rapproche, c'est plutôt du rapport humain, et des manières fonctionner. Ce qui fait que ça nous fait avancer nous et on peut se dire «□ens□ ça c'est intéressant peut-être qu'on pourrait nous, transférer ça d'une autre façon chez nous□. C'est tellement de l'humain de l'intuitif qu'après c'est difficile de raconter ce qui nous lie vraiment (Stéphanie, Confort Moderne)

Le réseau Trans Europe Halles apparaît ainsi comme un dispositif de ressources de sens et de techniques de fonctionnement pour ceux qui y participent, qui ne sont pas des créateurs mais des collectifs localisés dans des lieux dont l'activité relève essentiellement du domaine de la diffusion. Les réunions du réseau TEH sont des moments privilégiés qui actualisent ces références communes artistiques, culturelles, socio-économiques. Elles permettent aux membres d'éprouver la réalité des contours des orientations dont ils sont porteurs.
De ce point de vue, les réunions TEH sont ponctuées de procédures dont les descriptions pourraient montrer qu'elles touchent au rituel : la présentation des problèmes de chaque lieu, les points réalisés sur les propositions de chaque membre pour aider au développement, etc., sont autant de moments systématiquement

abordés lors des réunions, ponctués de moments de congratulations mutuelles selon un dispositif scénique qui reproduit les clivages entre les anciens et les nouveaux membres, etc.

Mais ce dispositif, une fois encore, n'exclut pas la dimension performative du rite (Augé, 1994). Si les rencontres TEH permettent aux membres du réseau d'éprouver une certaine unité, elles produisent aussi certaines réflexions et propositions d'actions, d'orientations, notamment dans le domaine de la diffusion ou de la création artistique. Selon les cas, certains résultats des réunions TEH peuvent être repris par les membres dans leur propre lieu. Ces retours vers «□le local□», montrent que les références internationales des lieux peuvent s'effectuer à long terme intervenant ponctuellement sur les évolutions de chaque lieu.

Des évolutions concernant le positionnement institutionnel de TEH sont intervenues de manière importante ces dernières années. Tous les acteurs actuels du réseau ne partagent plus d'adhésion à toutes les dimensions de liens que j'ai évoquées. De ce point de vue, un clivage important intervient entre les membres les plus anciens dont le Confort Moderne, l'Usine et la Ufa-Fabrik font parties, et des membres relativement récents. Les points de rupture se situent selon les cas au niveau socio-économique, artistique, ou dans le non partage des valeurs propres aux protagonistes les plus anciens du réseau.

Au-delà de clivages internes au réseau, qu'ils soient artistiques, générationnels, géographiques, j'ai remarqué combien ils semblaient se résorber dans par rapport à une question. Il s'agit de l'adhésion à une idée, l'idée et le sentiment d'une appartenance européenne, un sentiment d'identité européenne qui dépasse les différences nationales et les intérêts divergents en matière culturelle ou artistique. Ce sentiment d'appartenance apparaît à ce niveau, comme une autre modalité du lien entre des acteurs d'un «□réseau□» par ailleurs de plus en plus hétérogène.

«□*On est européen par la rencontre, c'est peut-être un critère de TEH qui est aussi important que les questions artistiques sur lesquelles il y a quand-même des différences entre nous. Dans TEH, il y a une idée de dépassement des particularismes locaux, des nationalités aussi, la culture permet ça.* □» (Stan, un des fondateurs de TEH, directeur des Halles de Schaerbeek, Bruxelles)

Cette idée européenne me semble en fait correspondre à une idée «□d'ouverture à l'autre□» qui reprend la question de la tolérance que j'ai évoquée dans le premier mouvement. En même temps qu'une valeur, elle renvoie à un rapport à l'altérité

typique de tous les membres du réseau, palpable dans tous les lieux.

«La conception de l'Europe différenciée, dans laquelle chacun a à apporter sa propre identité, et s'imbrique à la construction, à une construction, moi c'est pour ça que j'adore les rencontres TEH, là tu éprouves l'Europe, par l'Europe des administrations, une vraie Europe de rencontre entre des gens, des européens» (Frank, La Friche de la Belle de Mai, Marseille)

Les réunions TEH prennent aussi un sens concret dans l'actualisation de ce sentiment d'appartenance européenne et la volonté de participer à l'édification de liens internationaux. Dans cette perspective, je reconnaîtrais aussi dans ce discours sur l'adhésion européenne et dans les pratiques des réunions, la définition d'un rapport à l'altérité par ailleurs mis en oeuvre au niveau local par le Confort Moderne, à l'Usine et à la Ufa-Fabrik dont les axes centraux sont l'ouverture et la tolérance pragmatique.

4. Segmentations, proximités et affinités artistiques à l'échelle européenne

Il reste que des échanges matériels et des circulations qui activent régulièrement des réseaux, existent entre certains membres de TEH. Mais si ces échanges ont pu être initiés par TEH ils se poursuivent aussi en dehors de celui-ci. À l'intérieur de TEH, il est ainsi possible d'apercevoir des liens privilégiés entre certains lieux. Ces liens privilégiés se tissent sur des registres spécifiques. Au premier rang d'entre eux c'est l'adhésion artistique, le partage d'un intérêt commun pour une discipline et la manière de l'appréhender, de lieu à lieu qui permettent de tisser des relations durables et surtout fécondes en termes d'échanges d'idées, de techniques et cette fois-ci qui génèrent des circulations artistiques. Le manque d'intérêts artistiques commun peut à l'inverse ne pas permettre l'établissement de relations.
Par exemple, si le Confort Moderne a été pendant un temps, en 1988, en contact direct avec la Ufa-Fabrik, si les contacts se poursuivent dans les réunions TEH, les différences de centre d'intérêt artistique n'ont pas conduit à établir des relations fortes, de personnes à personnes, des échanges artistiques, etc. Par contre, le Confort Moderne s'est montré beaucoup plus proche d'un lieu situé en Italie dans la banlieue milanaise. Et il entretient avec ce lieu et ses représentants une relation de proximité privilégiée et continue depuis plusieurs années.

«Le festival qu'on a fait au Confort, en 93, y'a eu une quinzaine de gens du Bloom qui sont venus parce que les gens du Bloom ils sont un peu comme nous c'est une équipe plus jeune qui aime bien bouger qui aime bien voir d'autres choses se faire ailleurs, ils ont à peu près

27-28 ans de moyenne d'âge, comme nous au Confort, et c'est un peu le même état d'esprit, c'est pas du voyage pour du voyage c'est aller voir ailleurs comment ils travaillent, bon eux comme nous ils aiment les concerts plutôt rock, et puis c'est voir des amis» (Stéphanie, Confort Moderne)

L'extrait le montre, les proximités sont en partie générationnelles entre le Confort Moderne et le Bloom. Mais, les acteurs du Confort Moderne se sentent aussi proches du Bloom au niveau culturel dans l'adhésion à certaines formes musicales. Entre la France et l'Italie, la force de ces liens génèrent des échanges de compétences sur une échelle de plusieurs centaines de kilomètres. Si la référence à l'international entre dans la construction du sens que les acteurs des lieux donnent à leurs pratiques, elle permet parfois de faire concrètement fonctionner les lieux à l'occasion d'un festival par exemple.

«En 1993, ils (les personnes du Bloom) sont venus. Nous, on avait payé les transports. Eux en échange, ils ont bossé sur le festival. Il y en a qui étaient aux entrées, il y avait aussi un DJ du Bloom qui a animé une soirée, d'autres étaient barmen, d'autres des techniciens aidaient nos techniciens. Pour tout ce boulot pendant le festival, ils étaient bénévoles. Là on doit organiser un festival pour TEH. Il se trouve qu'on a vraiment peu d'argent pour ce festival, ce qui fait que je m'engage pas à payer les gens, mais avant on a envoyé un courrier à tout le monde, l'Usine, le Bloom et le Jonction parce que y'a un moment où c'est toujours les mêmes c'est-à-dire qu'il y a des relations qui se tissent au sein du réseau ce qui fait qu'à un moment c'est toujours les mêmes avec qui on est en contact et à qui on peut demander un coup de main» (Stéphanie, Confort Moderne)

Les relations entre le Bloom et le Confort Moderne se poursuivent depuis plus de dix ans. Récemment, au printemps 1997, une délégation de 80 personnes du Confort Moderne se rendait en bus au Bloom. Sur le trajet «le Confort Moderne» s'arrêtait pour un soir à la Cave à Musique, un lieu de diffusion situé à Mâcon, où il devait assurer la programmation pour un soir et l'organisation de la soirée. La délégation était accompagnée par des artistes de Poitiers : Au Milieu des Choses (qui réalise des performances musicales), les Seven Hate (groupe de hardcore qui répète au Confort Moderne) et des plasticiens poitevins.

> J'avais pris part à ce voyage avec l'idée de voir en acte la réalité des échanges, les formes de mobilités que généraient ces liens européens et en l'occurrence aussi nationaux avec Macon, ce qu'ils véhiculaient concrètement. Je venais de Lyon et j'étais arrivé à la Cave à Musique vers 19 heures. «Tout le Confort Moderne» avait déjà pris possession des lieux. Partis le matin de Poitiers, ils étaient arrivés en car dans l'après-midi. L'idée était de proposer à Mâcon des «spécialités» du

Confort Moderne (musiciens, plasticiens) mais aussi de la région Poitou-Charentes. Ils avaient imaginé et installé le décor de la soirée selon cette idée. Les productions des plasticiens poitevins étaient accrochées sur les façades de la Cave à Musique, la salle de concert avait été transformée en station balnéaire□plusieurs tonnes de sables y reconstituaient une plage de la côte Atlantique, avec transats, parasols, etc. Les membres du Confort Moderne devaient aussi s'occuper du bar (une autre de leur spécialité) et dans le même esprit, ils étaient déguisés. En fait, ils étaient tous en maillots de bain. Après un apéritif organisé autour d'une «□clade□ (des moules ouvertes sur un feu d'épines de pins), les groupes de hardcore de Poitiers s'étaient succédés sur la scène. La soirée c'était prolongée jusqu'à deux heures du matin.

À ce moment, toute l'équipe avait commencé le rangement des lieux. Après une soirée de concert bien arrosée, durant quatre heures, tout le monde, sans exception et distinction de statut ou autre, avait participé au déblaiement des tonnes de sables (avec pelles et brouettes), au décrochage de l'exposition, au nettoyage du bar. Vers 6 heures du matin, la Cave à Musique était impeccable et nous sommes tous montés dans un car qui nous a conduit directement à Milan, au Bloom ou nous sommes arrivés dans l'après-midi.

Le Bloom fêtait son dixième anniversaire et c'était la raison principale de cette visite «□massive□ du Confort Moderne. Malgré la fatigue, après quelques heures de sommeil inconfortable, les retrouvailles devaient être à la hauteur de l'évènement et tout le monde s'apprêtait pour une deuxième soirée de fête consécutive. Je pus m'apercevoir alors des liens étroits qui existaient entre de nombreux membres du Confort Moderne et ceux du Bloom. Des liens d'amitié qui s'étaient tissés avec le temps, souvent d'abord dans les réunions du réseau TEH, mais par la suite, lorsque les Italiens étaient venus pour des festivals au Confort et inversement. Le plus souvent à partir d'un intérêt partagé pour la musique, mais aussi pour les fanzines, mais maintenant les gens se voyaient en dehors du cadre de leur lieu respectif, certains passaient leurs vacances ensemble par exemple. Mais «□'intérêt culturel□ était toujours là, Didier, le responsable de la fanzinothèque du Confort Moderne, me disait durant le voyage en car l'importance du Bloom pour les fanzines et la littérature en général. Ce voyage, c'était pour lui l'occasion de se tenir au courant de ce qui se produisait en Italie, dans les milieux des fanzines rocks, du hardcore et des squats milanais en l'occurrence. Pour d'autres, l'intérêt était purement musical, pour d'autre uniquement ludique. Enfin, pour certains jeunes membres du Confort Moderne, c'était leur premier voyage à l'étranger. C'était l'occasion pour eux de mieux

> connaître les anciens du Confort, dans un contexte où les fonctions et les statuts disparaîtraient d'autant plus facilement avec l'ambiance festive.
> Le groupe Au Milieu des Choses qui avait joué à Mâcon en profitait pour présenter une nouvelle fois sa création au Bloom et il pourrait désormais se parer d'un statut international.
> Les 60 personnes étaient hébergées gratuitement dans un gymnase et se fut durant deux jours l'occasion d'échanges intenses, dans une langue à mi-chemin entre le Français, l'Italien et l'Anglais.

Occasion de diffusion et d'échanges artistiques, ces voyages collectifs entretiennent les liens entre le Bloom et le Confort Moderne. Au cœur du lien, la musique hardcore qui les a rapproché au début de leur rencontre dans TEH, mais aussi des pratiques festives, une même vision critique du monde.
Ce voyage prend sens aussi dans le renforcement du collectif du Confort Moderne. Il joue un rôle similaire aux premiers voyages effectués à la Ufa-Fabrik dans la mesure où ils contribuent à resserrer les liens entre les membres du Confort Moderne qui, à cette occasion, restaient nuit et jour ensemble durant plusieurs jours. Ce renforcement des liens entre les membres du lieu n'est pas sans effet sur la poursuite de leurs activités. De nouveau, la mobilité internationale intervient dans la poursuite et les évolutions du Confort Moderne, dans la création et la recréation de sens et des liens entre ses membres.

5. Les archipels urbains de la culture

De toutes ces circulations que j'effectuais avec les acteurs des collectifs au cours de ma recherche, le sentiment d'homogénéité entre les lieux se manifestait à de nombreuses reprises, il était même quasi-systématique. Avec le recul, je ne manque pas de m'en étonner, puisque finalement, nous parcourions parfois des milliers de kilomètres, du sud au nord de l'Europe, de l'Ouest à l'Est. Même si je me trouvais dans des pays différents, je rencontrais partout les mêmes atmosphères, des individus aux histoires similaires, aux trajectoires marquées par la précarité, la révolte, l'intérêt musical, un goût prononcé pour des pratiques festives. Lors du voyage à Milan par exemple, j'étais surpris de voir avec quelle aisance les jeunes poitevins, dont certains n'étaient même jamais sortis de leur région, s'adaptaient à la situation. Les échanges paraissaient si simples dans une langue qui, dans un autre contexte, aurait sans doute été incompréhensible⊡ il s'agissait d'un mélange de Français, d'Italien et d'Anglais, mais les champs lexicaux, les thématiques et les

cadres d'interactions étant réduits, il n'y avait pas de problèmes pour se comprendre. Les rythmes de vie ne changeaient absolument pas du Confort Moderne. Et tous se retrouvaient comme s'ils ne s'étaient jamais quittés, alors qu'ils ne s'étaient rencontrés que peu de fois. J'avais si peu le sentiment d'être en Italie.
Chacun semblait être venu pour avoir confirmation de la stabilité du repère que constituait l'autre. Quelques petites différences étaient bien observables entre les lieux. Je remarquais d'ailleurs, combien les acteurs du Confort Moderne admiraient ceux du Bloom, notamment parce que ces derniers avaient conservé des modes de fonctionnement plus radicaux que les leurs. Leurs rapports aux institutions par exemple, même s'ils acceptaient des subventions, restaient plus fermes et intransigeants. Un fond romantique semblait encore habiter les acteurs du Confort Moderne. Ils ramenèrent néanmoins quelques doutes sur la stabilité de la posture de leurs homologues italiens. En effet, une grande déception les avait envahis à propos de la programmation musicale du Bloom alors qu'il fêtait ses dix ans. Il y avait eu peu de groupes «□ la hauteur□ musicalement, un groupe de reggae avait même joué et l'incompréhension sur ce point était palpable, d'autant plus forte lorsqu'on le sait l'importance de la musique pour tous. En guise d'excuse, les Italiens avaient évoqué la précipitation pour préparer l'évènement, mais l'explication ne satisfaisait personne.

J'ai visité plus d'une quinzaine de lieux du réseau TEH et si je ne peux ici rendre compte de toutes mes observations, je dirai néanmoins que dans tous les lieux que j'ai ainsi traversé, le sentiment de familiarité, d'homogénéité culturelle et sociale s'est répété avec force. Il semble ici que la mobilité spatiale n'implique pas de mobilité sociale ou culturelle. Ce point est remarquable puisque les échanges se situent dans des pays différents, à l'échelle de l'Europe entière. Accepter cette proposition ce serait reconnaître que le territoire[277] des collectifs ne se limite pas aux lieux qu'ils occupent et qu'il se décline à l'échelle européenne. Il s'agirait d'un territoire éclaté pour lequel la métaphore de «□'archipel□ pourrait peut-être convenir. Il s'agirait d'un archipel fait de lieux. Un archipel de lieux qui en l'occurrence relieraient des villes entre-elles. Un archipel de lieux dont les lagons seraient ces mêmes villes et leurs centres des récifs coralliens, espaces d'ébats d'une culture singulière qui s'en nourrirait.
De même, reconnaître ce territoire impliquerait de reconnaître aussi que la force des appartenances culturelles que je décris depuis le début de ce texte, éclipse des effets

[277] En appréhendant cette notion dans le sens définit en introduction.

de contexte et des formes d'appartenance plus «□lassiques□. Pour le dire simplement, les distinctions et les appartenances à des mondes ou des courants culturels importent plus ici qu'un statut social ou économique, une appartenance nationale, ethnique ou religieuse, etc.

VI. Structuration de géographies et de territoires culturels

Traversés par des réseaux de grandes envergures, les lieux définissent entre eux des territoires éclatés qui se déploient sur des échelles spatiales européennes, sur des échelles de moindre importance, au niveau régional. Si, entre les lieux et leurs acteurs, j'ai pu remarquer d'un pays à l'autre une sorte de collusion totale, il s'agit là de montrer comment on peut être en contact avec les lieux et les réseaux sur la base d'intérêts limités.

De ce point de vue, les lieux représentent des *prises* pour des individus ou des petits groupes d'individus plus ou moins isolés, porteurs «□d'aspirations culturelles□» et de perspectives sur le monde, qui, si elles ne sont pas totalement semblables à celles des acteurs des lieux, s'y rattachent par l'un ou plusieurs aspects.

Toujours dans cette logique, les trois lieux se présentent comme des «□hauts lieux□» où l'on vient pour voir ce qui n'existe pas ailleurs, mais aussi où l'on vient apprendre ces «□manières de faire de la culture autrement□». En fonction de l'existence d'autres lieux du même type dans les régions concernées, des individus viennent de plus ou moins loin, dessinant les «□zones d'influences□» du Confort Moderne, de l'Usine et de la Ufa-Fabrik. Les lieux participent ainsi à un premier niveau à la définition de leur ville dans une géographie culturelle éclatée, une sorte de «□maillage territorial□».

À un autre niveau, ce sont les acteurs des lieux, qui réexportent eux-mêmes les pratiques et les logiques culturelles dont ils sont porteurs. Ils dessinent alors des réseaux dont les lieux sont, cette fois, l'origine. Ils diffusent leurs pratiques dans d'autres espaces de la ville et au-delà, dans des villes de moindre importance, vers l'espace péri-urbain ou rural.

Les échanges et les mobilités qui s'établissent autour des pratiques développées au Confort Moderne, à l'Usine et à la Ufa-Fabrik, dépassent ainsi les agglomérations pour s'étendre vers les espaces proches dans et aux alentours des villes où ils sont installés.

1. Les hauts lieux d'une culture singulière

Comme je l'ai déjà évoqué dans le premier mouvement de ce texte, les personnes originaires des villes dans lesquelles sont les lieux ne sont pas majoritaires. Les parcours qui mènent au Confort Moderne, à l'Usine ou à la Ufa-Fabrik, l'attirance vers les lieux, jouent de leur double statut. D'abord en tant que lieu de culture

«exceptionnelle» au sens où ils sont les seuls endroits d'une région où l'on peut trouver des disciplines et des styles accessibles sous une forme originale. Mais, ils jouissent aussi d'un statut urbain qui renforce cet effet d'attirance.

À Genève, la zone «d'influence» de l'Usine, se définit surtout du côté français de la frontière. Pour les jeunes gens de la région d'Annemasse et au-delà jusqu'à Annecy et même Lyon, que j'ai retrouvés à l'Usine et dans les squats genevois, c'est un sentiment de «désert culturel» qui domine lorsqu'ils parlent de ces villes. Non pas qu'il n'y ait pas de «vie culturelle» de ce côté de la frontière, mais cette vie culturelle ne correspond que rarement à leurs préoccupations. Comme ce fut le cas pour les acteurs des trois lieux à leurs débuts, les sentiments de manque et de frustration sont flagrants et les thèmes et centres d'intérêts liés à la culture, que j'ai décrits tout au long de cette thèse, se retrouvent quasiment mots pour mots dans leurs discours. Ils disent par ailleurs, l'impossibilité de développer eux-mêmes localement ces formes culturelles et la plus grande facilité, pour eux en termes d'investissement notamment, de se diriger vers des initiatives déjà existantes comme l'Usine. Par rapport aux différents sens qu'ils donnent à la culture (politiques, festifs, économiques, artistiques, etc.) Genève apparaît pour eux comme un centre d'attraction incomparable par rapport à ce qu'ils recherchent. Et c'est l'Usine et les squats genevois qui catalysent leurs intérêts.
Au-delà de la culture, l'attraction vers l'Usine est redoublée par son statut urbain. Ce point est d'autant plus fort pour les habitants des zones rurales situées dans un triangle Genève, Annecy, Lyon. Dans cette vaste zone montagneuse, entre les contreforts des Alpes et le Jura, très faiblement urbanisé, beaucoup de jeunes gens rêvent de la ville. Et pour ceux qui sont attirés par les formes culturelles et artistiques que j'ai décrites, c'est Genève qui sera leur ville d'élection. Ils montrent ici la force de l'intérêt culturel à effacer les frontières administratives, en l'occurrence nationales, qui, de plus, sont ici très pesantes[278].

J'ai ainsi rencontré Yannick qui me racontait le parcours qui le conduisait à Genève, à l'Usine et dans les squats. En cette fin de texte, je préfère laisser l'interview dans sa quasi-intégralité. Je ne reviens donc pas sur le commentaire de son parcours, de son rapport à la culture, du processus d'entrée dans les lieux, dans les squats qui, à nouveau, illustrent ce qui a été abordé dans les chapitres précédents. Les questions de transmissions de mémoire, si délicates dans les lieux, apparaissent cependant

[278] A l'heure de l'Europe de Maastricht «sans-frontières internes», la frontière Suisse reste très difficile à passer d'un point administratif. S'installer à Genève relève de multiples difficultés quelle que soit l'origine nationale des personnes.

dans cet entretien, en plus de ces questions et de celle du rapport au territoire.

« La frontière, on la sent pas trop, on la passe facilement, moi ça fait 26 ans que j'habite dans la région et j'ai toujours été attaché ici à Genève. Genève, c'était la première ville en face de moi. J'étais à Collonges du Salève, donc c'est à dix minutes, donc tu descends à Genève pour faire tes courses, tu descends à Genève pour boire des canons et puis un jour, tu descends à Genève pour les concerts, tu descends à Genève parce que c'est là où ça bouge le plus et puis tu remarques que côté français c'est vraiment pas terrible pour ça. Moi, j'ai fait des tours un peu partout en France. J'ai trouvé des endroits sympas, mais c'était provisoire. Il y a des clubs (c'est-à-dire des boîtes de nuit) établis comme le Transbordeur à Lyon, le Confort Moderne à Poitiers mais pour moi c'est loin. Et puis, le Confort c'est vraiment bien, c'est vraiment un peu comme l'Usine mais le Transbordeur, c'est un truc privé, c'est le fric, t'as le droit de rien faire.

Et puis Genève après tu n'as plus de frontière parce que c'est le quotidien, moi j'ai pas l'impression qu'il y a de frontière et puis y'a tellement de gens différents de nationalités différentes. Là, ça fait un an que je suis installé à Genève, mais je n'ai pas le droit. Quand tu es français tu n'as pas le droit d'habiter en Suisse, je vis de système D petits boulots, j'ai juste la sécu en France,

Ce qui s'est passé, c'est qu'en 1994 j'ai voulu passé en Suisse comme pas mal de gens de la région. Déjà que la musique moi c'est ma passion, sans savoir jouer d'un instrument, mais j'ai toujours été voir des concerts, et je m'étais dit depuis tout petit « Je veux travailler dans la musique ». Je me suis renseigné à droite à gauche pour les écoles en France, ce qui préparait au manager, au son, et en fin de compte la solution la plus simple, c'est que j'ai appris que, un jour, le Kabaret de l'Usine cherchait des bénévoles j'ai téléphoné.

C'est Claudia qui m'avait répondue, une permanente du Kab, donc première expérience 5 mois. Puis je suis reparti à Bourg ST Maurice. J'ai fait deux ans de pionnica et après chômage. Mais même pendant ces deux ans, je faisais des navettes constamment ici à Genève.

Je suis rentré dans le bain petit à petit. Et puis, j'ai eu des projets, on a fait une expo rétrospective des anniversaires d'Etat d'Urgences. J'ai participé à l'historique moi qui étais tout frais moulu. J'ai fait 14 ans d'histoire en deux mois, j'étais plongé dans les dossiers, les journaux et c'est là que j'ai compris les mouvements des années 80, où je me suis bien situé dans Genève. D'ailleurs, j'avais des souvenirs de quand j'étais gamin me, ils me sont revenus, comme des manifs quand j'étais gamin. A l'époque je ne comprenais pas trop ce que c'était, je voyais des blousons noirs, mais je savais pas que c'était pour avoir un lieu.

Mais on avait 12-13 ans, on savait qu'il y avait des squats à Genève, on savait qu'il y avait des trucs bizarres. Et un samedi après-midi, tu descends, tu fais les Pubs et après tu vas aller dans un squat et après tu vas aller à l'Usine et ainsi de suite, et puis tu écoutes la musique qui va avec, t'as le même langage. Et puis voilà, tu te sens bien dans ces endroits-là, t'as une affinité avec les gens parce que t'écoutes la même musique, tu vas aux mêmes concerts et tu fréquentes les mêmes lieux que ces personnes-là

Et j'ai du boulot maintenant ici dans les squats. Ils me filent un peu de tunes, ça ouvre des portes. Toujours dans la musique, j'ai participé à des choses un peu plus importantes que nettoyer, monter un forum, les réunions avec les gens de la ville, moi je m'étais occupé du défilé pour PTR, j'avais monté le char, j'ai fait le char et puis après tu rencontres les gens qui vont te filer les tunes, les subventions pour le défilé. La négociation c'est pas de mon ressort, mais au cas où, je commence à voir comment ça se deal, les portes auxquelles frapper, comment il faut parler, c'est encore un apprentissage, mais ça ne m'intéresse pas principalement moi c'est toujours de rester dans le milieu underground

Je connais des nouveaux clubs en Suisse, je suis allé en Suisse, j'ai voyagé par l'intermédiaire des concerts, faire la fête, repérer des groupes. Maintenant, je ne sais pas,

l'Usine va fermer pendant quelques mois pour les travaux et j'envisage deux choses. J'ai deux potes qui viennent de Lyon et je vais peut-être ouvrir un bar avec eux. Sinon, je vais partir dans un autre club en Suisse, maintenant que je connais du monde, c'est facile de trouver, en plus maintenant j'ai l'expérience, on sait que je bosse bien, il n'y a pas de problèmes.
J'en ai rencontré une, une fois dans les squats, quand je posais des affiches, c'était la caricature de la fille avec tous ses bagages «□uais je fais de la déco, je cherche des petits boulots□, c'était une française, voilà elle tombe sur moi qui suis un peu dans le milieu, je lui donne deux ou trois contacts, ça me rappelle moi qui part avec mon sac à dos et qui débarque dans une ville et demande un endroit cool pour la fête ou pour dormir. Dans ce cas, quand il y a un mec qui me répond, je suis bien content mais la fille là, je lui offre pas tout parce que c'est un long apprentissage. Il y a beaucoup de possibilité, mais je pense qu'il faut prouver quelque chose, il faut que tu en veuilles. Je pense qu'une personne qui débarque ici, il faut montrer que ça te plaît, que c'est ta passion, c'est pas une apparence, c'est une vie. Il y a des mecs et nanas ici qui bossent des heures et des entières pour mille balle par mois (700 euros), quand t'as des mecs qui bossent 24 heures de suites pour un concert ou un festival tu vois que ça respire quelque chose□ (Philippe, l'Usine)

La musique s'articule ici à une valorisation simultanée de l'urbain. La ville comme espace de vie, où «□ça bouge□, où les «□choses se passent□ en l'occurrence, les «□choses□ culturelles. Dans un premier temps, cette attirance urbaine est à même d'estomper les frontières nationales. Puis dans un mouvement continu, après l'inscription personnelle dans la ville et ses réseaux, la mobilité se poursuit, vers le reste de la Suisse comme c'était le cas pour Yannick. Genève n'est pas une très grande ville et sans cette dimension culturelle les jeunes gens pourraient se diriger vers une ville à la dimension urbaine encore plus affirmée comme Lyon (et j'en ai rencontré dans ce cas). «□Le désert culturel□ français produit ainsi par défaut, beaucoup d'attirance pour Genève. Mais comme je l'ai dit, beaucoup d'autres nationalités se retrouvent aussi à Genève suivant les mêmes parcours que Yannick.

Côté Suisse, les jeunes gens n'ont pas une attirance aussi prononcée pour Genève. Non loin de là, à une soixantaine de kilomètres, une autre ville est pour eux un haut-lieu urbano-culturel, il s'agit de Lausanne. Un peu plus loin encore, Zürich présente un attrait similaire. Mais plus largement, la Suisse est émaillée de villes dans lesquelles se répartissent des lieux ou des associations du type de l'Usine. Les jeunes gens attirés par la ville et des formes culturelles originales s'y dirigent en fonction de raisons de proximités géographiques cette fois. Les centres urbano-culturels ne sont jamais éloignés de plus de 60 kilomètres. Alors qu'en France seules des villes comme Paris ou Marseille apparaissent dans le discours des individus rencontrés comme des métropoles à la «□auteur□ du point de vue

culturelle recherché[279].

Pour terminer ce point, je reviendrai maintenant brièvement sur Poitiers et Berlin. De la même manière qu'à Genève, Poitiers à travers le Confort Moderne a acquis une réputation culturelle à l'échelle nationale. Les jeunes gens y viennent d'un rayon de 100-120 kilomètres. Ils viennent de l'Ouest, de régions situées jusqu'à la Vendée, de l'Est jusqu'à une limite représentée par la ville de Montmorillon. Il n'y a pas de véritable «□apitale régionale□ en Poitou-Charentes et dans la concurrence que se livrent les quatre villes que sont, La Rochelle, Niort, Angoulême et Poitiers, le Confort Moderne et les formes culturelles qui s'y rattachent dans la ville attirent beaucoup de jeunes (dans d'autres régions ou départements mais tout aussi proches géographiquement, il faut aussi citer Tour et Châtellerault). Pour eux, ce qui fait la différence, c'est la possibilité en plus des études ou d'un intérêt professionnel d'accéder à ces formes culturelles qu'ils savent ne pas pouvoir trouver dans d'autres villes, souvent plus proches de chez eux, d'un point de vue géographique. Depuis quelques temps, régionalement, des acteurs culturels (publics ou privés) de villes comme Nantes et Bordeaux tentent de développer des formes culturelles comparables à ce qui se fait au Confort Moderne. Il reste à savoir si elles présenteront un intérêt suffisant pour détourner les jeunes gens de Poitiers.

La ville de Berlin pour sa part joue d'autre chose pour attirer. Elle a construit ses éléments et son image de «□epère de la culture alternative□ bien avant Poitiers et Genève. Il faut revenir au temps de «□a guerre froide□ pour appréhender un élément déterminant de cette image. Dans les années 1970, cette ville théâtre d'une concentration militaire exceptionnelle est devenue, un haut-lieu des anti-militaristes allemands. En effet, du fait de son statut de ville occupée, toutes personnes résident à Berlin était dispensée de service national (ce qui a durée jusqu'en 1994). Cette particularité a ainsi attiré des générations de jeunes gens hostiles à cette institution militaire et comme je l'ai constaté, plusieurs personnes de la Ufa-Fabrik étaient dans cette logique. On venait à Berlin de toute l'Allemagne et beaucoup d'individus partageant cette hostilité à l'armée et aux institutions en général, se sont retrouvés dans le quartier de Kreuzberg, confinées contre le mur qui séparait la ville. Des phénomènes similaires à ce que j'ai décrit pour la Ufa-Fabrik se sont développés dans le quartier dont la réputation a rapidement dépassée la ville, renforçant toujours plus le phénomène jusqu'à la chute du mur et la réunification allemande.

[279] Même si, de manière contradictoire par rapport avec ce que je viens de dire, Grenoble a récemment acquis un nouvel attrait, du fait notamment de la prolifération des squats dans cette ville. Mais ce phénomène reste fragile.

Pour beaucoup, la Ufa-Fabrik a été «□n point de chute□», une «□prise□» dans ce Berlin à la culture si singulière, dont par ailleurs, la dimension urbaine était évidente et très attirante pour beaucoup, de manière encore plus forte que pour Genève et Poitiers.

2. Inscription dans des réseaux culturels – des lieux culturels à prises multiples

Il n'y a pas que des individus isolés ou opportunistes dont le parcours croise celui des lieux et des associations. Certains sont déjà dans des réseaux culturels, dans d'autres lieux, appartiennent à des «□mondes de l'art□» distincts ou sont de simples pratiquants d'une discipline, font partie des publics. Ils viennent parfois de très loin pour rencontrer les protagonistes du Confort Moderne, de l'Usine et de la Ufa-Fabrik, pour développer des échanges, apprendre une technique particulière, accéder à des infos qui ne se trouvent qu'à cet endroit et entrer en contact avec d'autres acteurs de la culture. S'ils n'ont pas la «□culture□» et les valeurs ou la perspective globale sur le monde que peuvent avoir les individus des lieux, ils sont néanmoins porteurs d'un intérêt particulier ou de plusieurs qui s'y rapportent.

Pour comprendre l'attirance que produisent les trois lieux, il faut noter ici la force d'attraction qui résulte d'une part, de la combinaison et du rassemblement de plusieurs disciplines sur un même lieu. D'autres part, des différents registres d'intérêts qui se croisent sur le lieu□ entre art et culture, politique et social, économique aussi.
J'ai longuement analysé dans le «□second mouvement□» une dimension territoriale que produisent les activités des individus dans les lieux. En y travaillant, les acteurs des collectifs se les approprient. Les lieux sont identifiés comme appartenant aux collectifs et ne se présentent pas comme des espaces publics. Cette appropriation, le marquage de l'espace qui l'accompagne, construisent une frontière quasi-physique qui rend l'accès aux lieux assez difficile.
Les phénomènes de marquage territoriaux ne sont pas propres aux trois collectifs appréhendés. D'autres équipements culturels, qui se définissent comme des «□espaces publics□» n'échappent pas à ces marquages et aux manières de répulsion et d'inaccessibilité qu'ils produisent. Néanmoins, si le marquage territorial semble ici plus fort, paradoxalement les ouvertures potentielles des lieux semblent plus nombreuses. L'ouverture fonctionne différemment d'un lieu monofonctionnel, qui ne fait par exemple que de la diffusion, qui ne travaille que par rapport à une seule

discipline et sur une perspective très précise, codés, ritualisés. Un Opéra par exemple est un dispositif de diffusion tout à fait singulier fondé sur une discipline précise qui exclut tous ceux pour qui celle-ci n'est pas une préoccupation. Cette exclusion est d'autant plus efficace que le marquage de l'espace, l'agencement des lieux et la mise en scène de la discipline sont ici aussi très forts, très codés, normés, ritualisés par une tradition établie depuis plusieurs siècles. De la même manière que le Confort Moderne, l'Usine et la Ufa-Fabrik sont identifiés par rapport à un groupe social, l'Opéra l'est aussi, même si ses tenants tentent constamment de l'ouvrir mais c'est une autre question. À l'opposé de lieux monofonctionnels, unidisciplinaires donc, les trois lieux montrent au contraire de nombreuses disciplines, plusieurs manières de les appréhender et y attachent de multiples sens sociaux ou autres. Autant de diversité qui permet de s'ouvrir avec plus de facilité, à plus de monde et qui montrent les lieux et leurs protagonistes inscrits dans de nombreux réseaux de différentes échelles.

De ce point de vue, comprendre les modalités d'inscription dans des réseaux culturels ou autres, locaux ou de grande envergure, des acteurs du Confort Moderne comme de l'Usine et de la Ufa-Fabrik, revient à reprendre d'une part, l'ensemble des disciplines qu'ils développent sur leur lieu et d'autre part, l'ensemble des registres d'action dont ils sont porteurs. Pour des acteurs extérieurs, chacun de ces registres constituent une prise potentielle sur les lieux. Dans l'établissement d'un lien avec les acteurs du Confort Moderne, les acteurs extérieurs peuvent se situer dans plusieurs de ces registres simultanément ou dans un seul.

Pour illustrer ces modalités de rapprochement avec les lieux, je décris maintenant deux parcours d'acteurs culturels, porteurs projets qui ont travaillé, qui ont traversé et se sont appuyés sur le Confort Moderne. En même temps j'essaye de souligner les modalités de son positionnement dans de vastes réseaux et les critères pertinents de ce positionnement, les registres de sens, et les prises qui créent le lien, l'échange, jusqu'à faire territoire. Dans cette perspective, ce qui est d'ailleurs frappant dans les deux exemples qui suivent, c'est que dans les deux cas, à un moment le lien entre le Confort Moderne et l'Usine apparaît.

3. Performances, cinéma expérimental et musique□entre Poitiers, Grenoble et Genève

J'ai souvent évoqué le rôle que continuaient à jouer les trois lieux localement, pour des acteurs culturels, des artistes qui ne trouvent pas de place que ce soit lorsqu'ils recherchent un espace de travail ou lorsqu'ils veulent obtenir des aides financières. Alors que je tentais d'identifier les publics et les utilisateurs des trois lieux dans leurs villes respectives, je rencontrais Martin, qui avait monté avec quelques amis, une association qui voulait promouvoir des formes de performances en milieu urbain et surtout le cinéma expérimental et certaines formes de performances musico-visuelles qu'ils interprètent au moment de la projection.

«□Au départ on avait un local qu'on a toujours mais maintenant, c'est là-bas qu'on répète, donc tu vois c'est là qu'on se croise un peu, c'est rue Cornet. On loue un local industriel qu'on a un peu aménagé et on a fait souvent des actions très ponctuelles. Par exemple, on a fait des expos de photos à partir d'un travail sur l'urbanisme, on a choisi de la faire sur une place avec une installation, on a créé un spectacle avec un radeau qui était sur le Clain avec 25 musiciens dessus avec une composition originale. Sinon, pour un premier avril, on a repeint les façades de vieilles boutiques dans un quartier qui était assez ouvrier et qui a perdu un peu son âme. On a fait ça dans la nuit et les gens se sont retrouvés face à ça, ça a bousculé pas mal de choses. Moi, sachant que je vis quasiment que de ce genre de choses, j'y consacre tout mon temps.»(Martin, association Ca va pas le caisson)

Vers 1996, Martin et les membres de cette association qui s'appelle Ca va pas le caisson, veulent se lancer dans l'organisation de soirées de cinéma expérimental durant lesquelles ils veulent interpréter une «□and son□ de leur composition. Pour organiser ces soirées, ils s'adressent d'abord «□aturellement□ aux acteurs locaux qu'ils pensent être spécialisés dans ce domaine. En l'occurrence, ils s'adressent aux responsables de l'unique salle de cinéma *art et essai* de Poitiers, qu'ils perçoivent a priori comme porteurs d'intérêts similaires aux leurs.

«□Avec l'asso, moi j'organise des soirées cinéma expérimental, je fais mes films aussi (...). À un moment on a mis en place les soirées C qui sont des soirées de cinéma expérimental. Donc, j'ai contacté les gens du cinéma on va dire art et essai de Poitiers. Et là, ça s'est mal passé avec eux. En fait, c'est parce qu'ils n'avaient pas envie de s'engager, c'était mou, ils ne voulaient pas prendre de risque, financier, et même artistique, j'avais l'impression que ce qu'on proposait c'était trop artistique, trop original, alors que c'est des mecs qu'arrêtent pas de dire qu'il faut aider la création, le cinéma indépendant□ (Martin, association Ca va pas le caisson)

Comme je l'ai souvent évoqué, l'image du Confort Moderne n'est pas

nécessairement engageante à Poitiers. Même pour l'association Ca va pas le caisson qui situe son action dans un domaine artistique «□à l'écart□, qui n'entrent pas dans les lignes d'intérêt des acteurs et des dispositifs culturels locaux, même privés, comme le cinéma art et essaie, il ne leur vient pas à l'idée spontanément de travailler avec le Confort Moderne, au contraire.

«□Moi au début, je n'avais pas du tout envie de le faire avec le Confort, parce que ça me semblait difficile d'amener des gens vers du cinéma expérimental, surtout à Poitiers et je ne voyais pas du tout les gens du Confort s'intéresser au cinéma expérimental. Déjà que c'est difficile en général, mais en plus le Confort a malgré tout une certaine étiquette encore un peu difficile pour un large public, étiquette de la zone mais en plus d'un lieu vachement rock, surtout un lieu de concerts, même s'ils font aussi beaucoup d'expos et alors ils apparaissent comme un lieu trop artistique, trop pointus.□(Martin, association Ca va pas le caisson)

C'est au hasard d'une rencontre par un ami commun qui avait parlé à un membre du Confort Moderne de ce projet de soirée cinéma expérimental que néanmoins, un contact se fait.

«□Donc j'ai parlé avec ce mec du Confort. En fait au même moment le Confort faisait venir un violoncelliste qui était Tom Cora, qui jouait sur L'homme à la Caméra, et en fait on a fait deux soirée dans ce cadre-là le Confort nous avait mis la salle à disposition, y'avait pas de co-production, la première soirée c'était le Confort qui la faisait et la deuxième c'était nous. Ça c'est très bien passé. On s'est dit «□pourquoi pas refaire ce genre de chose□», et on s'est dit qu'on allait travailler ensemble.□ (Martin, association Ca va pas le caisson)

Contrairement à la vision dont les acteurs de Ca va pas le caisson étaient porteur vis-à-vis du Confort Moderne, il y a bien dans l'association des acteurs qui s'intéressent à ce domaine artistique. Leur attrait pour se domaine se tisse par rapport à un intérêt musical, ce qui va dans le sens de Ca va pas le caisson. Les intérêts artistiques sont bien plus riches et divers dans l'équipe que ce que j'ai pu décrire à partir de l'intérêt musical, et ils se diversifient avec le temps ce qui créer autant de prises pour des acteurs extérieurs

On retrouve dans l'établissement d'un lien entre Ca va pas le caisson et le Confort Moderne différents niveaux et registres de sens de son activité générale qui facilitent, au-delà des *a priori* un ajustement des points de vue et des attentes des deux protagonistes et rendent possible le projet de soirées expérimentales.
En premier lieu, le lien avec le Confort Moderne s'établit à partir d'une posture

commune sur l'art en général et les productions esthétiques en particulier. Cette posture vis-à-vis de la culture pourrait se résumer dans la notion vague de «□capacité à appréhender de formes esthétiques non-conventionnelles□». Les acteurs du Confort Moderne ne sont pas dans leur ensemble des amateurs de cinéma expérimental. L'un ou l'autre des membres de l'association a néanmoins montré un intérêt pour ces formes artistiques. Le fait que Ca va pas le caisson travaille des formes musicales autour des projections cinéma, facilite cependant le lien.
De plus, au-delà d'une posture commune sur le cinéma et la musique, on aperçoit aussi dans le lien qui s'établit entre l'association et le Confort Moderne, la capacité de ce dernier à trouver des formules d'organisation adéquates pour les deux parties qui collaborent. En termes logistiques autant que financiers. Dans l'exemple, il y a un partage des risques et des bénéfices, chacun est responsable de l'une des deux soirées. La dimension pragmatique, la souplesse intervient ici dans la construction d'un accord commun sur un mode d'organisation.

Cependant, au-delà d'une aide ponctuelle sur un projet qui devient commun, le Confort Moderne apparaît surtout pour Ca va pas le caisson comme une porte d'entrée dans des réseaux, en l'occurrence d'amateurs de ce genre artistique particulier que sont les performances réalisées dans le cadre de projection de cinéma expérimental. La rencontre au Confort Moderne.

«□À la soirée du Confort, la soirée cinéma expérimental qu'on a fait au Confort, il y avait Tom Cora qui jouait et un groupe de Grenoble qui fait du cinéma expérimental, Metamkine, qui sont dans un squat à Grenoble qui s'appelle le 102. Nous le lendemain on a diffusé une espèce de panorama du cinéma expérimental et en même temps, c'est là où tout se croise, moi le deuxième soir j'ai fait une performance avec le technicien régisseur du Confort Moderne, y'avait un peu les deux côtés et ça c'est bien passé et on s'est dit□ «□comment on peut reproduire ça□1□». L'idée, c'était de toujours présenter des films et de toujours leur ajouter soit, de la musique, soit des performances autour de l'image, et comme ça on a fait venir un groupe d'Anglais, on a fait venir les gens d'Etant Donné, avec des Dreams machine, on a mis ça en place et on essaye d'en faire une par trimestre. Le Confort nous prêtes la logistique, et il y a toujours des gens qui connaissent quelqu'un qui connaît quelqu'un. Et comme ça, par les gens qu'on a connus à la première soirée, on est allé à Grenoble, et de là, on a rencontré des gens de Genève, et on s'est retrouver à l'Usine qui a une grosse programmation de cinéma expérimental, dans son cinéma le Spoutnik□» (Martin, association Ca va pas le caisson)

Cet exemple de coopération illustre autant la mobilisation de registres et de postures originales par rapport à la culture, qu'une dimension pragmatique dans l'action et l'organisation, ainsi que la possibilité pour les acteurs du Confort Moderne de s'engager en tant que porteurs de projet culturel, en l'occurrence le régisseur. Toutes choses qui définissent ce dispositif original de production artistique et dont on voit

ici les ouvertures et les échanges qu'ils génèrent sur des échelles internationales.

L'ensemble des producteurs ou artistes qui ne trouvent pas de place dans les structures ou réseaux locaux dans leurs disciplines, ou lorsque des représentants locaux de ces disciplines n'existent pas, peuvent solliciter les collectifs en fonction des besoins de leur projet ou d'opportunité auxquelles ils accèdent de différentes manières. Il convient bien sûr de dépasser les images négatives portées par les lieux, mais d'un autre point de vue, leurs acteurs sont présents dans tellement de projets et de disciplines différentes dans leur ville qu'il est difficile de ne pas les rencontrés lorsque l'on commence à explorer les possibilités de monter un projet dans l'une des trois villes, même à Berlin. Le hasard de la rencontre de Martin avec «□quelqu'un qui connaît quelqu'un qui va pouvoir aider le projet□ au Confort Moderne est tout à fait relatif. Il résulte surtout du maillage global que les acteurs du lieu effectuent avec le temps dans les réseaux culturels de Poitiers. De même, il est difficile de parler de hasard lorsqu'après ce premier projet commun entre le Confort Moderne et Ca va pas le caisson, ces derniers se trouvent dans un réseau qui les conduit d'abord à Grenoble puis, à l'Usine. Je sais par ailleurs que le régisseur du Confort Moderne a eu l'occasion de rencontrer les membres de l'Usine à plusieurs reprises et il est tout à fait «□aturel□ que des informations aient circulé sur l'intérêt de travailler à Genève dans le domaine du cinéma expérimental.

Dans les trois lieux, les coopérations artistiques apparaissent, disparaissent, se croisent ainsi continuellement sur le site, à l'occasion d'un projet, d'un évènement. Les solidarités, les coopérations internes sont en recompositions incessantes en fonction de projets ponctuels, aussi sous l'influence d'acteurs extérieurs aux lieux. Les trois lieux se définissent alors comme des dispositifs de ressources techniques et humaines, matérielles et de compétences. En même temps, ils se présentent comme des systèmes de relations en évolutions constantes, au gré des rencontres et des besoins de ses acteurs internes et extérieurs. Entrer dans ces lieux, c'est aussi l'opportunité d'entrer dans des réseaux d'acteurs concernés par des disciplines et des perspectives communes sur l'art et donc l'opportunité d'acquisition de nouveaux savoir-faire, mais aussi d'échanges et d'enrichissements mutuels autour de questions esthétiques.

4. Le Confort Moderne un lien avec le milieu de la Techno hardcore [280].

Les trois lieux ouvrent donc sur des pratiques et des acteurs culturels qui se situent dans des domaines et des mondes «retirés» de l'art et de la culture. Parmi les acteurs les plus "à l'écart" que j'ai trouvé en lien avec le Confort Moderne et l'Usine, j'ai rencontré les membres d'un collectif de musiciens du domaine de la Techno, qui s'appelle Infrabasse. D'un côté cet exemple montre jusqu'à quel point le Confort Moderne peut encore aujourd'hui toucher certains «mondes de l'écart artistique».D'un autre côté, il permet de réaborder la question de l'image institutionnelle que véhiculent les lieux aujourd'hui.

Au-delà de la définition d'un rôle culturel Infrabasse se voulait aussi en lutte. En lutte «contre le système» disaient-ils, contre l'industrie de la culture et plus largement «le système capitaliste», qu'ils refusaient en bloc. Ils avaient adopté un «mode de vie» nomade proche de celui des Travellers connus et «redoutés» en Grande-Bretagne pour leur volonté de rupture avec toute forme d'institution et d'économie fondées sur l'argent[281]. Au moment où je les rencontrais, ils allaient de fêtes technos, *Freeparty*, en *Soundsystem* dont ils vivaient.

«Quelque part nous on voudrait lutter contre le système, surtout le star système, la notion d'argent qui pourrit un peu tout le monde. Même des mecs qui étaient cool quand c'était des petits groupes, quand ils sont rendus à être des grands groupes, ils oublient ce qu'ils étaient quand ils étaient petits, et ils font comme les autres, et nous on veut pas ça. Le mec, il vient discuter avec nous on échange des trucs et voilà, (...) Nous, on se bat vraiment contre les institutions, le système en France de ces mecs qui contrôle la culture, dans l'industrie mais aussi les politiques.

L'extrait d'entretiens ne rend pas compte de la radicalité contestataire d'Infrabasse. Néanmoins, leur rencontre et leur collaboration avec le Confort Moderne, déjà à cette époque fortement critiqué pour «sa collaboration» avec les institutions ne manquait pas de m'intéresser.
Marc, qui apparaissait comme le leader du groupe m'expliquait qu'il connaissait le lieu depuis longtemps mais qu'ils pensaient depuis quelques années que le Confort Moderne était devenu «une institution» sans intérêt.

---

[280] Le terme de hardcore utilisé ici ne renvoie plus au rock mais à un style de musique Techno. Ce style est très proche de hardcore rock, notamment en termes de rythmiques et «d'agressivité». La différence principale est que la Techno hardcore est produite avec des machines électroniques.
[281] Sans entrer dans détail ici, je ne retiendrai que cette posture de révolte extrême par rapport à toute forme d'organisation institutionnelle.

«□Nous on connaissait le Confort pour y être allé voir plein de concerts, mais depuis hyper longtemps, ça fait hyper longtemps que l'on connaît le Confort. Certaines fois, pour nous c'était mieux d'aller les voir à Poitiers que d'aller les voir à Paris parce qu'on aime pas aller aux concerts à Paris alors que Poitiers ça fait plus comme chez nous, c'est la Province. La salle, elle est bien, l'ambiance là-bas elle a toujours été cool, pour ça, en tant que spectateur, plein de gens aiment bien aller au Confort. (...) On venait de loin et on se retrouvait tous au Confort. Des fois des gens pouvaient venir de Bourges, de Tours, de Blois même d'Orléans. Ces gens préféraient aller voir certains groupes au Confort plutôt qu'à Paris, on faisait des bagnoles du genre pour Fugazi ou pour Grotus, y'avait bien la moitié des entrées qui étaient en dehors de Poitiers, des gens qui pouvaient venir du côté d'Angers ou de La Rochelle. Quand on était spectateur, des fois, on venait à 10 personnes de Blois, 15 d'Orléans, 10 de Tours, une voiture de Bourges, une fois quand j'ai été voir Neurosis, ils devaient faire que 5-6 dates en France et à Poitiers on a vu des gens de Rennes, des gens de Nantes, des gens d'Angoulême, de Limoges, tu vois des gens qui sont venus pour le groupe et aussi parce que c'était dans ce lieu-là, au Confort. Ça aurait été dans une autre salle à Poitiers les gens ne se seraient pas forcément déplacés, ou dans une autre salle d'une autre ville autour de Poitiers. Tu vois, c'est pas pareil, bien que je sois acteur du truc aujourd'hui, je suis encore aussi spectateur et ça m'arrive encore de faire des centaines de bornes pour voir un concert dans un lieu qui me plait.□» (Marc, Infrabasse)

Bien qu'ils connaissaient personnellement le Confort Moderne, ce n'est pas par un contact direct que les musiciens d'Infrabasse ont renoué des relations durables avec lui. C'est le Confort Moderne qui les a contactés, par l'intermédiaire d'un lieu devenu membre récemment du réseau TEH, le Transpalette à Bourges.

«□La première fois qu'on est allé au Confort en tant que musiciens, c'est parce que y'avait une expo d'un mec, dans la mezzanine et le mec avait demandé à ce qu'il y ait une animation un peu tribale techno, un truc avec des percussions. En fait les gens du Confort ont contacté les gens de Emmetrop à Bourges (Emmetrop est l'association qui gère le Transpallette). C'est les gens de Emmetrop à Bourges qui nous connaissaient qui savaient qu'on faisait de la techno que par ailleurs ça nous dérangerait pas d'expérimenter avec des mecs qui faisaient des percussions en live et on y est allé. Les mecs des «□percussions□» c'était des gens de Bourges qui nous connaissaient, c'était une première pour nous de mélanger les percussions live avec de la techno, donc c'est les gens du Confort qui ont contacté les gens d'Emmetrop et c'est les gens d'Emmetrop qui nous ont contacté (...). Les gens de Bourges ils nous connaissaient parce que moi je jouais dans un groupe de hardcore qui s'appelait Near Death Experience, je suis également sonorisateur d'un groupe qui s'appelle Burning Heads et grâce à ça, je connaissais des gens de Bourges du Transpallette, parce que on a été joué plein de fois pour eux (...). C'était il y a deux ans à l'occasion du Printemps de Bourges, il y avait une fête techno «□off□». C'était le «□off□» du «□off□», en fait, c'était organisé par des gens qui n'étaient pas du tout officiels. Les gens d'Emmetrop organisaient un festival punk hardcore off du printemps de Bourges et ils sont venus à cette fête off techno. C'est là qu'ils se sont aperçus que nous aussi on baignait un peu dedans qu'on faisait partie d'un soundsystem□» (Marc, Infrabasse)

Si l'on considère les caractéristiques du groupe Infrabasse, cette collaboration avec le Confort Moderne n'avait rien d'un allant de soi. De l'aveu de Marc, lui et ses amis d'Infrabasse ne venaient plus depuis quelques temps au Confort Moderne parce

qu'ils avaient l'impression, ils avaient entendu dire, que «ça devenait un gros truc, qu'ils touchaient un maximum de subventions, on pensait vraiment que c'était pourri par le fric».

Pourtant, la collaboration entre le Confort et Infrabasse a été longue et d'envergure. Les modalités de tissage du lien entre eux reprennent l'ensemble des possibilités de prises que j'évoque depuis le début de mon analyse. Sans les reprendre toutes, je laisse ici s'exprimer longuement Marc d'Infrabasse qui les illustre dans ses termes de manière tout à fait pertinente et précise. De plus, au-delà de l'illustration de la construction des liens cet extrait d'entretien laisse aussi apparaître l'ampleur des réseaux dans lequel s'inscrit le Confort Moderne et l'importance du rôle qu'il y occupe.

«Le Confort ça représente un lieu qui se prend pas la tête qui reste proche des musiciens, qui essaye d'avoir une qualité de son correcte, une qualité d'accueil du public correcte. Ils essayent que toutes les choses à chaque niveau de la chaîne, soient faites proprement, simplement sans niquer personne. C'est hyper bien. Ça veut dire qu'ils respectent vachement la musique, les musiciens, ils se respectent aussi eux en tant qu'organisateurs. C'est pas des fils de putes qui cherchent qu'à faire du pognon, ou qui vont faire tel groupe pour ça (...).

Au Confort, ils te donnent les moyens de faire ta musique. Alors que bon, je veux pas citer d'autres lieux, mais des fois tu arrives, c'est bon au bout d'une demi-heure, on te dit, «Tu as fini ta préparation ? Parce que là, mes techniciens, il faut qu'ils aillent manger». Je les emmerde, si tu veux qu'ils aillent bouffer, qu'ils aillent bouffer mais tu me dis pas d'arrêter, j'arrêterai quand j'aurai fini, moi je veux que ça soit bien, je suis pas là pour calculer mes heures, je suis là pour que tout le monde s'amuse, les gens, l'organisation, les musiciens, tout le monde. Pour ça, les gens du Confort ils te laissent faire les choses, ils t'aident, et quand t'as besoin d'un coup de main, ils te le donnent.

Et la première fois qu'on est venu au Confort pour jouer, ça s'est bien passé au niveau des rapports humains entre les gens d'Infrabasse et le Confort. Quand nous on est parti le lendemain les gens du Confort nous ont dit : «On ne connaissait pas cet aspect-là de la techno», le côté plus underground et pas du tout officiel genre les grosses Rave, les gros magazines technos. Et en même temps, ils connaissaient le style de techno qu'on mixait qui est de la techno un peu plus méchante dans l'esprit, moins grand-public un peu comme le punk ou le hardcore un peu comme eux, le hardcore par rapport au rock'n'roll, c'est un peu les mêmes différences, et ils ont dit : «On aimerait bien réessayer une fête techno avec Infrabasse», parce que là c'était juste lié à une expo, c'était pour faire une teuf pour le vernissage. Et donc, ils nous ont reprogrammé une deuxième fois six mois après, en septembre 95. Et après, ils nous on reprogrammé pour faire une teuf techno le 10 février 96.

En fait nous au début on ne voulait pas jouer au Confort, parce que nous quand on organise des trucs c'est gratuit et chacun donne ce qu'il veut à l'entrée c'est Freeparty, c'est pas des Rave au sens de la grosse organisation, du prix à payer à l'entrée, du service d'ordre, du plateau super défini avec tel grand DJ. Non ? C'est un rassemblement techno autour d'un ou plusieurs soundsystem et les gens qui mixent c'est les gens du soundsystem, plus deux trois amis invités à mixer. Même si des fois il y avait beaucoup de monde ça restait un peu confidentiel. Et nous on leur a dit : «On sait pas si ça peut le faire». Mais eux au Confort, en fait, ils nous ont rappelé et ils ont dit «Ok, on suit votre démarche, on fait une entrée à dix francs, vous faites de la promo par flyer, dans vos circuits confidentiels en les faisant passer par vos contacts à vous et puis on verra». Et en fait, le Confort il était plein à

craquer, y'avait 660 personnes. Et là, y'avait des gens de Bordeaux, de La Rochelle, de Blois, d'Orléans, qui étaient venus pour le nom Infrabasse, ça a une petite notoriété et surtout ça correspond à un style de teuf. Le style de teuf pas «□de prise de tête□», notre rayon d'action c'était la région centre et lors de technivals, les grands rassemblements technos organisés par les Anglais, on participait aussi, quand c'était à Biarritz ou à Paris.
Parce que le Confort a su gagner la confiance aussi des tourneurs, des tourneurs étrangers. Il faut savoir que les tourneurs étrangers pour la majeure partie quand les grands groupes viennent Europe, ils ne viennent pas en France. Pour les étrangers la France c'est de la merde. C'est un public de merde, c'est un esprit de merde, et ça fait pas très longtemps que beaucoup de grands groupes qui venaient partout en Europe et qui ne venaient pas en France, viennent maintenant en France. Est-ce que c'est grâce à des lieux comme le Confort□? En partie c'est sûr, c'est évident parce qu'au Confort, t'as pas vraiment l'impression d'être en France, j'ai eu l'occasion d'aller à l'étranger, en Allemagne, en Hollande, en Italie, en Espagne, en Suisse, y'a qu'en France par exemple que t'as un service d'ordre, que tu as la notion des gros man, bien bourrins, qui, cinq minutes après que le groupe a fini de jouer viennent te voir et te vident de la salle de concert. Tu peux discuter avec personne, tu te retrouves dehors. Il n'y a qu'en France que c'est comme ça, ailleurs t'as pas de service d'ordre, t'as pas les petits badges pour dire□ «□j'ai le droit d'aller là ou j'ai pas le droit d'aller là□». Parce qu'en France, le public n'est pas éduqué, et plein de fois ça arrive, même quand t'es du côté des musiciens et que tu dis□ «□attend lui c'est mon pote, c'est chez lui qu'on a dormi cette nuit, il nous a hébergé gratuitement et maintenant t'es en train de le virer□», le mec il dit□ «□j'en ai rien à foutre je travaille□». C'est bon, et si t'insistes l'autre, rien que comment il se retourne et il te regarde, tu te dis «□c'est bon, je vais m'en manger une□», il va m'exploser alors tu laches l'affaire.
«□Ce qu'on retrouve aussi au Confort, c'est la notion d'équité, personne n'est supérieur à personne, quand on l'organise, on l'organise à tous, quand on perd, on perd à tous, quand on gagne, on gagne à tous, (...), pour ça on est pareil. Nous, Infrabasse, c'est pareil, moi je vire personne, moi je suis pour faire avec tout le monde, que chacun individuellement discute, envoie un rapporteur, moi j'aime bien dans les bouquins d'anticipation, dans les bouquins de science fiction, y'a des fois une notion de conseil de sage, au bout du compte y'a des gens de confiance qui sont là pour dire□ «□ok ou pas ok□», et s'ils disent pas ok c'est parce que il y a un mauvais esprit quelque part et donc les gens réfléchissent et ils changent et ils reproposent un nouveau truc. Mais y'a de la place pour tout le monde à tout niveau, on essaye que, à tous, on fasse telle chose. En Suisse, à Genève, dans les squats où les gens habitent, c'est pareil, y'a une espèce de conseil des habitants pour que quand une personne s'en va y'en a dix qui demandent à le remplacer, ceux qui habitent, essayent de faire le meilleur choix sans léser personne.
À chaque fois qu'on est allé au Confort, y'avait des choses qui se passaient dans l'Entrepôt. On fait toujours un tour, des fois c'est sympa et tu restes plus longtemps des fois tu te dis□ «□ouais il se prend la tête□» et on s'en va. Mais ouais on fait toujours un tour à la Fanzino, pour voir Didier, même si on est pas de la même ville y'a toujours un petit quart d'heure de discussion qui traîne y'a toujours un échange, (...). L'art contemporain, c'est pas le même monde que moi, c'est sûr, les clivages restent vachement importants » (Marc, Infrabasse)

À propos de la mise en réseau observable entre le Confort Moderne et Infrabasse, je dirais que contrairement au cas de Ca va pas le caisson qui a accédé à une ouverture sur l'Europe par le Confort Moderne, Infrabasse accède à la localité poitevine par le Confort Moderne.

«□À Poitiers du coup on a rencontré les mecs du label Camarecords qui sont venus nous

voir qui sont à Poitiers qui nous ont dit□ «□c'est bien ce que vous faites□, nous on est pas dans le même style de techno qu'eux, eux ils ont organisé une fête techno au Confort, ils nous ont demandé de venir faire l'After, l'After pirate qui se passait dans un entrepôt à la sortie de Poitiers, en avril 96, la fois de la grotte. C'était après la fête où y'avait 660 personnes, on avait fait une After dans les grottes, aux Ourdi□ (Marc, Infrabasse)

La mise en contact, n'implique pas cependant, obligatoirement, la coopération et un lien durable. Si le Confort Moderne permet cette mise en contact, certaines barrières ou distances culturelles paraissent par ailleurs irréductibles.

«□Ouais on a gardé des contacts avec les DJ de Poitiers, mais tu vois nous on pense qu'ils sont de l'autre côté de la barrière, eux ils sont du côté où ils veulent faire du fric avec leur musique, ou avec leurs idées, nous on fait au fur et à mesure, mais on a pas de but dans l'avenir. On veut pas devenir quelqu'un, je pense que pour ça y'a un écart, même si les gens individuellement peuvent être cool, mais ce que ça représente comme esprit, leur truc, c'est pas ce que nous on aime.
Pour terminer sur l'exemple d'Infrabasse, je reviendrai sur les circulations de ce groupe à l'échelle européenne. Au fil de nos discussions, j'ai ainsi été surpris par la forte mobilité géographique du petit groupe technoïde. D'autant plus qu'ils disposaient de faibles moyens financiers et qu'ils n'avaient pas de véhicule. Leurs modalités de déplacement étaient tout à fait similaires à celles des voyageurs du rock. Et au cours des entretiens avec Marc j'ai été surpris de voir combien, avec Infrabasse, ses réseaux croisaient ceux du Confort Moderne et pouvaient même, une fois encore, atteindre l'Usine.

«□l'Usine à Genève, l'Usine c'est exactement ça, c'est une grosse usine sur plusieurs étages une grosse asso qui fédère le tout et en fait dans ce lieu y'a plein de petites asso, y'a deux salles de concerts, y'a une salle de théâtre, y'a des salles de répète et j'ai aussi été dans des lieux un peu plus petits genres, le Garage à Genève ou l'Ilot 13, pas du tout des trucs officiels, des squats, où tout c'est un contact entre les gens qui occupent le lieu mais y'a pas de prise de tête, y'a pas de bagarre, les gens vivent ensemble et pas les uns à côté des autres, et en même temps chacun fait son truc à côté de l'autre et l'autre vient pas forcément voir ce qu'il fait, mais l'autre laisse faire mais si un jour dans le global l'asso qui est en haut s'aperçoit qui y'en a un qui est en train de faire le con qui est en train de faire pourrir le truc, on va aller lui dire et puis essayer de s'expliquer pour arriver à une solution calme sans haine, on s'était posé la question sur Blois d'essayer de trouver un lieu de le réhabiliter de squatter total, mais on est un peu trop parano parce qu'on est dans un Etat qui est policier à mort et on se ferait trop vite embrouiller, y'a des fois faut savoir réfléchir prendre le temps pour s'expliquer□ (Marc, Infrabasse)

Au cours de leur parcours, les individus, comme les représentants d'Infrabasse, reconnaissent les proximités sociales et culturelles avec des acteurs comme ceux du Confort Moderne et de l'Usine. Là, ils sont certains de retrouver des valeurs et des pratiques qu'ils partagent et qui les attirent. Leurs réseaux et leur monde se déploient ainsi à l'échelle Européenne. Et de ce point de vue, le territoire européen que je décrivais concernant les acteurs des lieux, fait aussi sens pour des acteurs de réseaux plus larges qui n'y appartiennent pas. Pour des acteurs extérieurs aux sites, comme les représentants d'Infrabasse, ces lieux structures une appréhension des géographies

à l'échelle continentale. Ils trouvent là, sur leurs parcours nomades des aires de ressources relationnelles et de sens, mais aussi parfois des ressources financières. Le caractère «□nstitutionnel□ des lieux est pour eux, de ce point de vue, l'assurance d'être payé, sans les surprises possibles dans des milieux aux cadres financiers plus «□léatoires□, dans les Freeparty par exemple. Les lieux sont une sorte de point d'appui qui permet de se ressourcer pour reprendre et continuer les déplacements.[282] Ce sont aussi ces individus qui tissent les liens entre les lieux, y font circuler les productions esthétiques, de l'information et l'ensemble des valeurs qui leurs est lié. Et même si, comme entre le Confort Moderne et Infrabasse, des clivages peuvent intervenir par rapport à l'intérêt pour une discipline artistique, ces valeurs et leurs pratiques annexes sont à même de les dépasser. Ce sont eux qui participent aussi à la structuration de ce territoire européen, qui, comme je l'ai dit, prend des allures d'archipel.

[282] Pour Infrabasse, l'association Emmetrop et le Transpalette de Bourges, évoqués dans un extrait d'entretien, pourraient avoir des rôles similaires sur leur parcours.

VII. Exportations des pratiques, des valeurs et des savoir-faire□ Du Confort Moderne vers le milieu rural

La circulation, l'exportation des pratiques et des valeurs «□typiques□» des lieux se fait donc par ces réseaux qui les traversent. C'est à travers ces réseaux qu'elles sont diffusées, emportées, par les individus vers des destinations incertaines ou qui les ramènent d'où ils viennent, dans leur ville, leur région, internationalement.
Si des réseaux aboutissent et traversent les lieux, d'une autre manière, les acteurs des lieux se font eux-mêmes «□exportateurs□» de leurs pratiques. Et je terminerai ce chapitre en présentant des mobilités et un type «□d'exportation□» originales que j'ai pu observer dans le cas du Confort Moderne. Ces exportations sont de moins grande envergure que les précédentes. Issues du Confort Moderne, elles sont cependant intéressantes à plus d'un titre et particulièrement, parce qu'elles peuvent être appréhendées en termes spatiaux à partir des catégories du rural et de l'urbain.

Originaires pour la plupart des zones rurales de la Vienne et des départements voisins, les membres du Confort Moderne valorisent leur présence dans l'espace urbain.. Cependant, dans bien des cas, cette valorisation n'implique pas, de rupture définitive avec l'espace d'origine. Si l'on peut constater qu'il existe des ruptures avec les petites villes, les villages, dont les membres du Confort Moderne sont originaires, pour la plupart, elles ne sont que provisoires et le plus souvent c'est la poursuite des relations avec le monde rural qui est manifeste.
Les membres du Confort Moderne, ainsi qu'une part importante de son public proche, revendiquent une appartenance au monde urbain qui ne signifie pas un rejet total du monde rural. Ils manifestent au contraire la capacité à assumer les deux modes d'appartenances.
D'un autre point de vue, il semble même qu'ils reprennent dans leur rapport à la ville, au centre en particulier, certaines caractéristiques rurales comme je l'ai montré dans le «□premier mouvement□», refusant par exemple l'éclatement des fonctions et des espaces typiques de la modernité urbaine (J. Rémy, 1998) au profit d'une intégration, d'une concentration et d'une proximité des fonctions culturelles bien-sûr, mais aussi résidentiels, professionnelles, administratives, commerciales, etc.
La gestion de cette double appartenance varie selon les individus. La dimension temporelle des histoires personnelles est un facteur central de l'évolution de cette relation au monde rural et à la ville. Les processus de socialisation qui s'effectuent par l'intermédiaire du Confort Moderne sont alors déterminants.

1. Entre espace urbain et espace rural

Même pour les individus qui mettent en avant un rejet fort du monde rural, des pratiques culturelles auxquelles se greffent des sociabilités régulières de fêtes, de repas participent au maintien d'un lien avec les villages d'origine même si, parfois, ils s'effectuent sur le mode conflictuel.

« Mais c'est vrai que ce lien d'avoir vécu des choses dans mon village, quand j'étais gosse, ça compte. Moi j'ai 31 ans, j'ai des amis à Verrière que je connais depuis 31 ans. C'est vrai qu'on écoute pas les mêmes choses par exemple les gens qui sont mariés, on se voit deux ou trois fois dans l'année avec plaisir. En même temps, c'est vrai que la musique qu'on écoute ça ne leur plaît pas alors chacun fait des efforts, mais c'est pas pour ça qu'on a pas envie de se revoir, enfin de temps en temps (...) je me sens encore campagne, mais campagne en étant pas loin de la ville (Frédérique, amie d'un membre du Confort Moderne)

Valorisées pour certaines opportunités culturelles, sociales et économiques qu'elles offrent, les limites de l'aspect positif des villes apparaissent de manière récurrente dans le discours de mes interlocuteurs. Parfois, au-delà de l'image idéale du centre notamment, les contraintes de la vie quotidienne urbaine interviennent pour faire ressortir l'attachement à certains traits marquants de la ruralité, relatifs notamment au rapport à l'espace. Certains des membres du Confort Moderne, enthousiastes à l'idée de venir habiter à Poitiers, s'installent dans le centre où le tissu urbain est le plus dense et contraint la pratique de l'espace. Vivant négativement cette situation ils cherchent un logement ailleurs dans la ville. La densité urbaine qui à certains moments je l'ai dit, était valorisée, apparaît pour les personnes d'origine rurale comme une contrainte insupportable.

« Je retourne voir mes parents, ma famille, mais je n'ai pas d'amis dans le bled où j'habitais. J'ai malgré tout une identité de campagne, mais pas vraiment je me situe plutôt au milieu, sans identité vraiment campagnarde ou de ville, j'ai habité dans le centre deux ans, mais c'est horrible, c'est invivable. Si t'as une voiture c'est invivable, ça me prend la gueule. J'ai pas envie de chercher une place gratuite ou pas gratuite, risquer des P.V. en permanence, j'ai pas l'habitude de payer pour me garer, (...) mais bon, j'aime pas la verdure, l'ambiance village, ça me gave. (Régis, Confort Moderne)

Ce n'est pas toujours un hasard si, aujourd'hui, la localisation résidentielle des acteurs du Confort Moderne, se situe, pour l'ensemble d'entre eux (à deux-trois exceptions), sur la lisière du faubourg entre le centre et les ensembles de la périphérie, dans des espaces pavillonnaires ou des maisons de villes. Dans ces

faubourgs pavillonnaires, ils habitent dans un rayon de quelques centaines de mètres autour du Confort Moderne. C'est peut-être dans ces espaces, ni trop denses, ni trop verts, qu'ils réalisent le mieux la synthèse de leur attirance pour l'espace urbain et de leur appartenance rurale. Dans cette proximité, entre leur logement, leur espace de travail, qui est aussi, dans une certaine mesure leur espace de loisir, il réalise à nouveau l'intégration des diverses sphères et moments d'activités de leur vie, qu'ils recherchaient et qu'ils voulaient voir par ailleurs exister dans le centre-ville, lorsqu'ils arrivèrent à Poitiers, il y a plus de dix ans maintenant pour eux.

2. Mobilités et phénomènes d'exportations des pratiques urbaines

Par ailleurs, au-delà de la gestion d'une double identité rurale et urbaine ce qui a requis toute mon attention, à travers ce lien finalement maintenu par les protagonistes du Confort Moderne avec leurs origines, c'est la réimportation dans les villages de pratiques développées dans un contexte urbain, par ailleurs fondement de mode d'appartenance à et dans la ville. Ce sont les acteurs des lieux et leurs publics proches qui ramènent ces pratiques dans les zones rurales. De ce point de vue, à partir des circulations que génèrent leurs pratiques, les populations impliquées dans le Confort Moderne en tant qu'acteur ou public, construisent des territoires qui dépassent largement l'espace urbain pour établir des liens vers l'espace rural. Ces pratiques sont essentiellement culturelles mais une fois encore, elles construisent des sociabilités plus larges.

Des amateurs passionnés développent au Confort Moderne des pratiques ponctuelles autour d'un projet (ils viennent répéter avec leur groupe par exemple) ou des modes vestimentaires aux origines urbaines qui génèrent des continuités de sens esthétiques et de pratiques avec la ville. Ces relations avec les villages et les bourgades de la région sont continues, quasi-quotidiennes. Elles sont effectuées notamment par les étudiants qui, le week-end reviennent au domicile familial.

D'autres individus sillonnent chaque jour les campagnes autour de Poitiers. C'est le cas de Laurent du Confort Moderne qui retourne tous les jours à Verrière son village natal. Son exemple montre combien la force des proximités sociales et culturelles réduit d'autant les distances et les trajets quotidiens en voitures. Le trajet atteint en l'occurrence 30 Km aller et 30 km retour mais pour Laurent *«□'est la porte à côté, je fais l'aller-retour tous les jours quasiment, c'est vite fait, c'est tout droit, tu reprends vers les facs, tu y es□*.

Parmi les échanges qui ont pour origine Poitiers et qui touchent les campagnes, la réimportation de pratiques et de savoir-faire liés au concert et à la fête, sont nés au Confort Moderne, marquent profondément les villages.
Laurent, actuel barman du Confort Moderne, est l'un des acteurs exemplaires de ces phénomènes. Depuis quelques années, il est un des instigateurs de l'organisation de concerts «□ardcore□ dans la salle des fêtes d'un petit village appelé Verrière. Ces concerts ont lieu en moyenne une fois par mois. L'importation de ce style musical dans ce village s'appuie sur des compétences et des ressources techniques issues du Confort Moderne.

«□e sais qu'il n'y a pas de problème, si on a besoin de quelque chose, je peux venir au Confort Moderne, si on a besoin d'éclairage, on ne va pas demander ailleurs qu'au Confort Moderne et vice versa, si on fait une date, on va regarder le calendrier du Confort Moderne, c'est pas la peine qu'on fasse quelque chose aussi nous, si y'avait pas le Confort Moderne ce serait plus difficile, la plupart du temps il y a Pierre qui vient, il vient bosser, il le fait parce qu'il a envie de le faire et il sait très bien qu'il n'aura pas de cachet au bout□ (Fred, Confort Moderne)

À Verrière, les compétences spécifiques utilisées au Confort Moderne en matière de gestion de concerts, dans le domaine de la sécurité, des rapports de voisinages, des nuisances diverses, etc., sont reproduites intégralement.

«□on il ne faut pas qu'on se loupe, il ne faut pas qu'il y ait de casse le lendemain c'est à nous de gérer, et nous on sait le faire par rapport au Confort Moderne, moi je sais qu'au bar on peut pas servir de canette en verre, c'est un petit truc mais ça on le sait pour nous, et après le concert y'en a trois qui prennent une lampe électrique et qui font le tour du village et qui ramasse les canettes et les trucs qui traînent parterre, c'est juste histoire que le lendemain, on entende pas «□'était pourri, les jeunes vous faites chier□,c'est à nous de gérer la fermeture, nous par principe, on fait la demande de débit de boisson à Lussac-les-Châteaux, on va passer à la gendarmerie qui n'est pas loin on va leur dire «□onsoir,□Verrière, on fait un concert tel jour, ok, super□ (Fred, Confort Moderne)

3. Structurations des territoires ruraux à partir du rapport aux pratiques culturelles

En retour, autour des pratiques et des savoir-faire importés de Poitiers, des proximités et des affinités se créent ou se renforcent d'une part entre les jeunes qui restent au village et d'autre part, entre ces derniers et ceux qui sont à Poitiers.
Ces liens fondés en partie en référence à certaines pratiques culturelles (un style de musique par exemple, à Verrière il s'agit principalement du hardcore) peuvent alors jouer pour les jeunes de ces communes comme instrument de distinction ou de

rapprochement entre eux.

« Ouais les jeunes de Verrière ils se reconnaissent de Verrière, mais on peut pas dire qu'on est des chauvins au maximum n'ont plus, il y a Lussac-les-Châteaux à côté, quand l'association de Lussac fait un concert les premières personnes à y aller, c'est les gens de Verrière et eux ils viennent chez nous et la moindre des choses, c'est d'aller voir ce que eux ils font » (Fred, Confort Moderne)

De plus, de manière encore plus frappante, l'adhésion à certaines pratiques culturelles structures des géographies encore plus larges des zones rurales. Une commune peut ainsi se distinguer d'une autre à partir du fait de l'intérêt prononcé de certains de ces « jeunes » pour un style musical.

« Le Confort Moderne, il touche les jeunes d'ici, de Vouillé, parcque moi, quand je suis arrivée ici j'ai amené de l'information sur ce qui se passait au Confort, en ville. Dans mes connaissances ici, on est plusieurs comme ça à se retrouver autour de la musique, des fêtes, on bouge pour aller à des concerts, des fêtes et on y va souvent au Confort, moi j'y ai travaillé pendant un moment donc je connais tous le monde là-bas, y'en a qui sont du village(...), les jeunes de Chérer qui sont à trois kilomètres n'ont pas du tout les mêmes envies que les jeunes de Vouillé, eux c'est plutôt de rester sur leur commune, les jeunes n'ont pas encore la valeur du territoire cantonale, ils ont la valeur de leur commune, ils se mélangent très peu avec les autres jeunes des communes et surtout quand t'es repéré, rock, ça fait peur, donc on ne se voit pas avec eux » (Sophie, Vouillé)

L'adhésion aux pratiques culturelles intervient dans la construction des représentations et l'utilisation des territoires. À partir de ces pratiques en effet, des circulations, des échanges et des liens s'établissent entre des communes qui jusque-là n'avaient que peu de contacts. D'autres communes, dont les jeunes ne participent pas à ces pratiques, restent à l'écart.

De plus, par l'intermédiaire du Confort Moderne et des pratiques qu'ils génèrent, des réseaux se tissent qui activent des échanges intra et inter départementaux sur une échelle de plusieurs dizaines de kilomètres.
Ces réseaux relient par exemple les territoires du nord et du sud de la Vienne qui traditionnellement sont séparés par des clivages politiques, économiques et linguistiques. Pierre, éclairagiste au Confort Moderne m'expliquait ainsi :

« On a organisé une fête fin juin chez mes potes de Benassay, donc j'avais invité une dizaine de personnes de Verrière que j'avais ramenées à Benassay, ça s'est passé dans un champ, il y avait un terrain de foot, on a fait un petit concert, brochettes, badminton, ping-pong, en fait c'est comme ça qu'on a connu les gens de Verrières, on était 70 de Benassay et j'en connaissais 68, les deux que je connaissais pas c'était la nouvelle copine d'un pote et sa copine. Eux de Verrière ils sont arrivés à 10, X était connu parce qu'il est barman, Y parce qu'il est le guitariste du Global, et les autres c'était des inconnus, et donc c'est

complètement par l'intermédiaire du Confort Moderne qu'on s'est connu parce que la première personne de Verrière qu'on a connue c'est Liliane qui a fait un CES au Confort Moderne, maintenant nous, à Benassay, on attend le match retour à Verrière (Pierre, Confort Moderne)

Au début, les circulations interdépartementales prennent appui sur Poitiers. Les réseaux qui se créent autour des pratiques culturelles et festives sont connectés au Confort Moderne qui devient un nœud de réseau. Mais par la suite, des contacts peuvent se poursuivre directement entre individus restés dans les villages qui établissent des circulations directes d'un village à l'autre.

Ainsi, à un premier niveau, ces circulations et ces échanges autour des pratiques culturelles indiquent des ruptures mais aussi des continuités qui bousculent les frontières traditionnelles entre le rural et l'urbain. À un autre niveau, les échanges et les circulations générés dans les villages à partir de la réimportation des pratiques développées en ville, notamment au Confort Moderne, interviennent sur les équilibres territoriaux communaux et contribuent à les modifier.

4. Revenir au village une autre forme de participation citoyenne

Au moment de leur départ du village d'origine, les acteurs actuels du Confort Moderne mettaient en avant le sentiment d'isolement et le manque d'activités culturelles, qui, associés dans certains cas à la recherche d'un emploi ou au début d'une formation, intervenaient dans leurs motivations pour se rendre à Poitiers.
À travers le Confort Moderne, des solidarités villageoises se sont pour certains (re)construites, en ville, à Poitiers et constituent le fondement d'un retour. C'est au Confort Moderne qu'ils retrouvent et recréent des liens avec d'autres villageois avec qui ils partagent, en même temps qu'un intérêt pour certaines pratiques artistiques, un lien de ruralité. Laurent, que j'ai cité plus haut, n'est pas seul lorsqu'il retourne à Verrière pour organiser des concerts. D'autres individus comme lui originaires de Verrière, qui sont à Poitiers, l'aide dans son entreprise. C'est en groupe qu'ils retournent au village. Sur place, ils retrouvent ceux qui ne sont pas partis et qui trouvent dans leurs entreprises une occasion d'animation, d'engagement. Ces derniers n'ont pas nécessairement un goût très prononcé au départ pour les formes artistiques des amateurs de hardcore. Mais les occasions festives sont trop rares pour s'y arrêter et s'ils n'aiment pas la musique au moins ils se retrouveront dans la fête.

Le sentiment d'isolement dans les villages, un des fondements du départ à Poitiers, est relativisé par ce retour qui est effectué sur un mode collectif. Le sentiment de «désert culturel» est effacé par les jeunes eux-mêmes, qui sont devenus, après un apprentissage au Confort Moderne, acteurs et organisateurs de leurs propres pratiques. D'ailleurs, il est frappant de constater qu'avec le reste de la population villageoise, des liens peuvent aussi s'établir. Mais comme ce fut le cas dans les villes pour les lieux, il a fallu longtemps avant de parvenir à une accommodation réciproque.

Dans le cas de Verrière, les relations ont été longtemps conflictuelles entre les amateurs de hardcore et le reste de la population. Comme me disait le Maire de la commune :

« Les jeunes faisaient peurs, et puis cette musique, le rock, ça faisait peur, à chaque fois qu'il y avait un concert, on avait l'impression que tout Poitiers nous envahissait, les gens se cachaient chez eux. Et puis, le bruit que ça faisait, toute la nuit, et le lendemain, les rues étaient jonchées de cannettes de bière » (Le Maire de Verrière)

À la manière dont ils ont pu participer à la gestion des interactions pacifiantes avec les riverains du Pont Neuf lors des premières années de fonctionnement du Confort Moderne, les jeunes vont tenter de pacifier les relations avec des villageois méfiants. J'ai déjà cité les techniques de ramassage de détritus festifs, il faut aussi citer la négociation des heures d'ouverture avec la gendarmerie, des discussions avec les habitants, les élus, qui par ailleurs les connaissent souvent.
Cependant, les conflits se sont apaisés d'une autre manière, selon une stratégie plus réfléchis directement inspirer, elle aussi, du Confort Moderne. Cette stratégie a consisté à «infiltrer» le conseil municipal de Verrière, d'abord en s'inscrivant sur les listes électorales, puis en se présentant aux élections municipales Une de mes interlocuteurs du Confort Moderne, me déclarait *« Sylviane elle nous a toujours fait comprendre l'importance de s'ouvrir et d'expliquer surtout à la municipalité »*

« On a fait une liste aux élections municipales et il y en a trois qui sont passés. Dans le conseil municipal, pendant les réunions, tout de suite il y a des gens à nous qui parlent de choses que les anciens abordaient jamais. Et on est vigilant. Quand le maire prend une décision avec ses deux adjoints sans en parler aux autres, il y a au moins ces trois personnes qui lèvent le doigt et qui disent : « Ah la limite, on est d'accord, mais il faut nous expliquer le pourquoi du comment », et on vote tous là-bas. Il est là l'intérêt, on est tous domicilié là-bas, c'est pas qu'on fait de la politique, on se présente pas non plus contre la mairie, on est sans étiquette, on fait une liste de gens qui sont motivés pour s'occuper du village, c'est pour un peu leur casser le rythme football, à Verrière c'est que le football » (Laurent, Confort Moderne)

Cette implication dans la vie du village a sans nul doute permis aux amateurs de hardcore de justifier leur action, d'apaiser les méfiances à leurs égards. Les concerts de hardcore ont ainsi pu se poursuivre dans la petite commune. Le Maire me disait d'ailleurs, qu'il lui était arrivé de voir des habitants qui étaient parmi les opposants farouches à ces soirées, aller boire une bière avant ou après le concert. «Finalement me disait-il, c'est un peu comme les kermesses, ils ne font pas de mal, c'est juste la musique, il faut aimer». Et il reconnaissait volontiers la dernière fois que je lui parlais, l'intérêt pour la commune, la fonction d'animation que ces concerts représentaient, surtout vis-à-vis des jeunes.

Je ne manque pas d'être surpris au constat de ces engagements qui vont au-delà de la sphère culturelle pour devenir politique. Sur des parcours que je décrivais au début de ce travail, marqués par une posture de révolte et une défiance manifeste vis-à-vis du politique, le retournement paraît immense. On mesure ici l'ampleur des apprentissages que ces individus ont fait au Confort Moderne. Un apprentissage qui dépasse de loin, le simple intérêt culturel ou artistique.
Dans ces formes d'engagement politique auxquelles conduit l'intérêt culturel, j'aime aussi à lire la même dimension citoyenne qui se manifestait dans le rapport à la ville. Comme ils revendiquaient un droit de citer à Poitiers, certains acteurs du Confort Moderne revendiquent par leur engagement politique, aujourd'hui, un droit de citer dans leur village. Ils viennent ainsi bouleverser les équilibres politiques établis de longue date par les notables locaux. Et de ce point de vue, les retours dans les villages, les engagements locaux qu'ils génèrent, mettent en relief la part de contrainte qu'il y avait dans le départ des jeunes vers les villes, la valorisation du départ n'excluant pas les attachements de certains individus à l'espace rural.

***

Les liens du Confort Moderne avec les zones rurales environnantes montrent à nouveau que le territoire des associations et de leurs membres ne correspondent pas aux géographies locales et ne respectent pas les frontières des territoires politico-administratifs institués. Les échanges et les circulations qui s'établissent autour et dans le Confort Moderne relient le rural et l'urbain alors que, paradoxalement, la discontinuité de sens entre ces deux espaces (la «ville attirante» et la «campagne ennuyeuse») était à l'origine du mouvement des individus vers le Confort Moderne.

Conclusion

Le lieu multidimensionnel – des superpositions territoriales

Les processus d'ouverture, l'inscription dans des réseaux, les mobilités qui traversent les lieux se jouent à la croisée des niveaux de plusieurs niveaux de diversité dont ils sont porteurs. Chaque point constituant de ces différents niveaux de diversité constituent une porte d'entrée dans les lieux, *une prise*, qui permet un passage ponctuel ou à plus long terme. De la même manière, ils peuvent permettent la sortie des individus.

Le premier niveau de diversité recouvre les disciplines artistiques présentes dans les lieux. Sur les sites par exemple, les réseaux des musiques hardcore croisent, parfois sans se rencontrer ceux de l'art contemporain. Mais plus largement on trouve bien d'autres disciplines et leurs représentants, ponctuellement ou durablement□ théâtre, danse, cinéma, etc.

Le deuxième niveau de diversité que je n'ai fait qu'évoquer à plusieurs reprises, concerne la capacité des acteurs des lieux à se situer de manière différenciée par rapport à l'art. C'est ici la capacité à apprécier, à utiliser les productions esthétiques qui permet de se connecter à différents milieux sociaux.Comme je l'ai montré, si, à certains moments, les acteurs des lieux se situent dans un rapport expressif à dimension spontanée et immédiate par rapport à l'art, à la musique en particulier, avec le temps, les préoccupations plus artistiques apparaissent, le rapport à «□œuvre□ est de plus en plus médié par des codes et conventions, la perspective contemplative devient d'autant plus forte. Les acteurs des trois lieux peuvent aujourd'hui se connecter d'autant plus facilement au monde de l'art aux conventions établies, plus axés sur des interrogations relatives à des enjeux «□urement□ artistique. Mais, de part leur parcours de spectateur, ils peuvent toujours comprendre des perspectives plus spontanées et ils s'ouvrent régulièrement à des pratiques artistiques moins achevées de leur point de vue, comme dans le cas des musiques technos par exemple.
Peut-être pourrait-on se représenter ce type de diversité sur un segment allant d'une extrémité à l'autre□ de la contemplation artistique la plus passive, la plus respectueuse des codes et conventions d'un monde de l'art, dont le rapport à «□œuvre□ et médié par ces codes et conventions ; à une approche expressive, participative, active, doublée d'une volonté d'immédiateté au moment du contact

avec « l'œuvre », en passant par les phénomènes de consommation de masse, eux aussi passifs, dans le cas de l'industrie culturelle par exemple.

Le troisième niveau de diversité relève de la présence de différents registres de sens qui dépassent l'enjeu artistique, et qui sont mobilisés simultanément à l'engagement culturel. Les acteurs des lieux peuvent se concentrer aujourd'hui, beaucoup plus que par le passé comme je l'ai montré, sur un engagement culturel à forte dimension artistique. Cependant, ils y associent toujours d'autres registres, politiques, sociaux, économiques, etc. J'ai peu parlé de ce type de réseaux qui aboutissent dans les lieux. Ils pourront par exemple, s'ouvrir à des groupes et à des individus pour qui engagement artistique et politique se confondent. Ce fut le cas par exemple à Genève lorsque l'Usine, lors de l'organisation d'un sommet du G7, mis à disposition ses locaux et sa logistique pour accueillir le rassemblement de « mouvements anti-mondialisation », dont l'action politique prenait une forme artistique. De la même manière, l'Usine pouvait associer production artistique et enjeux sociaux, par exemple en accueillant des mouvements de lutte contre « l'homophobie ». De même le Confort Moderne accueillit à plusieurs reprises des mouvements pour la « reconnaissance des sans-papiers », « le maintien du statut d'intermittent du spectacle ». Pour toutes ces occasions, les acteurs du lieu assuraient la logiste et proposaient ses savoir faire organisationnels.
Ce troisième niveau de diversité montre à nouveau comment art et culture sont pensés dans un rapport avec le monde dans une perspective active, de changement et de lutte.

À propos de ces sites, de leurs acteurs, des ouvertures, des circulations qu'ils instaurent, il ne conviendrait donc pas de parler d'un territoire mais d'un croisement ou d'une superposition de territoires par rapport auxquels et dans lesquels les lieux et leurs acteurs s'inscrivent en même temps qu'ils participent de leur définition. Inscrits dans des territoires des arts, des amateurs et des professionnels de la culture les trois sites sont en même temps territoire de la précarité et territoires, d'une culture du faire à forte dimension populaire ce dernier terme y étant sans nul doute redéfini, etc. Ensemble de réseaux et de territoires, en relations entre eux et en évolutions constantes dont une recherche plus poussée permettrait de préciser les contours, les frontières, les interactions et leurs conséquences.

Cette diversité de pratiques qui conduit à une qualification multidimensionnelle du lieu permet certainement de mieux comprendre les modalités de construction de leur statut ou de leur place dans chacune des villes où ils s'inscrivent.

À travers l'ensemble des témoignages et des commentaires recueillis à propos des trois sites dans leur ville, ce qui m'a toujours frappé, c'est surtout le caractère ambigu des images et des réactions qu'ils suscitent. Dans leur diversité cependant ces images articulent toujours les trois niveaux de diversité que je viens d'évoquer. La position sociale, économique, culturelle du locuteur mais aussi sa connaissance des lieux, des actions qui y sont menées, son intérêt vis-à-vis de ces dernières, le conduit à insister plus sur l'un ou l'autre des trois niveaux.
Toutes ces images bien que partielles et partiales recouvrent donc néanmoins une part de la réalité des lieux. La prise en compte de ces différents niveaux constitutifs de leur réalité sociale permet notamment de comprendre comment certains individus peuvent à la fois, dans un mouvement contradictoire, se trouver proche et en opposition avec les collectifs. Inversement il est possible de comprendre ainsi comment les groupes vont établir des liens avec ceux que l'on aurait crus, ne prenant en compte qu'un seul niveau de leurs pratiques, trop éloignés de leurs intérêts.

Conclusion générale

Par rapport à la démarche que j'ai suivie tout au long de ce travail, je propose de conclure ici autour de trois axes que j'ai abordés de manière privilégiée. Le premier concerne les pratiques culturelles en tant que telles et leurs sens par rapport aux trajectoires individuelles. Le second concerne un ensemble de considérations qui relèvent du processus d'émergence des collectifs ; de leur rapport à la ville et des « sens urbains » qui peuvent se lire à travers eux. Le troisième enfin, touche aux mobilités, aux échanges et aux circulations qui s'établissent dans et autour des collectifs.

1. L'engagement culturel comme manière d'être au monde

Les pratiques culturelles et artistiques présentées tout au long de ce texte ne sont pas l'objet lisse, neutre et sans accrocs, souvent présenté ou appelé des vœux de certains commentateurs ou acteurs notamment des politiques publiques françaises. Pour tout dire dès maintenant, il me semble en l'occurrence, même s'il s'agit ici d'une conclusion, qu'elles n'ont pas d'aspects ou de qualités tranchés, définitifs, uniques, uniformes, figés, finis.

Comme beaucoup de productions et d'objets sociaux elles sont au contraire multifacettes et elles obligent à penser la diversité, le détail, l'altérité, le mouvement, le changement. Peut-être parce que les formes produites par l'Homme, qu'elles soient esthétiques ou même, plus généralement, sociales, expriment toujours quelque chose de leur(s) créateur(s) et créatrices et que ces derniers n'ont rien d'univoque, qu'ils évoluent avec le temps, qu'aucun manichéisme ne peut leur être appliqué, que les identités de leurs producteurs sont elles aussi diverses et changeantes. Si leurs créations peuvent avoir une portée consensuelle, universaliste (Wieviorka, 1996), si jamais ce terme avait un sens autre que théorique, elles peuvent tout aussi bien, en exprimant une part d'eux-mêmes, créer des clivages profonds, des conflits mais aussi des échanges, des interactions, des actions mutuelles, collectives.
Prendre au sérieux les liens et les ruptures que pourraient créer des productions et des pratiques culturelles tel était l'un des points de départ de mes interrogations. Le

parti pris de ce point de vue, était de se décentrer de la forme plastique, de l'objet esthétique en tant que telle, du moment de la création ou de la diffusion, pour appréhender aussi, les sens, les fonctions, l'utilité, les finalités qui pouvaient lui être attribués par les acteurs et qui débordaient largement des questions artistiques.

Les trois exemples de ce travail montrent bien combien les pratiques culturelles peuvent être génératrices de regroupements de populations qui loin d'être éphémères, sont durables et inscrits dans l'espace, en l'occurrence, dans la ville. Encore faut-il s'entendre sur les qualités et les sens complexes qui s'articulent dans et autour de ces pratiques et sur ce qui se joue au niveau du rapport à la ville.

Abordant la question de l'engagement dans les collectifs, j'ai d'abord souligné la concordance entre des moments des trajectoires individuelles, des postures sur le monde, des nécessités économiques et des pratiques artistiques et culturelles dans leur capacité à les accueillir, à les mettre en forme, à les renforcer, à les structurer, à les canaliser. L'art et la culture se définissent ici pour leurs protagonistes dans leur capacité à mettre leur vie en récit, à définir des manières d'être au monde. Les pratiques culturelles apparaissent majeures dans la construction d'une *perspective* sur le monde, profonde et à long terme, dans le sens donné à cette notion par U. Hannerz : « Un dispositif qui organise l'attention qu'un individu accorde et l'interprétation qu'il fait de significations venues de l'extérieur, ce même dispositif organisant sa propre production de significations, qu'elle soit délibérée ou spontanée. »[283]. Ce n'est pas seulement par rapport à l'œuvre ou la production esthétique que se définit cette perspective, mais aussi par rapport à la pratique culturelle comme projet, comme processus. En l'occurrence la pratique se situe à un niveau de la chaîne de coopération artistique qui n'est pas celui du créateur, bien qu'ils puissent s'y situer parfois, mais celui du producteur ou du diffuseur. La pratique, l'engagement, la participation aux processus culturels se définissent ici comme « un faire ». Le faire articulé à la culture est appréhendé comme outil de résistance au monde institué, moyen d'invention et d'exploration, il est utilisé pour repousser la finitude et les limites du monde pensé et simultanément, les limites du chaos. C'est une notion de « faire » qui est ici majeure dans la construction du rapport au monde partagé dans les trois collectifs et qui définit aussi leur rapport à la culture.

[283] U. Hannerz, *Cultural complexity, Studies in the social organization of meaning* , columbia, University Press, New York, 1992.

Ce point est d'autant plus important que la perspective sur le monde que l'on rencontre dans les trois lieux est caractérisée, surtout au début de leur trajectoire, dès le moment de l'adolescence, par une critique sociale acerbe qui parfois, confine à la révolte. La pratique culturelle, le rapport à l'art de ce point vue, ne se jouent pas dans la neutralité, dans le consensus ou l'universalisme. Ils se jouent au contraire par rapport à des intérêts individuels ou de petit groupe et le plus souvent sur un mode revendicatif qui peut conduire au conflit. Il faut reconnaître ici une *perspective expressive* dans le rapport aux formes et aux productions esthétiques. A plusieurs reprises au cours de l'histoire des collectifs cette perspective teinte leurs pratiques et leur action d'une dimension politique. Et de ce point de vue, au-delà des conflits qu'ils connaissent localement, j'ai noté combien il s'agissait pour eux de participer à la vie publique et aux affaires de la cité.

Pourtant, dans l'action, la fonction et les sens attribués à la culture et à l'art, ne sont pas univoques. Ils ne se limitent pas à ce mode revendicatif, expressif. Dans un même mouvement, j'ai aussi souligné combien l'art et la culture relevaient de la mobilisation d'autres registres de sens et de pratiques. Parmi eux, de manière originale, le registre ludico-festif apparaît majeur dans les formes d'engagement et dans la construction de l'action collective, surtout à ses débuts. Cependant, de manière tout aussi importante et peut-être plus « classique », l'intérêt pour la culture n'exclut jamais la valorisation des formes et des productions esthétiques en tant que telles, ce qui rejoint un intérêt ou des questionnements « purement » artistiques cette fois.

La perspective longitudinale que j'ai adoptée a d'ailleurs permis de mettre en évidence l'évolution des manières d'appréhender l'art et la culture ainsi que leur articulation, dans le temps. Après l'engagement dans les collectifs à caractère de révolte et l'installation dans un lieu, un « recentrage » s'opère sur les enjeux plus artistiques et esthétiques de la culture. La construction de la *passion culturelle* apparaît comme une étape majeure de la carrière que les individus connaissent dans ces initiatives.

Malgré ce recentrage autour de l'intérêt artistique dans les actions, les autres registres d'intérêt ne disparaissent jamais. Leur proportion évolue et ce qui est remarquable c'est qu'ils sont toujours enchevêtrer dans l'action, dans les choix artistiques, dans les modes d'organisation de la diffusion. La proportion et l'articulation respective de chacun de ces « ingrédients culturels » définit l'originalité irréductible de chaque initiative.

De toutes ces sens qui s'entremêlent autour de l'action culturelle et artistique, il faut apercevoir les liens avec des temporalités quotidiennes, des préoccupations concrètes, que ce soit dans le domaine social, politique, et je vais y venir, urbain. Une bonne part des sens culturels ici présentées se jouent dans « l'implication ».
À l'opposé de postures artistiques qui se centrent sur l'œuvre dans une perspective contemplative, les acteurs ici évoqués construisent une perspective participative-critique à travers l'engagement culturel. Il y a là une dimension utilitaire dans le rapport à l'art et à la démarche culturelle. Cette dimension est inscrite dans le quotidien, l'intérêt esthétique se construit en lien avec les préoccupations des acteurs par rapport à leur monde, il est un outil d'intervention.

De ces manières de faire de l'art et d'appréhender la culture ressort une figure singulière de l'artiste. L'image pacifiée d'un génie hors du temps et de l'espace s'étiole pour laisser place à un artiste qui ferait un retour dans le monde, acteur de son temps, voulant participer au devenir collectif. De plus, dans ce nouveau dialogue avec le monde, il semble que la légitimité artistique s'étende, que des possibilités expressives et des droits esthétiques soient reconnus à des individus qui ne possèdent pas les qualités objectives ou officielles des mondes de l'art privés ou institutionnels, sanctionnées par un diplôme par exemple. Des publics devenus acteurs peuvent dire ce qui, pour eux, représente l'intérêt culturel et ils le mettent en œuvre.

2. La culture comme mode de résistance à la «□modernité urbaine□

L'accès à des formes culturelles ou artistiques auxquelles aspirent les acteurs des associations est majeure dans les trois cas par rapport à tous les sens que je viens d'évoquer. Mais indirectement il se double systématiquement d'un rapport à la ville comme partie intégrante de leurs pratiques et de leur vie, comme terrain de l'action culturelle. À travers l'enjeu culturel, il s'agit aussi de trouver sa place dans l'espace urbain autant que dans l'espace social et politique. Par rapport à l'ensemble des registres mobilisés dans l'action culturelle, artistique, politique, il faut prendre en compte ici le rapport à la ville comme un registre à part entière de l'action qu'ils mènent. Registre qui se présente par rapport aux finalités de leur action mais aussi comme support ou théâtre de celle-ci, ainsi que comme ressource.

La ville dont il est question n'est qu'en partie celle que les travaux des tenants de

l'école de Chicago ont contribuée à définir, de leurs inspirateurs comme G. Simmel, à leurs premiers et célèbres représentants, Robert E. Park, Louis Wirth, à leurs «□héritiers□», comme Ulf Hannerz ou Richard Sennett[284]. C'est une ville qui est définie notamment par des relations sociales marquées par l'anonymat, la multiplicité des répertoires de rôles et des allégeances sociales des individus, le mouvement, la mobilité. Ensemble de notion qui dessinent le mode vie typiquement urbain aujourd'hui mieux connu, *un ordre culturel urbain* (R.E. Park, 1952). Ce mode de vie urbain est traditionnellement perçu comme libérateur et de ce point de vue, c'est cette liberté qui attire et qui construit dans un premier temps le rapport à la ville des protagonistes des collectifs.

Cette liberté se joue précisément dans le centre-ville, espace social perçu et valorisé pour sa densité, sa concentration humaine et fonctionnelle ou encore ses symboles historiques ou hiérarchiques dont j'ai montré combien paradoxalement les acteurs des lieux y étaient attachés, malgré une posture critique sur le monde. Le centre-ville est un espace dans lequel ils recherchent l'intégration et la concentration du mode de vie et des fonctions urbaines, selon une volonté de proximité spatiale. C'est un centre-ville dans lequel ils recherchent donc aussi l'anonymat et la liberté qu'il procure, lui-même d'autant plus valorisé par les nombreux individus d'origine rurale qui composent les collectifs.

La ville et le centre dont il est question ici pour les protagonistes ressemblent en de nombreux points à ce que décrivent Jean Rémy et Liliane Voyé comme correspondant à *la ville non urbanisée*. Cette ville non urbanisé apparaît en effet, «□comme un espace composé de territoires distincts les uns des autres mais en même temps articulés les uns aux autres, notamment à partir du rôle joué par le centre de la ville, (...). Dans ce contexte, le centre est ainsi le lieu où les fonctions se superposent et surtout le lieu où se déroulent les activités vues comme particulièrement importantes, celles se situant au niveau hiérarchique le plus élévé. Il est en outre le lieu symbolique par excellence, celui de l'histoire et de la mémoire collective□»[285].

Parmi, «□les activités vues comme particulièrement importantes□» que les protagonistes des trois initiatives rapportent au centre-ville, il y a l'art et la culture. Pour eux, ces activités s'y sont toujours inscrites et doivent s'y inscrire «□naturellement□». Eux-mêmes porteurs d'un «□projet□» à dimension artistique et culturelle *doivent* s'y inscrire «□naturellement□». Et c'est bien là, dans ce centre-

[284] A propos de cette héritage et de cette approche de la ville, I. Joseph écrit : « Ce que nous avons appris de Simmel et de Chicago, c'est que le lien social a une extraordinaire capacité à se dédoubler
[285] J. Rémy, Liliane Voyé, *La ville : vers une nouvelle définition ?*, Ed. l'Harmattan, 1992.

ville, que durant les premières années de leur existence, les collectifs vont évoluer. Le mode de vie urbain va même facilité la constitution des collectifs, la rencontre entre leurs protagonistes, les premières structurations organisationnelles.
Néanmoins, les acteurs des collectifs, alors qu'ils n'occupent pas encore de lieu, font rapidement une expérience négative de cette centralité à laquelle ils aspirent. Comme si leur perception du centre ne correspondait pas à sa réalité. Comme s'ils ne pouvaient prendre place dans ce centre pour vivre pleinement ce mode de vie et les représentations culturelles, fonctionnelles, qu'ils y associent.

Ils se heurtent ici à une deuxième composante qui définit la ville et le phénomène urbain, celle des agencements territoriaux et des fonctions urbaines. Et de ce point de vue, la ville que connaissent les acteurs des trois lieux est une ville contemporaine qui a connu des évolutions notables ces dernières décénnies et qui s'éloigne des descriptions de l'Ecole de Chicago, même lorsque cette dernière, au delà de l'ordre culturelle, tenait compte de *l'ordre territorial*, ou de *l'ordre économique et concurrentiel*[286].
Ce n'est plus la ville non urbanisée à laquelle ils aspirent qu'ils rencontrent, mais *la ville urbanisée*, telle que Jean Rémy et Liliane Voyé peuvent la définir et que je cite ici longuement : « Vue comme addition de lieux distincts, la ville urbanisée se trouve, en outre, perçue à partir du logement, lieu privilégié d'investissement affectif en référence auquel les espaces extérieurs – lieux de travail, d'achats, de loisirs...- sont distribués. Ce n'est donc plus le centre commun de la ville, le centre historique où étaient souvent rassemblés les équipements importants, qui structure la perception de l'espace. D'une part, ce centre s'est souvent progressivement vidé d'un certain nombre de ses activités majeures qui se sont dispersées dans les périphéries en y prenant d'ailleurs fréquemment le nom de « centre » et en diluant ainsi la signification de ce terme. D'autre part, en même temps que cette diffusion d'équipements hiérarchiques réduisait la réalité et la perception d'une entité cohérente, la signification historique et symbolique du centre s'est entachée d'hésitations et s'est elle aussi démantelée. Le rôle et l'idée d'un centre unique et collectif sont devenus d'autant plus faibles que l'on a assisté à un éclatement de la symbolique : chaque groupe cherche un lieu d'identification qui, renvoyant à son histoire particulière, lui est propre et relativement exclusif – et la fête au sens fort, qui s'y déroulait et venait réaffirmer la mémoire collective à céder largement le pas à des activités de loisirs qui, au lieu de rassembler, dispersées. »[287].

[286] Je fais directement référence ici au célèbre texte de R.E. Park, *La ville, phénomène naturel*. Paru dans, Y. Grafmeyer, I. Joseph, *L'Ecole de Chicago*, Editions Aubier, 1984.
[287] J. Rémy, Liliane Voyé, ibid.

Les trois groupes n'ont pas abandonné l'idée d'un centre entité cohérente, à la fonction intégratrice et d'une il lutte contre la poursuite de l'éclatement des fonctions et des symbolique urbaine. Leur parcours collectifs dans la ville, leur manière de « s'accrocher » au centre de chacune de leur ville, prend ainsi des allures de résistance à ce processus d'éclatement urbain, de dissémination des populations, des histoires et des mémoires collectives (M. Halbwachs, 1932). Si chaque groupe cherche un lieu d'identification, le centre est le leur et ils entendent ainsi prendre part à un devenir commun global. Tous ces acteurs sont bien loin alors des images de la marginalités avec lesquels ils sont stigmatisés à de nombreuses reprises au cours de leur histoire. L'art et la culture sont l'outil de cette inscription urbaine, de cette participation et de construction de l'espace commun (A. Battegay, 2000). Et il s'agit de l'art et de la culture comme démarches et comme processsus, et non simplement comme production esthétique.

De tous ces points de vue et pour préciser ce que J. Rémy et L. Voyé avancent ici, j'avancerai cependant que si l'éclatement des fonctionnalités urbaines, vers les périphéries notamment, a généré des mouvements de populations vers ces mêmes périphéries, tous les acteurs urbains et toutes les fonctions urbaines n'ont pas migrés. Certains acteurs « traditionnels » qui cohabitaient jusque-là dans le centre avec la diversité des populations et des fonctions urbaines y sont restés, se l'appropriant de manière quasi-exclusive. Parmi ces acteurs, il y a ceux des pouvoirs politiques locaux et les représentants des pouvoirs centraux, très puissant en France notamment. Dans le cas de Poitiers et Genève, d'autres acteurs sont restés dans ce centre-ville, il s'agit des représentants religieux, respectivement catholiques et calvinistes qui marquent d'autant mieux ces centres de leur emprunte architecturale et morale, que les autres populations, celles des travailleurs des secteurs industriels sont partis. Il y a aussi des acteurs économiques, les pourvoyeurs de la fonction commerciale du centre-ville, fonction qui paraît elle aussi quasi-exclusive et à laquelle se confrontent les protagonistes des trois lieux dès le début de leur histoire.

Enfin, il y a ceux qui étaient partis et qui sont revenus. Ce sont les représentants des catégories socioprofessionnels « supérieures », ceux que les acteurs des lieux perçoivent à travers la catégorie des « bourgeois »[288], qui, même rebaptisés et

[288] J.Y. Authier, décrit ces phénomènes pour la ville de Lyon dans les années 1980. Il décrit notamment les impacts de cette « reprise en main » en termes de requalification, ce qu'elle entraîne pour les populations, en l'occurence celles du vieux Lyon au pieds de colline de Fouvière. Dans *La vie des lieux*, Presses Universitaires de Lyon, 1993.

«relookés» en «bobos» redéfinissent la fonction résidentielle des centres et y instaure un mode de vie dont la culture se satisfait pleinement «des temples» existants. Une population qui accepte le mélange pourvu que l'altérité se plie à sa vision du monde, en l'occurence dans le domaine culturel, une culture neutre, sérieuse et policée. Des acteurs qui veulent bien accueillir l'altérité périphérique, et qui, pour ce faire, sont même prêts à éduquer les masses dans une grande démocratie ou démocratisation culturelle, peu importe le terme, les acteurs des lieux ne sont pas dupes. Dans les centre-ville, il n'est pas question ici de «fête au plein sens du terme», des commérations neutres et édulcorées suffisent à instaurer un semblant de monde commun, une mémoire collective partielle.
Si les acteurs de la production industrielles ont été expulsé du centre-ville[289], le centre se résume ainsi aujourd'hui à ces fonctions politiques, religieuse et surtout par rapport aux deux dernières catégories de population évoquées, commerciale. La diversité urbaine dans ce centre est toujours acceptée par ceux qui se la partagent, mais elle devient ponctuelle, diurne, durant les heures d'ouvertures des magasins, le citadin est devenu consommateur et il ne saurait être autre chose. Et tous les acteurs des collectifs déplorent ce que les centre sont ainsi devenus, un centre qu'ils décrivent alors comme «aceptisée, trop clean, sans vie, où après la fermeture des magasins il n'y a plus rien à faire, où il faut laisser dormir les bourgeois» selon les termes que je recueillais fréquemment au cours des entretiens.

C'est donc, à ce centre-ville urbanisé que se confrontent des individus porteurs d'un «besoin de vie foisonnant et irrépressible» et voulant y installer leurs pratiques. Au cours de ce travail, j'ai montré cependant combien les appartenances et les découpages territoriaux que je viens d'évoquer sont puissants, combien les inerties ou les vives réactions qu'ils provoquent, ne laissent aucune place à quiconque, voulant s'y installer, ne partage pas des proximités sociales, économiques ou culturelles suffisantes avec ceux qui les occupent. Cette volonté d'inscription dans le centre ville va donc se solder par un échec. Les collectifs vont trouver un compromis socio-spatial pourrait-on-dire, jouant d'opportunités urbaines, et s'installant, à la lisière du centre, dans les faubourgs, là où les enjeux fonciers et politiques ne sont pas encore parvenus à la fin des années 1980, où se retrouvent tous ceux «qui ne peuvent pas se payer la ville», dans les friches industrielles et marchandes.

[289] J. Rémy décrit d'ailleurs très bien dans un autre ouvrage, ce processus par exemple à travers la notion « d'interdépendance spatialisée » que j'ai souligné. Voir, J. Rémy, *La ville : phénomène économique*, Editions Economica, 2000

C'est dans ces faubourgs que d'une certaine manière, ils vont repartir à la conquête de la ville. C'est par les pratiques culturelles qu'ils vont se réintroduire dans l'ensemble du territoire urbain, participant à des projets divers, intégrants les réseaux locaux des acteurs culturels. C'est par les relations et les échanges, donc à partir de phénomènes locaux de mobilités qu'ils vont reprendre place dans la ville et participer à la vie de leur cité, y tisser leurs réseaux et leur territoire.

3. Des mobilités et des échanges extra-locaux salvateurs

La confrontation locale, les impossibilités urbaines et culturelles que les collectifs connaissent sont en grande partie à l'origine d'un autre type de mobilité, des circulations et des échanges à l'échelle européenne. Ce point est apparu très fortement pour comprendre comment ils surmontèrent des moments de fragilité locale. J'ai ainsi montré comment ils se sont dirigés vers «□n ailleurs□ parfois lointains où ils trouvèrent des ressources de sens culturels autant que des compétences et des modèles d'organisation qui leur permirent de passer ces moments difficiles. Aux quatre coins de l'Europe, dans des villes, dans des lieux, ils rencontraient ainsi des individus porteurs des mêmes aspirations culturelles et des mêmes perspectives sur le monde qu'ils leurs associaient. Ce que j'ai décrit au cours de l'analyse comme l'émergence locale de *milieux sociaux* à part entière, je dirais même ici de *microcultures*[290], prenait ainsi des proportions beaucoup plus importantes.

Inscrit dans des villes, le territoire des associations se décline bien au-delà. Il est ainsi remarquable de pouvoir circuler dans toute l'Europe, d'un lieu à l'autre, et de rencontrer les mêmes organisations sociales, mobilisant les mêmes valeurs et visions du monde, dans les mêmes domaines d'activités culturels, comme si la mobilité géographique n'impliquait pas complètement ici de mobilité sociale. Le territoire des collectifs ne se limite donc pas aux lieux qu'ils occupent et à leur ville d'élection, mais il se décline à l'échelle européenne, reliant à travers les lieux et leurs réseaux des villes entre-elles, au-delà des frontières administratives instituées et des appartenances nationales qui tendent à disparaitre ici dans l'engagement culturel.

---

[290] Très précisément, j'utilise cette notion qui prête toujours à confusion, de la manière dont il est définit par Ulf Hannerz : le terme de *microculture* peut être appliqué à un groupe lorsqu'il possède d'une part *une originalité culturelle* et d'autres part *un ancrage relationnel.* Dans, *Cultural complexity, Studies in the social organization of meaning* , Columbia University Press, New York, 1992.

***

Pour conclure, sans me limiter aux terrains que j'ai abordé ici, je remarquerai que s'il est une constante parmi de nombreux acteurs culturels que l'on voit revenir actuellement sur différentes scènes publiques, c'est de sortir d'une approche de la culture centrée exclusivement sur le registre esthétique. Si l'intérêt et l'enjeu artistique sont toujours centraux et pertinents pour appréhender ces actions, celles-ci vont cependant, systématiquement, puiser une richesse dans le mélange et l'hybridation avec d'autres domaines, d'autres registres d'action et de sens. Plus que par l'œuvre achevée, cette mobilisation passe par la démarche et le processus culturel, pensés à long terme, souvent de manière non-spectaculaire, en profondeur, dans le « faire ». Dans ce processus, une place importante est laissée aux « opérateurs culturels », aux initiateurs de tous genres, souvent spontanés, autant qu'à l'artiste et à son œuvre dont les rôles deviennent plus ceux d'un « passeur », d'un « metteur en relation » que d'un « diseur du beau ». La diffusion est occasion de rencontre, le rapport à la production esthétique occurrence de réflexions puis de débat, mais aussi d'un ensemble de pratiques plus larges, souvent conviviales ou sociales qui structurent la vie au quotidien.

L'échange de l'art avec le monde n'est pas ici passif ou d'ordre simplement expressif. Les acteurs n'attendent pas d'effets «□magiques□ de la puissance artistique. Les initiatives présentent au contraire « des projets culturels pour agir□ qui contiennent mais dépassent la problématique de l'artiste, dans lesquelles le public ont un rôle à jouer où ils peuvent s'impliquer « pour changer les choses□. Si ces acteurs culturels prennent part aux débats publics, ils ne se contentent pas d'un rôle de discutant ou d'animateur de la vie citadine. Ils sont aussi portés par une volonté participative, active, parfois de reconquête. Les frontières entre art et culture se brouillent alors, des préoccupations politiques deviennent un élément constitutif de l'art, comme peuvent l'être les enjeux urbains, économiques ou sociaux.

De toute part émerge une volonté participative aux affaires de la cité. Dans cette optique, regagner et maîtriser sa quotidienneté passe souvent par une reconquête de la ville dont ils éprouvent les inerties autant que la liberté qu'elle procure. La notion de «□ville espace de vie et de diversité□ apparaît dans de nombreux cas emblématique. La ville est le territoire des luttes entre des acteurs politiques et économiques, hégémoniques en matière d'aménagement, d'animation et de culture, par rapport auxquels voudraient interférer ces acteurs culturels. Les actions culturelles que j'observe prennent ainsi une dimension citoyenne.