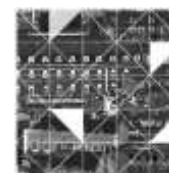

CIDADES, Comunidades e Territórios



Faire fondre la banquise : La difficile ouverture des villes suisses aux cultures jeunes.

Pierre Raboud¹, Université de Lausanne, Suisse.

Résumé

L'année 1980 représente une année charnière pour le développement des grandes villes de Suisse. Jusqu'alors marquées par une offre culturelle extrêmement pauvre et peu diversifiée, l'apparition et l'activité des scènes musicales jeunes vont les obliger à changer de politique. Cette arrivée soudaine des scènes de musique va d'abord passer par une phase conflictuelle. Pour faire fondre la banquise conservatrice qui recouvre alors les différentes villes, les jeunes acteurs de ces scènes vont devoir se mobiliser pour conquérir des territoires urbains. Mais par la suite, les autorités vont engager des réformes prenant en compte les revendications des scènes musicales quant à leur existence dans le paysage urbain.

En s'intéressant aux cinq plus grandes villes de Suisse (Zurich, Bâle, Genève, Berne et Lausanne), cet article souhaite démontrer comment les scènes musicales ont permis de moderniser ces villes, en en renouvelant l'identité et en s'inscrivant concrètement dans leur territoire. Dans une perspective socio-historique, cette étude croise analyse d'archives, témoignages d'individus membres de ces scènes, données quantitatives sur l'offre culturelle et études des politiques gouvernementales. Il s'agira à la fois d'observer l'impact concret des scènes musicales sur ces villes et de se demander si cette intégration implique des formes de récupération ou de transformation de ces scènes.

Mots clés: Territorialisation; Cultural policy; Autonomy; Social movements; Integration.

Au début des années 1980, les villes suisses semblent comme recouvertes d'une banquise. Malgré une situation économique largement épargnée par la crise, surtout en comparaison avec les autres pays européens, avec un PIB qui n'a baissé que de 1,1% en 1982 (Rein, 1987:22) et un chômage ne dépassant jamais les 1,2%. (Idem:51), l'atmosphère qui règne dans le pays est pourtant marquée par un conservatisme culturel et une très faible diversification de l'offre privée comme publique en terme de divertissement et de pratiques culturelles. Dans ces conditions, les scènes musicales suisses ne parviennent à exister que difficilement. Pour obtenir des territoires, elles vont alors participer à des mouvements de contestation large. L'Etat commencera par répondre par une répression intransigeante mais changera finalement sa stratégie pour prendre en compte certaines revendications.

¹ pierre.raboud@unil.ch.

Cet article souhaite ainsi montrer comment les scènes musicales ont constitué des facteurs déterminants pour l'évolution des villes suisses : ces scènes vont en effet instituer de nouveaux territoires et rendre accessibles de nouvelles pratiques au sein de l'espace urbain. Pour saisir le conservatisme culturel qui marque structurellement la Suisse, il s'agira notamment de décrire la situation en terme d'offre culturelle pour chaque ville. Cet article se concentrera sur les cinq plus grandes villes suisses en terme de population : Zurich, Bâle, Genève, Berne et Lausanne. Nous reviendrons sur la façon dont les scènes musicales du début des années 1980 tentent de s'intégrer à ce contexte, les obstacles qu'elles vont rencontrer et les stratégies qu'elles vont mettre en place pour y faire face. Enfin, nous montrerons comment ces dernières stratégies vont transformer la vie urbaine que ce soit en conquérant des espaces, en popularisant des pratiques ou en conduisant les gouvernements à revoir leur façon de concevoir la ville et la place que doivent y occuper les cultures jeunes. Dans une perspective socio-historique, cette étude croisera analyses d'archives, témoignages d'individus membres de ces scènes, données quantitatives sur l'offre culturelle et étude des politiques gouvernementales. Ces différentes sources doivent nous permettre de saisir à la fois le ressenti des acteurs sociaux et la situation concrète à laquelle ils ont face, que ce soit en terme de mesures prises, de budget alloué ou du nombre de lieux existants.

La ville représente un espace rassemblant différentes formes de territoires. Elle s'incarne à la fois comme une unité plus ou moins dirigée et structurée par ce qu'on nomme en France la politique de la ville (Heyraud, 2010), et comme une multiplicités d'espaces sociaux partagés et pratiqués par les individus qui habitent, travaillent ou passent simplement par cette ville, comme le souligne de récents rapports (Comité 21, 2012). La ville n'est donc ni une pure anarchie additionnant différents territoires autonomes, ni pure application d'une politique totalisante et exerçant un contrôle total. Défendre la première position consisterait à affirmer l'absence de pouvoir étatique, affirmation dont le peu de pertinence peut être prouvé par le simple fait que toute ville est régie par différentes règles et lois municipales, dont le respect est maintenu par la présence de forces de police. La seconde position condamne quant à elle le citoyen au rôle de simple consommateur passif et neutre, lui niant toute capacité d'agir. Or, nous estimons que les différents acteurs sociaux ne représente pas de simple « idiot urbain » pour reprendre l'expression que Stuart Hall (2008:21) développe dans le cadre de la culture populaire : les citoyens ne peuvent être réduits à de simples plages blanches sur lesquelles viendraient s'imprimer les directives municipales en terme d'usage de l'espace public.

Nous estimons au contraire que les différents acteurs sociaux possèdent une capacité d'empowerment (Bacqué, 2006), ils peuvent s'approprier l'espace public en lui définissant des usages qui répondent à leur besoins et désirs et en leur définissant des significations propres. Lorsque ces logiques d'empowerment concernent des groupes ou des collectifs, elles passent généralement par la conquête et l'institution d'un territoire, qu'il s'agisse de gangs (Lachmann, 2003) ou d'associations de quartier (Bourguinat, 2005).

La ville se situe en fait ainsi dans la tension entre ces deux extrêmes que représenteraient les territoires autonomes et le contrôle municipal. Chaque ville incarne alors une variation dans l'existence et la force des processus d'appropriation populaire et de gouvernance étatique. Le terme de scène est régulièrement utilisé pour désigner les espaces urbains marqués par l'activité d'un collectif artistique (Woo et al., 2014). Will Straw (2004:412) a défini cette notion comme l'espace où se regroupent plusieurs acteurs en fonction de différents aspects comme la localisation, le type de production culturelle ou encore les activités sociales qui y sont pratiquées. Les frontières de ces scènes peuvent être plus ou moins fluides et leurs tailles varient également. La définition de Straw indique la forte dimension territoriale de la scène. Pour exister dans la ville, une scène artistique a besoin de conquérir, de détourner, de s'approprier des territoires, qu'il s'agisse d'un quartier, d'une salle de concert ou, dans une dynamique plus récente, d'un café. Ces territoires constituent des lieux pour créer mais aussi pour socialiser, ils jouent un rôle important dans l'identité d'une scène, que l'on pense par exemple au CBGB pour la scène punk de New York.

Cette notion de territoire renvoie de plus à un autre aspect spécifique des scènes musicales. En effet, ces dernières possèdent une forte dimension internationale, suite à l'explosion des échanges des produits culturels depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, qui amène les genres musicaux, généralement anglo-saxons, à se répandre très rapidement à l'ensemble des pays occidentaux (Schildt, 2007). Mais ce caractère transnational n'implique pas pour autant une répétition servile à l'identique. Au contraire, les différentes scènes locales s'approprient la panoplie en en faisant une utilisation spécifique en fonction des intérêts des acteurs qui la

composent. Ce processus se rapproche de la notion de reterritorialisation. Cette dernière a notamment été développée en géographie pour appréhender les phénomènes venant contredire une vision d'une globalisation qui effacerait toute différences locales, notamment en ce qui concerne les dimensions culturelles de la géographie urbaine. Ainsi Stefania Capone précise qu'un « processus de déterritorialisation se fait rarement sans qu'il y ait reterritorialisation à la suite » (2004:11). Si les codes, les pratiques et les panoplies sont bel et bien partagés au delà des frontières nationales, ils sont néanmoins pratiqués de façon différencié à l'échelle locale. Ils se reterritorialisent.

Les différences entre les scènes punks de Düsseldorf, marquées par une forte expérimentation sonore et un usage récurrent de symboles nazis (Teipel, 2010), et celle de Berlin Est focalisée sur la dénonciation de la répression et aux compositions instrumentales connaissant peu de variations (Boehlike et Gerike, 2010), ce au même moment, permettent de démontrer l'existence de tels processus de reterritorialisation. Ainsi les scènes musicales, par leur capacité et leur besoin d'inscrire leur panoplie au sein de leur ville spécifique, constituent des exemples forts de territorialisation, impliquant une modification de l'espace urbain, de l'identité de certains quartiers voir de la ville entière. Dans cet élan, les scènes rencontrent l'Etat qui peut soit les favoriser, soit y faire obstacle. Pour observer comment les scènes musicales peuvent transformer une ville et amener un gouvernement à changer sa politique culturelle, nous allons donc nous intéresser aux grandes villes suisses de début des années 1980. Cette année a été choisie car, comme nous le verrons, elle constitue une année charnière pour le développement des musiques amplifiées en Suisse.

Une offre culturelle réduite

Les cinq plus grandes villes de Suisse possèdent une offre culturelle extrêmement réduite au début des années 80. Malgré l'apparition de musiques rock accompagnant les contestations des années 60-70 (voir sur ce dernier aspect : Schaufelbühl, 2009), il n'existe quasiment aucune salle dédiée aux cultures jeunes en Suisse. Les jeunes n'ont à disposition que des grands complexes destinés à accueillir les tournées de stars internationales ou des « centres de la jeunesse » contrôlés par l'Etat et généralement peu enclines à permettre l'organisation de soirées. Si on parcourt l'annuaire des salles de concerts (Petzi, 2010) constitué pour la première fois en 2010 par l'association Petzi, fédération suisse des clubs de musiques actuelles, on observe que parmi les 80 salles présentes en Suisse, seuls trois existaient avant 1980.

Marc Ridet, directeur de la FCMA (Fondation pour la chanson et les musiques actuelles), explique ainsi qu'« au début, en Suisse, il n'y avait rien. Les aiglons (groupe de rock des années 60) doivent aller jouer à Paris. » (propos recueillis lors des assises des musiques actuelles, le 29 octobre 2013 à Vevey). Les grands festivals, tel que Paléo, apparaissent bien en 1976, mais restent des initiatives privées. Dans leur préface à *Heute und Danach*, livre revenant sur les scènes musicales underground en Suisse dans les années 80, Lurker Grand et André P. Tschan, tout deux acteurs de la scène punk zurichoise de l'époque, abondent dans le même sens : « la culture jeune, on ne savait pas ce que c'était, et on pouvait compter les espaces de liberté dont disposaient les jeunes sur les doigts d'une seule main. » (Grand et Tschan, 2011:5)

Dans le détail, la ville de Zürich possède bien un club destiné aux musiques jeunes, le club Bellevue, mais ce dernier constitue uniquement une discothèque et aucun concert ne peut y être organisé (Grand et Tschan, 2006: 12). La ville de Bâle ne possède elle non plus aucune salle de musiques indépendante. Genève se démarque par une plus grande ouverture à ce type de culture et de concerts, non pas par l'ouverture de salles destinées à cet usage mais par une plus grande tolérance vis-à-vis de l'utilisation des salles communales et de l'existence des squats. Ainsi dès 1977, la ville met à disposition les boix de la Batie pour la tenue d'un festival contre-culturel ; puis en 1979, l'affectation de la salle du Palladium s'ouvre à la tenue de concerts de rock sous ses diverses formes d'expression, y compris le punk. C'est également le cas de nombreux centres de loisirs comme ceux de Carrouge et du Grand Saconnex qui proposent chacun une dizaine de concerts rocks par année (Buchs et al., 1988:27, 31, 39).

La situation s'avère plus difficile dans les villes de Berne et Lausanne où la vie nocturne reste très peu développée. Pire à Lausanne, les différents établissements adoptent une politique restrictive envers les jeunes. Ces derniers se voient ainsi interdits d'entrer dans les quelques établissements publics existants (Marguerat, 2011:15).

Les différents recueils de témoignages de jeunes actifs dans les scènes musicales viennent confirmer cette caractérisation des villes suisses comme orphelines de tout lieu d'expression pour les scènes musicales jeunes. On retrouve ces préoccupations jusque dans les paroles de certaines chansons. Ainsi dans la chanson *Züri Brännt* (Zurich brule) du groupe punk zurichois Dogbody's et reprise en 1979 par un autre groupe punk TNT, les textes du refrain scandent : « *Züri brännt, die alti Wicherschtadt* » (Zurich brule, la ville des vieux cons). Ils dénoncent ainsi par l'injure le conservatisme ambiant. Michael Lütcher, membre de la scène punk, témoigne de ce climat pour la ville de Zurich : « Comparé à aujourd'hui en effet, il ne se passait « rien » dans la plus grande ville suisse vers 1979/80 – pas davantage que dans les autres petites villes du pays. (...), ça voulait dire : fermeture à minuit, et si possible, silence à partir de 20h. » (Lütcher, in Grand et Tschan, 2011:226) Cette caractérisation de villes suisses comme dénuées de toute activité, où règnent ordre et propreté, se retrouve également dans des témoignages issus de la ville de Lausanne qui est alors décrite comme un « cimetière vivant » par certains acteurs de l'époque (Menetrey, 1982:45).

Pour comprendre historiquement cette situation des villes suisses qui voit quatre des cinq plus grandes du pays ne tolérer quasiment aucune expression des cultures jeunes, il faut saisir le très fort conservatisme culturel qui marque alors le pays. La Suisse reste en effet marquée par la politique dite de Défense Spirituelle Nationale mise en place par les autorités helvétiques peu avant la Seconde Guerre mondiale, officiellement pour se protéger des influences adverses et notamment celle des régimes nazi et fasciste qui se trouvent aux frontières de la Suisse. Concrètement, cette politique aura surtout pour fonction de renforcer le consensus national, à travers une forte censure et une criminalisation des opposants (Jost, 1983). Cette criminalisation s'appliquera avant tout aux individus membres ou proches du parti communiste dès la fin de la guerre (Van Dongen, 2011). La Suisse ne connaît alors pas non plus de renouvellement des élites (Batou, 2009). Ce conservatisme politique se traduit par une politique culturelle restrictive, dont on peut citer, comme exemple de mesure prise, l'interdiction de diffusion prononcée par les autorités fédérales envers le film « *Les sentiers de la gloire* » de Stanley Kubrik en 1957 (Buclin, 2014).

En 1980, cette situation a certes évolué et les noms ont peut-être changé, les structures des élites restent néanmoins inchangées, avec notamment une forte proximité avec l'armée, 41,5% des parlementaires étant des officiers (Mach et al., 2011:84). D'un point de vue culturel, l'absence de salles dans la plupart des grandes villes s'intègre donc dans une politique conservatrice plus générale. Ainsi Pro Helvetia, la principale fondation culturelle au niveau national, ignore les cultures actuelles, les musiciens membres de son comité étant tous actifs dans la musique classique (Milani, 2010:64). Représentatif du dédain exprimé envers les cultures jeunes, le maire de Zurich, le social-démocrate Sigmund Widmer, déclare ne pas considérer le rock comme une forme de culture (Wir wollen alles, 2001:17).

Les différentes scènes musicales jeunes suisses du début des années 80, à l'exception notable de Genève, font donc face à une situation difficile. Les villes ne leur laissent aucune place pour exprimer et pratiquer leurs musiques. Plus que d'une véritable répression, on observe plutôt un certain laisser-faire des différentes autorités, s'accommodant de l'absence d'offre sans mettre en place de politique active. Ainsi, la consultation des fiches constituées par la police politique helvétique pour surveiller les différents opposants en Suisse (Jost et al., 1992) disponibles actuellement en archives (aux Sozialarchiv : Archiv Schnüffelstaat Schweiz ; 47.10) semble indiquer qu'aucune attention particulière n'est apportée aux différentes pratiques culturelles. On ne trouve par exemple aucune mention du mot punk parmi ces fiches. Il n'y a donc pas à proprement parler de criminalisation de ces scènes musicales comme d'un danger pour l'ordre comme c'est le cas en Allemagne de l'Est (Brauer, 2012). Les scènes n'en font pas moins face à une organisation de la ville qui ne leur laisse aucun territoire et font donc figure d'entités paradoxales : elles ne peuvent pas totalement se réaliser en tant que scène car elles ne peuvent se cristalliser autour de lieux.

Des conflits pour faire évoluer la ville

Cet état paradoxal peut être lu comme le signe que la situation des grandes villes suisses au début des années 80 requiert du changement. Cette impossibilité pour les scènes musicales de se territorialiser constitue une source de conflits. Leur volonté de faire évoluer la ville, son organisation, son identité culturelle et la place des cultures jeunes en son sein va ainsi d'abord s'exprimer sous la forme de manifestations.

Le 30 mai 1980, alors que la municipalité de Zurich vient d'octroyer un crédit de 60 millions de francs suisses à l'opéra de la ville, des milliers jeunes vont se réunir devant ce symbole de la culture bourgeoise pour manifester contre cette société conservatrice et l'absence de tout financement pour des lieux destinés aux cultures jeunes. Ce rassemblement débouchera sur un affrontement avec la police. La ville de Zurich sera ensuite marquée par de nombreuses émeutes réunissant plusieurs milliers de personnes tout au long de l'année. Ce sera également le cas, de façon moins prononcée dans les villes de Lausanne, Berne et Bâle (Wir wollen alles, 2001). Le lien direct entre l'absence de lieux destinés à l'expression des scènes musicales d'un côté et les affrontements entre jeunes et autorités de l'autre se confirme avec le cas de Genève. Comme nous l'avons vu, cette dernière représente en effet la seule des grandes villes de Suisse à avoir toléré et accompagné le développement des scènes musicales. Et ce sera la seule à être épargnée par cette vague de manifestations (Buchs, 1988:33).

Précisons encore que cette particularité du bon accueil réservé aux cultures jeunes à Genève ne peut être attribuée au fait que la scène musicale qui la concerne serait plus développée ou créative qu'ailleurs. En effet, si Genève possède bien plusieurs groupes comme Voppo Solo ou Copulation, Zurich et Bâle restent les scènes musicales les plus importantes du pays. Zurich possède ainsi de nombreux groupes, dont certains connaissent une reconnaissance internationale comme Kleenex ou encore Sperma. En dépit de l'absence de lieu régulier, la scène musicale zurichoise jouit également d'une forte activité avec la rédaction de nombreux fanzines, dont les plus importants de Suisse en terme de tirage et de nombre de numéros, *Eisbrecher* et *Funzine*. Du côté de Bâle, on compte également de nombreux groupes, parmi lesquels les très inventifs Yello et Grauzone qui finiront même par produire des tubes qui eurent un succès important, y compris hors de Suisse.

Hormis Genève, ces différents mouvements de jeunes vont donc dénoncer l'organisation de leur ville et pointer notamment l'absence de lieu pour que les scènes musicales puissent se développer. Ils le feront notamment en se constituant en associations dont le nom même dit le fort lien entre culture et protestation : Rock als Revolte (le rock comme révolte) à Zurich, Kultur Guerrilla Bern (KGB) à Berne et Lausanne Bouge à Lausanne. Ces différents mouvements dans leur globalité sont marqués par une forte dimension culturelle et vont exprimer leurs critiques de l'espace urbain qui leur est proposé. Ainsi à Zurich, le groupe Videoladen va produire un documentaire en forme de manifeste intitulé *Zürich Brännt*. Ce dernier va juxtaposer des images de manifestations mais également de concerts à une voix off énonçant des propos explicatifs, critiques et poétiques. Il commence surtout par décrire ce qui ne convient pas aux manifestants et aux musiciens à travers de longs plans sans mouvement de caméra qui montrent une ville de Zurich froide, grise, morte. Toujours à Zurich, dans le fanzine *Werkbund Material*, Peter Erni signe le texte « Es ist kalt », à la fois pour critiquer la ville banquise, où l'ordre règne, et insister sur la créativité des scènes et mouvements rassemblant les jeunes zurichois. L'auteur précise : « Zurich – et toute la Suisse – était recouverte d'une « banquise », [...] on ne manquait pas seulement de salles de concerts, la ville elle-même était grise » (Erni, 1981:4). A nouveau, la demande de lieu pour les scènes musicales s'accompagne d'une critique plus générale sur l'identité de la ville et la façon dont sont animés les différents espaces publics.

A Berne, Bâle et Lausanne, on retrouve les mêmes critiques d'une ville morte. Ainsi Pierre Wyrsh du groupe punk lausannois Sub-Rescued témoigne en parlant d'un sentiment d'étouffement (cité dans Grand et Tschan, 2011: 252). A Bern, KGB dénonce la volonté de l'Etat de contrôler la vie des individus jusque dans leur temps libre (Wir wollen alles, 2001: 21). Dans les quatre villes, au delà de ces critiques, on va retrouver également la même exigence d'un espace autonome. C'est précisément ce terme qui est énoncé de façon récurrente dans les tracts produits par les mouvements des quatre villes et que l'on retrouve sur de nombreux tracts présents dans les archives (Sozialarchiv : 80^{er} Jugendunruhen). Or cette notion d'autonomie concerne directement la question du

territoire urbain. L'historien Marcelo Tari, dans son étude des mouvements autonomes italiens, considère que l'autonomie constitue : « un autre vecteur de conflit [...] celui de la lutte pour l'espace, pour arracher, même momentanément, des territoires à l'Etat, aux entreprises, au biopouvoir, au contrôle cybernétique. » (Tari, 2011: 129-130)

Le processus conflictuel dans lequel s'intègre la majorité des scènes musicales des grandes villes de Suisse peut ainsi se comprendre comme la volonté de conquérir des territoires urbains. L'absence d'offre et le fort conservatisme culturel des villes de Bâle, Berne, Zürich et Lausanne, va empêcher les scènes musicales de se territorialiser. Ces dernières y parviendront d'abord par la prise de zones d'autonomie. Les jeunes de ces quatre villes vont occuper illégalement des territoires urbains et mettre en place des centres autonomes dans lesquels se produiront de nombreux groupes de rock, de punk ou de reggae, ces différents styles se mélangeant facilement en Suisse, la difficulté des musiques jeunes à exister conduisant autant à leur alliance qu'à l'absence de développement de tendances séparées. Ces salles, ce sont la Dolce Vita à Lausanne, la Reitschule à Berne, la Rote Fabrik à Zurich et la Kaserne à Bâle, toutes nées en 1980.

Ainsi les scènes musicales vont bien servir de moteurs pour l'évolution des grandes villes de Suisse, y donnant accès à des nouveaux genres musicaux, permettant aux cultures jeunes de s'y exprimer, changeant l'affectation de certains bâtiments. Mais pour quatre d'entre elles, cette évolution a pris la forme de la conquête par la force. Cette caractéristique entraîne une modification radicale des pratiques culturelles par rapport aux normes urbaines, que ce soit en terme d'heures de fermeture, de consommation de drogues ou encore de prix des billets. Du fait de l'autonomie, ces lieux mettent en place un fonctionnement radical, dépourvu de règles où les drogues sont consommées librement et où toutes les activités sont autogérées.

Des villes pour une évolution pacifiée

Mais au-delà de ces aspects conflictuels et radicaux, ces scènes musicales vont également modifier le visage de ces villes, de façon peut-être moins directe mais plus durable. En effet, si on regarde la situation actuelle des centres autonomes susmentionnés, on observe que seule la Reitschule a réussi à perdurer tout en gardant le même fonctionnement, démontrant le caractère éphémère de la première évolution par la force. Le second type d'évolution sera le fait des autorités. Ces dernières, après avoir répondu dans un premier temps uniquement par la répression réprimant durement les manifestations et faisant systématiquement fermer les lieux autonomes, vont petit à petit modifier leur politique culturelle. Ce changement de stratégie étatique se lit pour la première fois dans un rapport de la ville de Zurich intitulé *Möglichkeiten und Grenzen einer kantonalen Jugendpolitik. Bericht der Regierungsrätlichen Kommission Jugendpolitik zu der am 9. Februar 1981 überwiesenen Motion Nr.1994* (possibilités et limite d'une politique cantonale de la jeunesse) (Stadt archiv Zürich, V.L.135:3.1 Publikation, Bücher und Broschüren.). Ce rapport insiste sur deux éléments. Premièrement, il articule une vision dépolitisée des mobilisations de jeunes et des scènes musicales qui la composent. Dans une comparaison avec 68, il y est affirmé ainsi : « Von "diesem politischen Idealismus" ist in der heutigen Jugendbewegung wenig mehr zu finden. Sie ist führerlos, pessimistisch und eher apolitisch. » (1981:11) (Dans les mouvements jeunes actuels, un tel idéalisme politique est difficilement discernable. Ils sont sans conviction, pessimistes et apolitiques). Le rapport explique alors ces mouvements par différents critères à la teinte fortement psychologisante, tels que la difficulté de vivre dans une métropole, la crise d'orientation, ou encore la peur du futur (ibidem:7-10). Il identifie également un problème : ces jeunes ne possèdent pas de lieux propres pour se réunir et exprimer leurs cultures. Et ainsi, le rapport recommande deuxièmement que l'Etat mette en place de tels espaces pour les jeunes.

Une telle décision d'accorder aux jeunes certaines de leurs exigences constitue un revirement soudain dans la politique des autorités et peut se comprendre par différentes pistes d'explication. On peut y voir une volonté de scinder le mouvement jeune entre créatifs et politiques, en cédant aux volontés des premiers. Cette politique peut aussi se comprendre comme une stratégie de refus de donner à ce mouvement toute légitimité politique en le

réduisant à des éléments générationnels et culturels. C'est une stratégie du pouvoir mise alors en place dans différents pays (Poiger, 2000:193) et identifiée ainsi par l'ethnologue Jean Monod dans son livre *Les barjots : essai d'ethnologie des bandes de jeunes*: « Si les jeunes sont toujours nouveaux, le mythe de la jeunesse, lui, est remarquablement statique. D'avatar en avatar, il ne fait que renforcer sa fonction toujours identique : désamorcer le conflit de générations et aliéner au cours « inéluctable » de la vie (parallèle au progrès « irréversible » de « la » civilisation) le sens d'une révolte juvénile, donc passagère. » (Monod, 1968 ; cité dans Pepin, 2007:248) Cette volonté de désamorcer le conflit politique par la lecture culturaliste s'exprime littéralement dans le rapport susmentionné et sera appliquée par les différentes villes avec succès. Chacune mettra en place une politique plus tolérante en terme d'expression des cultures jeunes et, dès 1982, les différents mouvements de protestation vont s'affaiblir du fait de différentes scissions avant de disparaître.

Il ne faut pour autant pas réduire le changement de politique culturelle des villes à une pure stratégie de pouvoir. Une telle interprétation aurait le double inconvénient de concevoir les autorités comme des entités uniquement machiavéliques et de réduire l'apport des scènes jeunes à une défaite. Or si les dernières ont d'abord modifié les villes dans lesquelles elles sont apparues sous la forme d'une conquête de territoires, elles ont aussi contribué à l'évolution de l'identité culturelle des villes par la reconnaissance du bien fondé de ses requêtes. Les différentes autorités de ces villes vont suivre l'exemple de Genève et accorder aux jeunes le droit d'exprimer leur culture. En 1984, emboitant le pas aux autres villes, Zurich va instaurer un Popkredit visant à aider financièrement la production de disques et l'organisation de concerts (Grand et Tschan, 2011:28). Le nom même de cette initiative implique à la fois l'implication de la ville dans le développement des cultures jeunes et la traduction qu'un tel changement a rendu nécessaire. Il n'est plus question d'autonomie ou de révolte, mais de pop, terme relevant plutôt du divertissement candide et de la consommation de marchandises culturelles (Mèmeteau, 2014). Le mot « pop » est néanmoins assumé par les scènes elles mêmes, le terme étant présent dès le premier tract en faveur de la Rote Fabrik et identifié aux cultures jeunes en général (V.L.135 :1 Dokumentation der Stadtpolizei und des Rechtskonsulenten).

On peut ainsi avant tout comprendre le revirement des autorités comme une prise en compte de l'exigence d'une demande de divertissement. De plus l'implication de l'Etat dans la satisfaction de cette demande devrait lui permettre d'en éliminer les aspects socialement problématiques, quant au maintien de l'ordre public ou à la consommation de drogues. Que ce soit la Dolce Vita à Lausanne, l'Usine à Genève, la Kaserne à Bâle et la Rote Fabrik à Zurich, toutes ces salles seront constituées en centres culturels bénéficiant de subventions et d'une indépendance relative permettant à l'Etat d'intervenir. De nombreuses fermetures seront ainsi imposées au motif de présence de drogues (Wir wollen alles, 2001 ; Marguerat, 2011). Il est ainsi symptomatique que les archives concernant les sous-cultures à Berne soient classées sous l'étiquette de « politique des drogues » dès 1983 aux archives sociales de Zurich. La politique menée par Zurich va servir de modèle aux autres villes touchées par les revendications. Dans cette logique, elles vont petit à petit intégrer des financements dévoués aux musiques actuelles dans leur budget, tout d'abord au sein du département de la jeunesse puis dans celui de la culture. La reconnaissance du caractère exemplaire de la politique culturelle menée par Zurich au niveau fédéral peut se lire dans la nomination de Sigmund Widmer, maire de la ville, au poste de président de Pro Helvetia en 1986.

Conclusion : après les pics et le réchauffement, la glace a-t-elle fondue ?

Les scènes musicales auront donc bien permis de faire évoluer les cinq grandes villes de Suisse, en changeant la place réservée aux cultures jeunes et leur rôle dans la promotion de la ville. Il existe aujourd'hui 21 clubs de musiques actuelles dans ces cinq villes, ce en ne comptant que ceux inscrits à l'association Petzi, leur nombre devant donc être plus grand du fait de l'existence de lieux moins développés ou ne souhaitant pas faire partie de cette association.

Hormis pour Genève où l'évolution fut plus progressive et où des premiers lieux apparaissent bien avant cette date, la lecture des statistiques concernant l'assise territoriale des scènes musicales au sein des villes permet de

se rendre compte à quel point l'année 1980 constitue une année charnière pour les principales villes de Suisse, qui vont passer du stade de politiques culturelles peu développées et restreintes aux cultures de l'élite ou traditionnelles, à celui d'une offre parfois pléthorique en terme de bars et de salles de concerts. Lausanne s'enorgueillit aujourd'hui sur son site internet d'être une ville culturelle, multiple et vivante² ; Zurich de posséder des Rockclubs et des alternative Kulturzentren³.

Ce changement de visages est donc d'abord passé par la force avant de devenir une norme. Mais si aujourd'hui toutes ces villes possèdent de nombreux lieux destinés aux cultures jeunes, on peut rétrospectivement se demander ce qui a été perdu et gagné par ces scènes et si la situation a véritablement changé structurellement. En effet, si les villes ont bel et bien modifié leur organisation pour laisser des territoires aux scènes musicales jeunes, les valorisant même en leur confiant une fonction de prestige pour la ville dans le tournant culturel des politiques du tourisme (Croutsche, 2005), sans oublier le rôle que peuvent jouer ces scènes dans les processus de gentrification de certains quartiers. Néanmoins, ces scènes n'ont pu obtenir l'autonomie qu'elles revendiquaient. *A fortiori*, les scènes culturelles suisses de 1980 ne demandaient pas que des lieux mais une modification de la ville dans son entier, tant en terme de logement que de collectivisation des espaces. On peut citer en exemple le fanzine *Subito* produit par le mouvement bernois : « Wir gehen auf die Strasse, um zu zeigen, dass das AJZ kein Ghetto ohne politischen Hintergrund ist. » (Nous prenons la rue pour montrer que le centre autonome n'est pas un ghetto sans contenu politique.) S'exprime donc le refus de se voir marginalisé, confiné à un territoire circonscrit.

Si les musiques actuelles et les scènes qui les composent bénéficient aujourd'hui d'une offre conséquente, les villes suisses ont concédé des lieux mais en contrôlant le fonctionnement, et en refusant toute critique plus large de l'organisation urbaine. Et même si on se penche sur les financements des différents cantons, la part des musiques actuelles restent nettement inférieures aux autres. A titre d'exemple, le budget dévolu à la musique du canton de Vaud, où se trouve Lausanne, et celui de la ville elle-même n'est ainsi consacré ces dernières années qu'à hauteur de 5 et 10% aux musiques actuelles, les principaux financements étant destinés à l'Opéra (toujours) et l'Orchestre de chambre⁴ (source:). On ne peut donc pas parler de changement systémique de ce point de vue.

Les scènes musicales suisses du début des années 80 ont donc parvenu à faire fondre la glace qui recouvrait la plupart des grandes villes du pays alors. Pour cela, elles ont parfois dû s'armer de pics. Mais c'est finalement sans révolution et avec l'aide des autorités qu'elles auront contribué à une modernisation des grandes villes de Suisse, leur ouverture culturelle et leur entrée dans le mode du divertissement. On peut bien parler ici d'*empowerment*, ces scènes ayant réussi à renforcer leur capacité d'action, à s'émanciper des conditions imposées pour élaborer leurs propres pratiques (Bacqué, 2006:108). Mais cet *empowerment* n'a pu se faire sans certaines concessions, s'intégrant au paysage urbain et à ses normes.

BIBLIOGRAPHIE

Bacqué, M-H. (2006), "Empowerment et politiques urbaines aux Etats-Unis", *Géographie, économie, société*, 1, (8), pp. 107-124.

Batou, J. (2009), "Quand le monde s'invite en Suisse", in J-M. Schaufelbühl (éd.), *1968-1988 : une décennie mouvementée en Suisse*, Zürich : Chronos.

Boehlike, M., Gericke, H. (2005; 2010), *Too much future. Le punk en république démocratique allemande*, Paris : Allia.

² Cf. <http://www2.lausanne.ch/UploadedAsp/27794/4/F/ContentExterne.asp?domId=65711&language=F&Version=4>.

³ Cf. http://www.stadt-zuerich.ch/portal/de/index/portraet_der_stadt_zuerich/kultur_freizeit_u_sport.html.

⁴ Cf. <http://www.lausanne.ch/lausanne-officielle/finances-publiques.html> et <http://www.vd.ch/themes/etat-droit-finances/finances-publiques/budgets/budget-2014/>.

- Bourguinat, É. (2005), “Accomplir. Les secrets d'une association de quartier efficace”, *Le journal de l'école de Paris du management*, 6, (56), pp. 22-29.
- Brauer, J. (2012), “Wih power and aggression, and a great sadness : emotional clashes between punk culture and GDR youth policy in the 1980s”, *Twentieth Century Communism*, 4.
- Buchs, V. et al. (1988), *Cultures en urgence : mouvements contre-culturels : de l'alternance à l'intégration*, Genève : IES.
- Buclin, H. (2014), “Stanley Kubrick entre la France et la Suisse : le film Les Sentiers de la gloire interdit”, *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 1 (253), pp. 101-113.
- Capone, S. (2004), “A propos des notions de globalisation et transnationalisation”, *Civilisations*, 51, pp.1-31.
- Comité 21 (2012), *La ville, nouvel écosystème du XXIe siècle – Ville, réseaux, développement durable*, <http://www.comite21.org>.
- Croutsche, J-J. (2005), “Tourisme culturel, nouvel enjeu du tourisme : la Sicile”, *La Revue des Sciences de Gestion*, 4 (214-215), pp. 15-24.
- Erni, P., “Es is kalt”, *Werkbund Material*, n°1+2, 1981, Sozial Archiv Zürich, Dokumentation 80er Jugendunruhen, Diverses Zürich 1980-1992, 201.209.4.
- FCMA (2012), *Rapport des assises des musiques actuelles*, <http://www.fcma.ch/rapport-des-assises-des-musiques-actuelles>.
- Grand, L., Tschan, A.P. (dir.) (2011), *Heute und Danach, The Swiss Underground Scene's of the 80s*, Zürich : Patrick Frey.
- Grand, L., Tschan, A.P. (dir.) (2006), *Hot love, Swiss Punk&Wave, 1976-1980*, Zürich : Patrick Frey.
- Hall, S. (1981 ; 2008), “La déconstruction du populaire”, in *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris: Amsterdam.
- Heyraud, E. (2010), *La politique de la ville - Maîtriser les dispositifs et les enjeux*, Paris : Berger-Levrault.
- Jost, H.U. (1983), “Menace et repliement. 1914-1945”, *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, Lausanne : Payot.
- Jost, H.U. et al. (1992), *Cent ans de police politique en Suisse (1889-1989)*, Lausanne : Editions d'En Bas.
- Lachmann, R. (2003), “Le graffiti comme carrière et comme idéologie”, *Terrains & travaux*, 2 (5), pp. 55-86.
- Mach, A. et al. (2011), “La fragilité des liens nationaux”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.° 190, p. 78-107.
- Marguerat, D. (2011), *Lozane bouge « Un vieux rêve... un centre autonome » : un mouvement atypique dans la culture politique vaudoise, Mémoire de maîtrise universitaire*, Université de Lausanne.
- Mèmeteau, R. (2014), *Pop culture. Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, Paris : La Découverte.
- Menetrey, A-C. (1982), *La vie... vite. Lausanne bouge 1980-1981*, Lausanne : En Bas.
- Milani, P. (2010), « Septante ans d'histoire institutionnelle », in *Entre culture et politique. Pro Helvetia de 1939 à 2009*, Genève : Slatkine.
- Pepin, R. (2007), *Rebelles, une histoire du rock alternatif*, Paris : Hugo.doc.

Petzi club guide (2010) *annuaire des clubs suisses de musiques actuelles*, Lausanne.

Poiger, U.G. (2000), *Jazz, rock, and rebels : cold war politics and American culture in a divided Germany*, Berkeley California : University of California Press.

Schildt, Alex et al. (dir.) (2007), *Between Marx and Coca-cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, New York et Oxford : Berghahn Books.

Rein, W. et al. (dir.) (1987), *Economie suisse 1946-1986 : chiffres, faits, analyses*, Zürich : Union des banques suisses.

Schaufelbühl, J-M. (dir.) (2009), *1968-1978 : une décennie mouvementée en Suisse*, Zürich : Chronos.

Tari, M. (2011), *Autonomie ! Italie, les années 1970*, Paris : La Découverte.

Teipel, J. (2001 ; 2010), *Dilapide ta jeunesse*, Paris : Allia.

Straw, W. (2004), "Cultural Scenes", *Loisir et société/Society and Leisure*, 2, pp. 411-421.

Straw, W., Marchessault, J. (2004), "Cities/Scenes.", *Public*, 22/23.

Van Dongen, L. (2011), « La Suisse dans les rets de l'anticommunisme transnational durant la Guerre froide : réflexions et jalons. », in *Relations internationales de la Suisse durant la Guerre froide*, Basel : Schwabe.

Wir wollen alles, und zwar subito !, *Die Achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen* (2001), Zürich : Limmat.

Woo, Benjamin et al. (2014), "Scene thinking", *Cultural Studies*, DOI: 10.1080/09502386.2014.937950.