

**Friches industrielles converties en lieux culturels alternatifs.
Comment justifient-ils leur présence ?**

Le cas de la région genevoise

**Industrial wastelands converted into alternative cultural
places. How do they justify their presence?**

The case of the Geneva region

Harijith Ajithkumar

Sous la direction de MER **Christophe Mager**

Experte : **Laura Pierini**



Ce travail n'a pas été rédigé en vue d'une publication, d'une édition ou diffusion. Son format et tout ou partie de son contenu répondent donc à cet état de fait. Les contenus n'engagent pas l'Université de Lausanne. Ce travail n'en est pas moins soumis aux règles sur le droit d'auteur. A ce titre, les citations tirées du présent Mémoire ne sont autorisées que dans la mesure où la source et le nom de l'auteur-e sont clairement cités. La loi fédérale sur le droit d'auteur est en outre applicable.

Résumé

Depuis ces dernières décennies, la Suisse fait face à une croissance urbaine importante, entraînant des impacts environnementaux préoccupants. Cette situation a exercé une pression sur les municipalités à exploiter au maximum les zones à bâtir existantes avant d'envisager des nouvelles extensions. Dans ce contexte, les friches urbaines, dotées d'un fort potentiel constructible, sont devenues des cibles privilégiées pour les investisseurs immobiliers. Cependant, toutes les friches n'ont pas été sujettes à de telles reconversions ; certaines ont été investies par des groupes culturels alternatifs, notamment après des périodes de squat. Cette dynamique est particulièrement notable à Genève, une ville internationalement reconnue pour son mouvement squat entre les années 1970 et 2000, et qui constitue le sujet central de cette recherche. La problématique posée vise à comprendre comment ces occupations d'artistes ont pu devenir de nouvelles formes de valorisation du bâti, dépassant les enjeux territoriaux et les crises immobilières à Genève. Pour y répondre, en s'appuyant sur des concepts littéraires, une recherche par entretiens semi-directifs auprès des utilisateurs de ces lieux réappropriés a permis de comprendre de quelles manières ces lieux ont acquis une légitimité nouvelle dans le paysage genevois. De plus, il est question d'examiner en quoi ces occupations d'artistes ont généré des atmosphères particulières, contribuant à la préservation de ces espaces sur le long terme.

Mots clés

Genève | Friches industrielles | Occupations d'artistes | Squats | Revitalisation urbaine | Développement durable | Lieux significatifs | Gouvernance locale | Lieux autonomes | Gestion bottom-up

Summary

In recent decades, Switzerland has been experiencing significant urban growth, leading to concerning environmental impacts. This situation has put pressure on municipalities to maximize the use of existing building zones before considering new extensions. In this context, urban wastelands, with their strong development potential, have become priority targets for real estate investors. However, not all wastelands have been subject to such conversions; some have been taken over by alternative cultural groups, particularly after periods of squatting. This dynamic is particularly notable in Geneva, a city internationally recognized for its squatting movement between the 1970s and 2000s, which is the central subject of this research. The issue here is to understand how these artist occupations have become new forms of building valorisation, surpassing territorial issues and the real estate crises in Geneva. To answer this question, relying on literary concepts, this research, through semi-structured interviews with users of these reclaimed spaces, has helped understand how these places have gained new legitimacy in the Geneva landscape. Additionally, it examines how these artist occupations have generated unique atmospheres, contributing to the preservation of these spaces in the long term.

Keywords

Geneva | Industrial wastelands | Artist occupations | Squats | Urban revitalization | Sustainable development | Significant places | Local governance | Autonomous spaces | Bottom-up management

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier le Professeur Christophe Mager pour avoir accepté d'être le directeur de mon mémoire et pour m'avoir apporté un soutien inestimable au long de ce travail de recherche. Mes remerciements s'adressèrent également à Laura Pierini, experte interne, pour ses précieux conseils.

Je suis particulièrement redevable aux nombreuses personnes issues des milieux culturels genevois qui ont répondu à mes sollicitations, m'ont accordé de leur temps et m'ont ouvert leurs portes, me permettant de réaliser cette étude.

Enfin, je souhaite adresser mes sincères remerciements à mes amis, à ma famille et à des collègues de l'Université de Lausanne pour leur assistance précieuse dans la relecture de ce travail et pour le soutien moral qu'ils m'ont apporté, essentiel pour aller au bout de ce travail.

Table des matières

1. INTRODUCTION	10
1.1. Enjeu des friches suisses	11
1.2. Squat Genevois : de la contre-culture à la culture alternative	12
1.2.1. Début et maturation du squat à Genève	12
1.2.2. Le déclin du squat et ses causes	15
1.2.3. Eviction du squat Rhino, symbole de la fin d'une époque	17
1.2.4. Question de recherche	19
2. CADRE CONCEPTUEL, HYPOTHÈSES ET MÉTHODE	21
2.1. La culture, une notion large	22
2.2. Evolution du concept de l'espace en géographie	22
2.3. De l'espace au lieu, un cadre conceptuel	23
2.3.1. Yi-Fu Tuan, la perspective de l'expérience	24
2.3.2. Lukermann, l'approche de la localisation	26
2.3.3. Les appropriations d'artistes, des expériences localisées	28
2.4. Placelessness et commodification	29
2.4.1. Placelessness comme forme d'inauthenticité	29
2.4.2. Placelessness dans les friches	30
2.5. Gouvernance et autogestion des lieux	31
2.5.1. Place-based gouvernance	32
2.5.2. Capital social	33
2.6. Cadre méthodologique	35
2.6.1. Trois dimensions du lieu formant le « sense of place »	36
2.6.2. Élaboration d'un guide d'entretien	38
2.6.3. Choix du terrain et des interviewés	42
3. ANALYSE	45
3.1. Artamis, une fondation de la scène alternative genevoise	46
3.1.1. Un nouveau centre culturel parti de rien	46
3.1.2. Attachements personnels	49
3.1.3. Revendications et avantages mutuels	50
3.1.4. Fin d'Artamis et la négociation d'un après	51
3.1.5. Artamis, le modèle d'intervention des « géo-artistes » genevois	53

3.2. Forme - les friches comme un idéal fonctionnel	54
3.2.1. Une forme malléable	55
3.2.2. Nouvelle fonction à travers la forme	59
3.3. Activités, une mise en lien des lieux culturels avec le paysage urbain	62
3.3.1. L’usine Mottattom - Une ouverture cruciale au public	62
3.3.2. Théâtre du Galpon - Partenariats scolaires : une clé pour la reconnaissance	66
3.3.3. Porteous – La consolidation d’un squat récent	68
3.3.4. En l’absence d’une utilité publique reconnue, un besoin de prestige	72
3.3.5. Légitimité en péril : l’enjeu vital de l’accueil du public	76
3.4. Identité, des communautés et des liens affectifs au-delà des lieux	81
3.4.1. Une communauté soudée	81
3.4.2. Attachement personnel au bâti	84
4. CONCLUSION	89
5. BIBLIOGRAPHIE	93
5.1. Articles et ouvrages scientifiques	94
5.2. Articles de journaux et pages internet	96

Table des figures

Figure 1: Manifestation des habitants dans le quartier de Pleinpalais en 1971 contre la spéculation immobilière et pour d'avantage d'espaces publics (Espazium, 2023)	13
Figure 2: Les hauts lieux de la vie parallèle genevoise (Le Nouveau Quotidien (1995) cité dans Pattaroni (2020)).....	14
Figure 3: La corne emblématique du Rhino se faisant retirer lors de l'évacuation le 23 juillet 2007 (TDG, 2019).....	18
Figure 4: Carte des lieux culturels indépendants (Oscar Baillif, cité dans Espazium (2020))	19
Figure 5: De l'espace au lieu, un processus similaire à la compréhension d'un labyrinthe (Tuan, 1977).....	25
Figure 6: Figure conceptuelle des théories inscrites dans le "sense of place" (Beidler, 2007)	36
Figure 7: Les trois dimensions du lieu selon Relph (Montgomery, 1996)	37
Figure 8: Diagramme représentant la méthode permettant de "sortir" le "sense of place" à travers l'entretien (Beidler, 2007)	39
Figure 9: Carte des lieux culturels Genevois visités	42
Figure 10: Grille des entretiens réalisés	44
Figure 11: Localisation de l'ancien site d'Artamis, au centre de Genève sur le quartier de la Jonction	46
Figure 12: Le site d'Artamis utilisé comme espace de répétition pour des groupes musicaux (Paysage Urbain, 2008).....	48
Figure 13: Présence active des acteurs culturels dans les bâtiments ainsi qu'à l'extérieur sur le site d'Artamis (Paysage Urbain, 2008)	49
Figure 14: Remise à neuf des intérieurs des bâtiments à Artamis (Paysage Urbain, 2008)	50
Figure 15: Dispersion des artistes à travers Genève après la dissolution d'Artamis (Pattaroni, 2020)	55
Figure 16: Etat de l'usine Kugler au moment de l'occupation de Kugler	56
Figure 17: Espace de danse à Cheminée Nord.....	57
Figure 18: Espace d'exposition à Cheminée Nord	57
Figure 19: Espace en commun à Kugler	57
Figure 20: Atelier d'artiste à Kugler Est	57
Figure 21: Scène de théâtre et gradins modulables au théâtre du Galpon	59
Figure 22: Décorations suspendues aux poulies industrielles à Mottattom (à gauche)	61
Figure 23: Cheminée industrielle à Kugler (à droite)	61
Figure 24: Façade du théâtre Kugler construite à partir de matériaux recyclés (GenèvePasCher, 2023)	61
Figure 25: Article du Tribunal de Genève sur Mottattom en 2001 (Archives Mottattom, 2023)	62
Figure 26: Flyer de publicité pour un concours de skate/roller à Mottattom en 2001 (Archives Mottattom, 2023)	63
Figure 27: Flyer d'invitation à un stage de danse africaine à l'usine en 2000 (à gauche) (Archives Mottattom, 2023).....	63

Figure 28: Carte des lieux d'activités dans le quartier d'Asters-Servette (à droite) (Archives Mottattom, 2023)	63
Figure 29: Affiche d'invitation au cirque/cours de cirque à Mottattom en 2000 (Archives Mottattom, 2023)	64
Figure 30: Représentation de cirque dans la halle de Mottattom en 2001 (Archives Mottattom, 2023)	64
Figure 31: Le Galpon aussi comme espace de rencontre et de partage (Galpon, 2017).....	66
Figure 32: Course de radeaux en 2018 (Porteous, 2022).....	69
Figure 33: Occupation ouverte au public du site de Porteous (Porteous, 2022).....	70
Figure 34: Stratégie de construction du projet par phases (Porteous, 2023)	72
Figure 35: Coupe et plan des futures constructions à Porteous (Porteous, 2023)	72
Figure 36: Salle de représentation/répétition insonorisée et climatisée aux 6 Toits (TDG, 2022)	75
Figure 37: Entrepôt d'instruments musicaux pour les collectifs des 6 Toits	75
Figure 38: Entrée depuis la cour arrière pour les artistes à Mottattom	78
Figure 39: Façade du bâtiment de Mottattom	78
Figure 40: Façade de l'usine Kugler	79
Figure 41: Espace cuisine/caféteria ouvert au théâtre du Galpon.....	83
Figure 42: Espace central de diners et de rencontre à Mottattom.....	83
Figure 43: Espace libre utilisé pour des cours d'arts et des.....	83
Figure 44: Atelier d'une peintre à PICTO (à gauche)	85
Figure 45: Atelier d'un graphiste à Kugler Est (à droite).....	85
Figure 46: Atelier d'un artiste à Cheminée Nord (à gauche)	85
Figure 47: Atelier d'un graphiste à PICTO (à droite)	85
Figure 48: Couloir d'entrée de l'usine Kugler	86
Figure 49: Couloirs à PICTO.....	87
Figure 50: Couloir entre Kugler-Est et Cheminée Nord (à gauche)	87
Figure 51: Coin musique au rez-de-chaussée de Cheminée Nord (à droite)	87
Figure 52: Sauna communautaire construit et utilisé par plusieurs associations à Kugler (à gauche).....	88
Figure 53: Transformations de la cour intérieure de l'usine Kugler (à droite).....	88
Figure 54: Façade de Porteous (à gauche)	88
Figure 55: Façade de PICTO (à droite).....	88

1. INTRODUCTION

1.1. Enjeu des friches suisses

Au cours des dernières décennies, les villes suisses ont subi une désindustrialisation progressive, ce qui a entraîné une forte disponibilité de vastes terrains autrefois utilisés à des fins industriels dans des zones urbaines et périurbaines. Selon un rapport de l'Office fédéral du développement territorial (ARE) de 2008, la Suisse comptait 348 sites en friches, représentant une superficie totale de 18 millions de mètres carrés. Ces surfaces en friche, définies comme « *les sites de production inutilisés d'une superficie minimale d'un hectare disponibles pour une réaffectation* », sont principalement constituées de friches industrielles à hauteur de 54 %, suivies de friches ferroviaires, militaires, aérodromes et autres types de friches (ARE, 2008).

Ces friches industrielles suscitent particulièrement un grand intérêt pour des projets de revitalisation urbaine à cause de leurs emplacements avantageux. Étant anciennement construites aux marges des villes, elles se retrouvent désormais en plein milieu du tissu urbain en raison des extensions urbaines au fil des années. Elles bénéficient ainsi de la proximité avec les commodités urbaines, les logements, les commerces et sont déjà connectés aux infrastructures de transport. Par conséquent, ces friches industrielles deviennent des zones hautement stratégiques pour les promoteurs immobiliers qui souhaiteraient réaliser de nouvelles constructions en ville. Leur développement est aujourd'hui d'autant plus motivé par la troisième révision de la loi sur l'aménagement du territoire, qui vise à densifier et donc à orienter le développement urbain vers les zones à bâtir existantes. De ce point de vue, mobiliser et exploiter l'énorme potentiel d'urbanisation de ces friches industrielles devient un enjeu majeur pour les autorités municipales. Ces projets de densification permettent de répondre à la demande croissante de logements en milieu urbain tout en évitant la progression de l'étalement urbain, réduisant ainsi la perte de surfaces forestières et agricoles. L'exploitation de friches industrielles est alors considérée comme une approche de densification urbaine durable sur le plan économique ainsi qu'environnemental.

Toutefois, ces friches n'ont pas toutes été laissées à l'abandon depuis leur fermeture. Plusieurs de ces lieux ont retrouvé une nouvelle vie en devenant des espaces d'opportunité pour de nombreux acteurs locaux qui ont profité de leur disponibilité. Ces espaces ont été transformés en ateliers d'artistes, salles de théâtre, scènes de concerts, discothèques, appartements improvisés, etc. et sont ainsi devenus des terrains d'expérimentation pour la population locale. Ces formes d'appropriation ont été permises par la désaffectation initiale des bâtiments qui ont été ensuite rendus accessibles à travers des phases de squat et d'occupations informelles. Ce phénomène reflète les dynamiques sociales et culturelles en milieu urbain dans lesquels ces espaces en déclin s'offrent comme des lieux opportuns pour la création de nouvelles activités et la formation de projets collectifs.

L'objet central de cette étude se concentre sur ces friches industrielles, en particulier sur leur réaffectation post-abandon. L'intérêt réside dans l'exploration de la manière dont ces espaces ont été transformés et réappropriés suite au départ des industries. Il s'agit d'analyser comment ces friches, autrefois symboles d'activités industrielles, ont pu trouver une nouvelle vocation.

1.2. Squat Genevois : de la contre-culture à la culture alternative

Le phénomène du squat est particulièrement notable dans le contexte de la ville de Genève. Au cours des années 1960-70, confrontée à une saturation spatiale causée par des pressions foncières et réglementaires, la ville a assisté à une appropriation par la sphère artistique des anciennes surfaces industrielles et résidentielles délaissées. Dans son ouvrage intitulé *Art, espace et politique dans la ville gentrifiée : la contre-culture domestiquée* (2020), le sociologue Luca Pattaroni s'intéresse à ce qu'il qualifie d'« *urbanisation de la culture* » à Genève. Il cherche à comprendre la manière dont la culture s'est attribué une place au sein de cette métropole. Pattaroni décrit Genève comme exemplaire en termes de sa promotion culturelle. « *Genève présente tous les traits caractéristiques des nouvelles politiques culturelles qui ont fleuri en Europe : démultiplication des festivals, nuits des musées, soutiens à la culture émergente, politiques d'articulation du tourisme et de la culture, mise en place de parcours culturels, etc.* » (Pattaroni, 2020). Au-delà de l'effervescence culturelle « *traditionnelle* », Pattaroni s'attache particulièrement à l'émergence d'une « *contre-culture* » des espaces délaissés, et sa transition vers une définition en tant que « *culture alternative* ». Il y identifie alors trois phases distinctes, s'étalant de 1968 à nos jours, pour illustrer l'évolution de cette contre-culture et les mécanismes ayant conduit à sa domestication.

1.2.1. Début et maturation du squat à Genève

Initialement, de 1968 à 1985, il y a eu la naissance et la dispersion du mouvement squat. Durant cette phase, la contre-culture s'est manifestée comme une forme de revendication pour l'attribution d'espaces dédiés à l'expérimentation et à l'autonomie, destinés non seulement aux acteurs culturels mais également à la population genevoise dans son ensemble. Sous les slogans tels que « *Le quartier aux habitants, pas aux spéculateurs* » (Figure 1), cette période a été marquée par une forte mobilisation à Genève face à la spéculation immobilière qui stimulait les pénuries de logements abordables. Cette spéculation a conduit de nombreux propriétaires à acquérir des bâtiments résidentiels, non dans l'optique de les louer, mais plutôt dans le but de les conserver en tant qu'actifs et en envisageant une revente ultérieure pour une plus-value. Par conséquent, ces propriétaires ont souvent jugé plus facile de laisser ces immeubles inoccupés pour s'économiser du temps et des coûts opérationnels. Cette stratégie a alors conduit à un paysage urbain genevois recouvert de ces bâtiments vacants. Face à cela, un mouvement de squat s'est structuré dans le but de répondre aux besoins d'espaces de vie et de travail de la population.

« Squatter c'était aussi une forme de manifestation et de revendication. On ne squattait pas pour squatter, c'était très différent du squat français des années 1970-80, où les gens squattaient parce qu'ils étaient dans la détresse, donc on se retrouve avec des squats complètement différents liés avec d'autres problématiques de drogue et de violence, des problèmes d'extrême pauvreté. À Genève, on a une dynamique où les gens qui squattent c'est soit des artistes, soit des étudiants ou des universitaires qui ont envie de faire l'expérience de la vie collective, qui revendiquent des espaces bon marchés, qui revendiquent le droit d'expérimenter. » (Membre fondateur d'Artamis, 2023)

En 1971, ce phénomène du squat a connu un essor important lorsque diverses collectivités se sont mobilisées en faveur de l'établissement d'un centre culturel autogéré. Ce qui démarque cet épisode des autres mouvements squat, en plus de l'occupation informelle comme modalité de revendication, c'est la coalition inédite entre militants culturels et politiques (Pattaroni,

2020). Cette alliance a vu la constitution d'une entité nommée « *Coordination des Groupes Marginaux* », rassemblant différents acteurs du panorama artistique. Ce sont des collectivités telles que les troupes théâtrales, musiciens, cinéastes, parmi d'autres, qui ont régulièrement fait face à un refus systématique d'accès à des espaces de création, de représentations ou à des subventions institutionnelles durant les précédentes décennies. Ces collectivités aspiraient alors à une reconfiguration spatiale et économique, favorisant leur inclusion.

Dans cette optique, elles ont plaidé pour la création d'un centre culturel autonome en milieu urbain, opérationnel tout du long de l'année, afin d'y accueillir leurs activités. L'aspect autonome de ce centre leur était primordial, les acteurs cherchaient avant tout à gérer indépendamment cet espace, sans implication externe. Cette notion d'autonomie est centrale dans le contexte des revendications spatiales, car elle est en accord avec le concept du « *droit à la ville* » formulé par Lefebvre, postulant que chaque individu est en droit de contribuer à la conception et à l'exploitation de son environnement urbain. Ainsi, l'initiative de ces squats vise à permettre aux citoyens de reconquérir la métropole, la transformant en un espace inclusif et échapper à la mainmise des dispositifs fonciers élitaires. « *L'enjeu est bel et bien celui d'une autonomisation pensée comme capacité à s'autodéterminer à travers l'appropriation ou plutôt la constitution d'un territoire. [...] Cette lutte est nécessaire pour remettre en cause la distribution des accès à l'espace imposée par un ordre urbain capitaliste et ouvrir des opportunités pour expérimenter d'autres possibilités, tout à la fois esthétiques et sociales.* » (Pattaroni, 2020). La volonté de créer ce centre autonome a agi comme catalyseur, incitant les militants à se tourner vers l'occupation informelle d'espaces vacants. Ils ont ainsi entrepris des « *inventaires du vide* » au sein du territoire genevois dans le but de repérer tous les sites désaffectés ou vacants adaptés à leurs besoins. Cette démarche a propulsé Genève parmi les villes les plus squattées d'Europe à cette époque-là, avec, à l'apogée du mouvement, pas moins de 160 bâtiments occupés, hébergeant plus de 2000 squatteurs.



Figure 1: Manifestation des habitants dans le quartier de Pleinpalais en 1971 contre la spéculation immobilière et pour d'avantage d'espaces publics (Espazium, 2023)

Par la suite, ce sera au sein de ces squats d'immeubles résidentiels vides, de caves, mais surtout des friches industrielles que s'est progressivement développé une scène artistique vivante considérée comme étant « *la matière noire des modes de l'art* » (Pattaroni, 2020). À travers leurs codes de vie alternatifs, ces lieux ont été le berceau d'une myriade de pratiques qui ne sauraient se trouver ailleurs dans l'agglomération. Ces espaces sont devenus des ateliers artisanaux, des salles de théâtre, des studios musicaux ou des discothèques alternatives. Depuis les coquilles vides des friches, ces espaces se sont très rapidement transformés en foyers foisonnants d'expérimentation et de création culturelle. Dans une carte réalisée par le journal *Le Nouveau Quotidien* en 1995, on dénombrait pas moins de 80 squats, qualifiés d'« *espaces de la vie parallèle genevoise* » (Figure 2). Ce qui est intéressant d'y noter c'est l'unicité de chaque lieu, on peut y décrire pour chacune d'entre elles une atmosphère particulière, des pratiques singulières et s'adressant à des publics spécifiques. Toutefois, lors de la période de 1968 à 1985, ces occupations étaient toujours considérées comme des actions militantes et des squats illégaux, ce qui menait régulièrement à des affrontements avec les autorités, aboutissant à plusieurs évacuations.

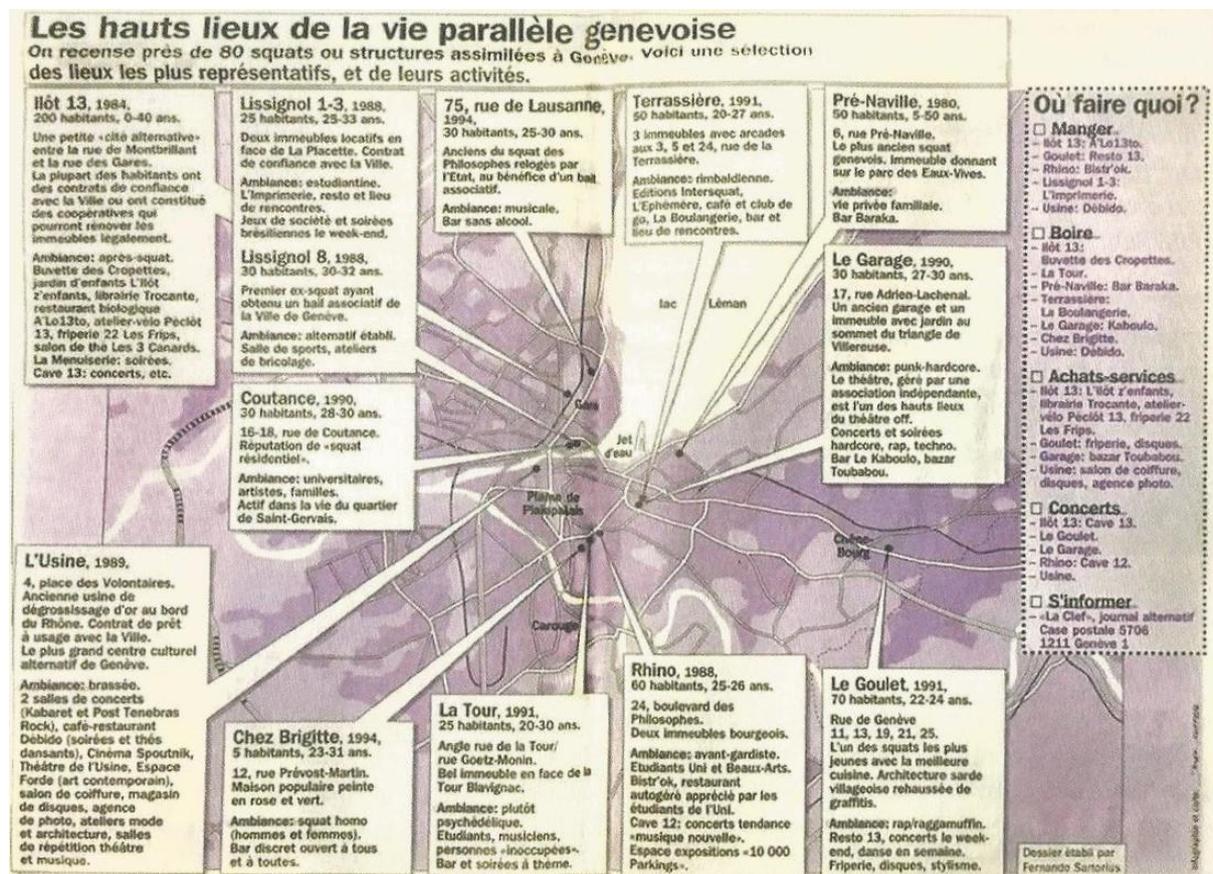


Figure 2: Les hauts lieux de la vie parallèle genevoise (*Le Nouveau Quotidien* (1995) cité dans Pattaroni (2020))

Néanmoins, dans un deuxième temps, entre 1985 et 2002, il apparaît une période caractérisée par une attitude politique bien plus conciliante vis-à-vis de ces occupations informelles. Grâce à son étendue et à son impact, ce vaste maillage de squats a permis l'ancrage politique et spatial de la contre-culture, rapidement renommé « *culture alternative* » par la presse. Ce terme englobe l'ensemble des pratiques sociales et artistiques issues de cette contre-culture. Cette transition dans la définition de ces pratiques culturelles du terme « *contre* » à « *alternatif* » reflète une forme d'adaptation et de reconnaissance institutionnelle. « *La notion de culture alternative connote bien plus qu'un changement sémantique. Elle signale l'émergence d'un*

certain régime de composition des contre-cultures avec l'ordre urbain. [...] La reconnaissance, dès les années 1970, de la contre-culture aboutit à l'installation durable de lieux d'expérimentation » (Pattaroni, 2020). Par conséquent, cette reconnaissance équivaut à une forme d'institutionnalisation des pratiques culturelles émanant de ces squats. Après avoir débuté en tant qu'occupations informelles, ces espaces ont suivi un parcours de légitimation, s'ancrant progressivement dans le paysage urbain. Cette dynamique d'intégration trouve ses origines dans une volonté politique de s'attaquer aux enjeux de spéculation immobilière responsable de la vacance de nombreux immeubles. En conséquence, les autorités genevoises ont établi qu'elles ne délogeraient pas squatteurs tant que les propriétaires n'auraient pas proposé un projet tangible de valorisation du bien immobilier concerné.

*« Il y a eu une doctrine qui a été de dire pendant 15 ans : si un bâtiment est squatté et tant qu'il n'y a pas de projet, on laisse les gens rester et on leur demande de partir uniquement quand y a un projet de transformation des logements est acté. [...] **Donc là y a eu une certaine intelligence politique... peut-être que ce qui se passe dans ces squats c'était plus intéressant que du vide.** Rétrospectivement, ces gens-là ont eu raison parce que y avait une richesse, tout un réseau de gens qui se connaissent, qui ont partagé des choses ensemble, qui ont grandi ensemble, qui leur ont donné des choses qu'ils n'auraient pas eu sans ces lieux. »* (Membre fondateur d'Artamis, 2023)

Ainsi, ces espaces, autrefois contestés et informellement occupés, se transforment en terrains de négociation. Au-delà des motivations intrinsèquement politiques, il y a également eu des rapprochements personnels entre le monde des arts et celui de la politique qui ont favorisé une meilleure reconnaissance de leur valeur. *« La première subvention touchée par l'AMR (Association pour la musique de recherche) est le fait d'un conseiller d'état dont la fille est elle-même proche des milieux contre culturels. On assiste donc à une accumulation des élites qui s'engagent de plus ou moins près dans les milieux concernés par leurs réseaux sociaux (souvent leurs enfants ou d'autres proches). »* (Pattaroni, 2020). Grâce à ces connexions, des collaborations se concrétisent entre institutions publiques et collectifs artistiques, générant des soutiens politiques et financiers. Un exemple emblématique est celui du Festival de la Bâtie. Ce festival avait initialement commencé par de petites fêtes à l'esprit rock post 68 organisées au Bois de la Bâtie. Sa croissance en notoriété d'année en année attire l'attention de la municipalité de Genève qui leur a proposé un partenariat. Ils ont invité ces acteurs à se produire et tenir des événements dans des salles en centre-ville et ils leur ont fourni une convention de subventionnement en leur assurant de pouvoir continuer leur gestion autonome. Aujourd'hui, ce festival est devenu l'un des plus importants rendez-vous dans son genre en Europe, attirant annuellement un flux conséquent de visiteurs étrangers à Genève. De manière similaire à ce festival, de nombreux autres collectifs culturels ont profité de ces soutiens institutionnels lors de cette période de tolérance et c'est grâce à cela que Genève s'est forgé une image de ville culturelle active.

1.2.2. Le déclin du squat et ses causes

Cette politique libérale adoptée par l'État genevois vis-à-vis de ces squats illustre une volonté manifeste de soutenir l'émergence de nouvelles formes d'occupations viables, tant sur le plan pratique que militant. Ces dernières sont alors envisagées comme de potentiels centres culturels accessibles au public, ce qui répond aux attentes des acteurs culturels alternatifs. Néanmoins, ce modèle de partenariat entre le secteur public et les squatteurs va rapidement s'effondrer à partir du début des années 2000, marquant une période caractérisée par la fermeture progressive

d'une majorité des squats. Durant son mandat de 2002 et 2012, le procureur Daniel Zappelli a participé à la fermeture de 96 des 122 squats recensés lors de son arrivée (Solidarités, 2018).

Pour expliquer ce déclin des squats, l'hypothèse la plus évidente est celle du durcissement des politiques et des mesures juridiques à l'égard des occupants informels. Effectivement, il y a eu un revirement des pouvoirs publics à ce sujet-là, avec l'introduction de nouvelles réglementations axées sur le maintien de l'ordre public et, surtout, la protection de la propriété privée. Cette nouvelle direction visait à renforcer l'attractivité entrepreneuriale de Genève auprès des entreprises à l'international. Avec le développement de la ville en tant que centre économique majeur, l'environnement économique a énormément évolué, engendrant de nouvelles pressions sur le marché du logement et un intérêt accru des promoteurs immobiliers. Les friches urbaines, dans ce contexte d'expansion urbaine et des réglementations relatives aux surfaces d'assolement, sont devenues particulièrement attrayantes pour les acteurs du secteur immobilier. Cette dynamique s'est intensifiée en raison de la crise du logement en Suisse, qui a particulièrement touché le canton de Genève. Le taux de logements vacants y avoisine les 0.5%, poussant les autorités à adopter une stratégie de construction intensive : plus de 3000 unités de logement construits en 2021, avec une projection avoisinant les 30'000 prévus pour 2030 (RTS, 2022). C'est une situation qui exerce incontestablement une influence importante sur les politiques cantonales en matière de gestion des sols. Pour répondre à ces besoins, l'accès aux propriétés potentiellement redéveloppables, principalement en centre-ville, a été accéléré. Cela a ainsi conduit à l'évacuation de squats qui avaient auparavant obtenu des contrats de prêt à usage encore valides.

Toutefois, attribuer le déclin des squats uniquement à une intensification de la répression policière et juridique ne permet pas d'appréhender l'intégralité du phénomène. Comme le souligne l'auteur Marc Breviglieri dans son article *Bifurcation squat, un mouvement militant pris dans les métamorphoses de la ville* (2022), d'autres facteurs ont également joué un rôle significatif. De son point de vue, il conteste l'idée que la nouvelle direction politique a été la seule raison du déclin des squats. Au contraire, il rappelle que l'origine même de ce mouvement squat s'est basée sur des affrontements physiques et administratifs avec les services publics à travers des manifestations illégales. Ce sont ces affrontements-là qui ont contribué à forger l'unité et la résilience de ces groupes, amplifiant leur capacité de se faire entendre et revendiquer leurs droits. Donc la perception publique des squats n'était pas bien plus défavorable au début du mouvement dans les années 1970 qu'elle ne l'était après 2002. « *Une politique de résorption des squats n'est jamais en mesure de venir à elle seule à bout du phénomène qu'elle cible, quelle que soit son obstination.* » (Breviglieri, 2022).

Sur ce point-là, Breviglieri estime qu'une telle lecture de la situation néglige « *l'histoire intérieure d'un espace habituel, c'est-à-dire les configurations évolutives d'une cohabitation dans un espace donné et, simultanément, le lien indissoluble de celle-ci avec le monde extérieur lui servant, ici, de contre-modèle.* » (Breviglieri, 2022). Selon lui, la chute du mouvement est principalement due à l'affaiblissement des valeurs militantes, pilier fondamental de la mobilisation des acteurs, de l'émergence et du fonctionnement quotidien des lieux occupés. Ces occupants se sont toujours définis par une délimitation claire entre les populations affectées par les spéculations immobilières et « *l'ennemi en dehors des squats* », incarné par les autorités publiques responsables de leur condition. Ce qui caractérise l'histoire de ces groupes culturels et la configuration de leurs espaces de vie, c'est justement la volonté constante de revendiquer ce qui leur a été enlevé, dans le sens du « *droit à la ville* ». Cette opposition a permis aux squats de s'affirmer comme une « *contre-culture* ». Néanmoins, avec le temps, une certaine institutionnalisation de cette contre-culture a pris lieu, notamment par le rapprochement entre

les groupes de squatteurs et les autorités publiques, transformant ainsi la contre-culture en culture alternative. Cette évolution a alors amené un floutage des limites entre le monde interne des squats et celui de l'extérieur, qui devait initialement servir de contre-modèle. « *Le rapport d'opposition radicale à la société extérieure, qui a d'abord structuré les formes de vie militantes dans les squats, s'est peu à peu émoussé, laissant place à des sphères d'influence mutuelle et à des logiques de compromis, rendant floue et fragile la ligne de démarcation à l'origine de la lutte urbaine* » (Breviglieri, 2022).

Bien que les logiques de compromis et de bénéfices mutuels aient pu être bénéfiques pour les squatteurs qui ne doivent plus se soucier des dangers d'expulsion, elles ont cependant entraîné un désengagement de la part de certains membres au sein de ces groupes. Comme la lutte pour la survie du squat n'est plus placée au premier plan, les dynamiques de solidarité qui en constituaient le cœur ont également pâli. Selon les observateurs présents lors de cette période, un esprit croissant d'individualité et d'appropriation personnelle s'est installée dans ces lieux culturels alternatifs.

En effet, ces squats, qui étaient initialement conçus comme des espaces de cohabitation collective, ont commencé à ressembler de plus en plus à des petits îlots privatifs et exclusifs au sein de la ville. « *Si le détour par la question de la propriété privée est si fréquent parmi les squatteurs, c'est aussi car le sens du vivre-ensemble qu'elle indique ne se montre jamais comme un vecteur légitime de cohabitation et se raccorde très difficilement aux principes légitimes réclamant l'usage commun des lieux comme des choses qui les équipent.* » (Breviglieri & Pattaroni, 2005). Ce « *repli privatif* » s'est manifesté par une préoccupation croissante des individus pour les intérêts personnels, au détriment des intérêts collectifs, comme leur place était garantie par l'État grâce aux contrats de prêt à usage. Ces auteurs ont également observé l'émergence de figures d'autorité au sein des groupes, souvent des membres fondateurs des squats, qui utilisaient leur influence pour renforcer leur position et leur volonté, en contradiction avec les valeurs d'horizontalité du pouvoir prônées initialement. Cette privatisation s'est également matérialisée dans l'aménagement physique des lieux, avec l'apparition de cloisons dans les espaces en commun et de serrures individuelles pour préserver les sphères privées (Breviglieri, 2022). Les observateurs ont également critiqué « *l'embourgeoisement* » qui était de plus en plus remarquable dans ces milieux de squat. Les lieux n'étaient plus seulement occupés par des artistes ou des populations à besoin, mais également par des personnes aisées qui profitaient du libre accès à ces surfaces sans même connaître ou se soucier des vocations communes.

1.2.3. Eviction du squat Rhino, symbole de la fin d'une époque

L'exemple qui illustre le mieux ces évolutions dans le mouvement squat est celui du Rhino, l'un des squats les plus emblématiques et une véritable institution de la culture alternative genevoise. Dans ce squat d'un immeuble résidentiel en plein centre de Genève, on trouvait des ateliers pour artistes et des concerts expérimentaux qui accueillait jusqu'à 80 résidents à son apogée, et ce pendant près de 19 ans d'occupation. Sa fermeture en 2007 sonna comme un coup de tonnerre dans la sphère de la culture alternative, symbolisant la fin de l'époque des squats. Ce tournant peut, en partie, s'expliquer par un bouleversement du paysage politique, avec un remplacement des acteurs politiques de gauche qui avaient des liens rapprochés avec le monde artistique par de nouvelles figures moins familières de ces enjeux culturels et orientés vers d'autres priorités.

« La menace ne vient pas du politique, elle vient du marché de l'immobilier, de la spéculation immobilière, des normes qui sont des fois fédérales, qui ne sont pas toujours imposés par les politiques, par des administrations. Donc il y a eu une complexification de l'environnement qui a fait que les choses qu'on faisait dans les années 90, on peut plus les faire maintenant. » (Membre fondateur d'Artamis, 2023)



Figure 3: La corne emblématique du Rhino se faisant retirer lors de l'évacuation le 23 juillet 2007 (TDG, 2019)

Au-delà de ces aspects-là, on y retrouve les mêmes critiques mentionnées par rapport à l'embourgeoisement. L'article de la Tribune de Genève décrit ces squatteurs comme étant « privilégiés » : « Certains d'entre eux avaient même des Porsche et des propriétés au bord du lac. Ils exploitaient deux commerces mais ne payaient pas de loyers et étaient subventionnés à hauteur de 40 000 francs par an ». (TDG, 2019). Plusieurs autres voisins se sont également plaints de la présence de ces squatteurs pour le tapage nocturne causés par le bistrot et la scène nocturne qu'ils avaient organisé sur les toits (RTS, 2019). À travers cet exemple, on peut remarquer comment ce mouvement-là du squat est arrivé à son terme. Paradoxalement, c'est en quelque sorte les institutionnalisations et la domestication de la contre-culture en tant que culture alternative qui ont participé à son déclin alors qu'elle l'a légitimée et renforcée initialement. Institutionnaliser des artistes et des acteurs alternatifs, c'est aussi les intégrer dans des modes de fonctionnement auxquels ils ne sont pas habitués, c'est de leur attribuer un rôle au sein de l'organigramme public. Ils sont transformés en tant que porteurs de projets et on leur adosse de nouvelles responsabilités au niveau des dispositifs sécuritaires, du contrôle budgétaire, d'enrichissement de la propriété foncière, ce qui implique beaucoup de nouvelles tâches administratives, comptables et de communication. Ces tâches-là ont eu raison des squats qui n'étaient pas préparés à s'y conformer et ont par conséquent disparu (Breviglieri, 2022).

Lors de l'évacuation de Rhino, alors que Genève était connue internationalement pour son mouvement squat, le nouveau message est clair, la ville souhaite se défaire de cette image. Le magistrat a énoncé, le 23 juillet 2007 : « *Il y avait 127 squats à Genève, il n'y en aura bientôt plus aucun. C'est la fin d'une époque.* » (Le Temps, 2017).

1.2.4. Question de recherche

Après une lecture de ce contexte historique, l'impression de Genève est celle d'une ville où le squat et la scène alternative appartiennent désormais au passé, ces occupations artistiques ne constituant plus qu'une partie de son histoire. Nous nous trouvons actuellement dans un contexte post-squat, ce qui soulève quelques questions : Existe-il encore une dynamique culturelle alternative à Genève ? Les différentes autres occupations informelles ont-elles connu un destin semblable à celui du Rhino ? Quels sont les usages actuels des friches industrielles autrefois squattées ?

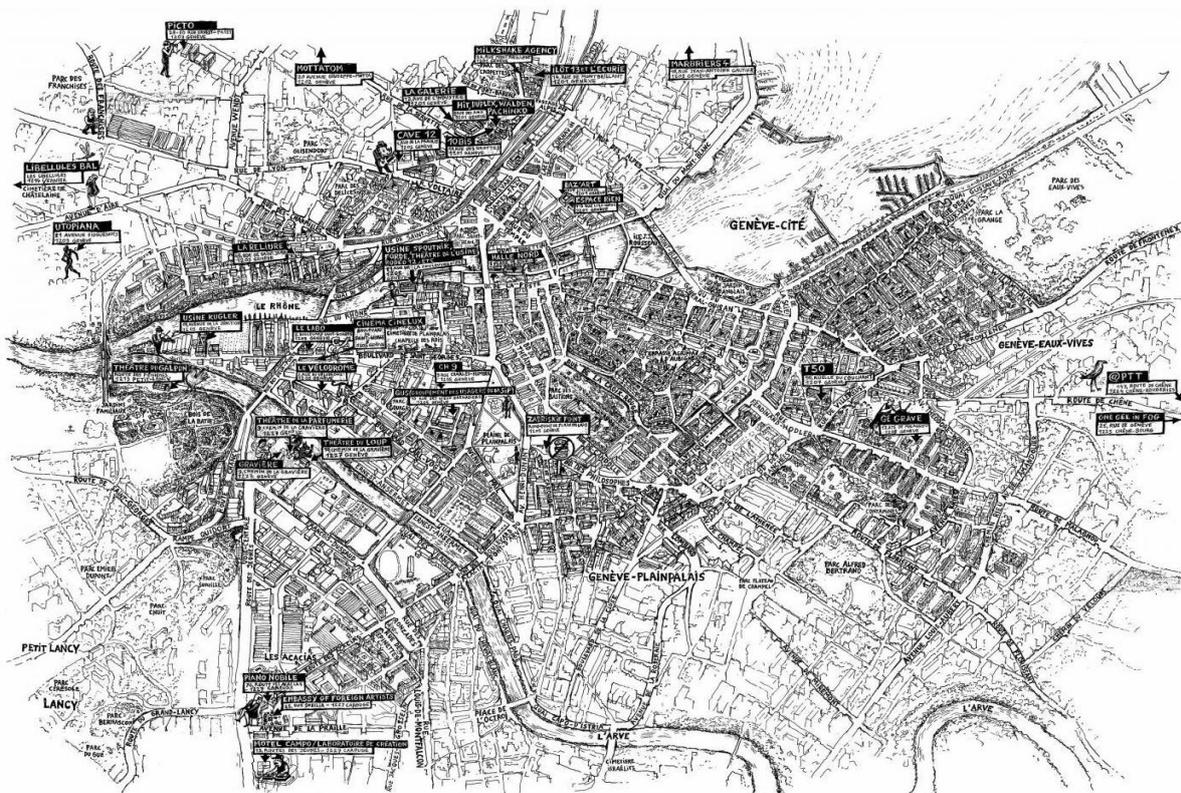


Figure 4: Carte des lieux culturels indépendants (Oscar Baillif, cité dans Espazium (2020))

Ces questions ont conduit à une première étude exploratoire sur le terrain, comprenant des observations ainsi que de brefs entretiens auprès des acteurs locaux. Les premières conclusions de cette démarche ont mis en lumière une persistance remarquable de ces lieux culturels alternatifs qui sont issus des squats des années 70-90 (Figure 4). Ce constat est d'autant plus surprenant compte tenu de la réorientation des politiques vis-à-vis des squats depuis le début du 21^{ème} siècle. En réalité, Genève a réussi à conserver son rayonnement artistique, ce qui attire toujours un grand nombre d'artistes et de collectivités culturelles. L'organisation « *Ateliers Portes Ouvertes* » recense 245 artistes et collectivités répartis à travers plusieurs dizaines de lieux autonomes à Genève qui se concentrent surtout dans le cœur urbain. Parmi ces lieux, une grande partie, surtout les plus vastes, concernent d'anciennes friches industrielles qui ont été transformées par le biais du squat. C'est le cas de l'usine Kugler, Mottatom, Porteous, le

théâtre de l'Usine, etc. et bien d'autres qui seront présentés par la suite. Il s'agit donc d'un vaste réseau d'artistes qui prospère encore aujourd'hui. Au-delà de ces lieux dédiés à la création et à la représentation, il convient également de souligner la présence d'un vaste écosystème comprenant diverses associations et de collectifs qui œuvrent pour la défense des droits artistiques, ainsi que des fondations privées et publiques qui agissent pour la subvention de ces lieux. Ainsi, il est apparent que la scène culturelle alternative maintient toujours une place importante dans le paysage urbain genevois actuel et persiste au sein de ces anciennes friches squattées.

La question de recherche qui va animer le reste de cette étude sera :

Comment les lieux culturels alternatifs ont-ils réussi à justifier leur place au sein du paysage urbain genevois ?

Face à ce constat surprenant, une nouvelle interrogation s'impose alors : Quels mécanismes ou conditions ont permis à certains de ces lieux culturels alternatifs de perdurer, quand d'autres ont été contraints à être évacués ? Afin de répondre à la question de recherche, il s'agira, dans un premier temps, d'établir un cadre théorique exhaustif permettant d'appréhender comment se forme la valeur associée aux lieux. À travers la lecture d'une bibliographie ciblée, ce cadre aura pour but d'englober tous les aspects pertinents du sujet en question. Les concepts serviront à élaborer une méthodologie axée sur des entretiens semi-directifs. L'analyse subséquente des données recueillies s'opérera en fonction des concepts précédemment identifiés. En conclusion, un retour sur la question de recherche permettra d'évaluer dans quelle mesure les résultats obtenus y répondent. Cette conclusion se terminera par une réflexion plus spécifique sur le cas des artistes genevois, envisageant leur présence actuelle dans la ville et leurs perspectives d'avenir.

2. CADRE CONCEPTUEL, HYPOTHÈSES ET MÉTHODE

Dans ce chapitre, l'objectif est d'établir une base conceptuelle visant à développer une méthodologie d'analyse portée sur la compréhension de la création des lieux porteurs de significations. Pour ce faire, cette démarche s'appuiera sur les travaux et les concepts de certains auteurs clés, notamment Edward Relph et Yi-Fu Tuan. Leurs propos seront soutenus par d'autres perspectives d'auteurs issues de la littérature à ce sujet.

2.1. La culture, une notion large

Au cours de ce travail, le sujet de la culture sera beaucoup abordé en faisant référence aux acteurs culturels, les pratiques culturelles, le patrimoine culturel, les friches culturelles, etc. Il est donc nécessaire de définir ce que l'on regroupe sous le terme de culture, un terme complexe et évolutif. Lors d'une conférence sur les politiques culturelles en 1982, L'UNESCO offre une définition de ce terme et le voit comme « *l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances.* » (UNESCO, 1982). La culture ne comprend donc pas uniquement le monde matériel avec les ateliers de création d'art, les scènes de théâtre, etc. mais également le monde immatériel qui s'exprime à travers la créativité des communautés duquel se dégagent les notions d'image des lieux. L'UNESCO voit également ce qui est culturel comme un aspect spirituel qui transcende les activités et les lieux, et concerne plus fondamentalement les rapports qu'il entretient avec le monde mais aussi avec lui-même. « *La culture donne à l'homme la capacité de réflexion sur lui-même. C'est elle qui fait de nous des êtres spécifiquement humains, rationnels, critiques et éthiquement engagés. C'est par elle que nous discernons des valeurs et effectuons des choix.* » (UNESCO, 1982). Cela s'éloigne alors d'une définition universelle d'une « *culture cultivée* ». C'est une définition de la culture qui ne reconnaît que certaines formes acceptées de la culture telles que la musique, les musées, etc. Cela vise à décrire ce qu'est la culture, la catégoriser, alors que c'est quelque chose d'extrêmement large qui ne peut pas être cloisonnée à certains critères.

Ainsi, il ne faudrait pas se demander ce qu'est LA culture d'un lieu, mais plutôt envisager « *ce qui fait culture* » pour les individus qui le fréquentent. C'est avant tout une forme d'interprétation, les éléments traités ici se rapportent à la culture de manière subjective, c'est-à-dire dans le sens que c'est l'utilisateur qui décide « *ce qui est culturel ou ce qui ne l'est pas* » (Hayer, 2012). Pour ces raisons-là, il s'agit donc de considérer les friches industrielles comme plus que de lieux d'activités artistiques pratiques et bon marché mais également comme « *de véritables cités des arts, lieux de rencontres, de croisement d'expériences, et de recherches communes* » (Hayer, 2012). Il est crucial de les considérer sous cette perspective là si on veut avoir une chance de comprendre ce que ces lieux représentent pour leur communauté et connaître toutes les raisons qui les motivent à résider sous le même toit. Ainsi, lorsqu'on parle d'une friche culturelle, ce sont des friches qui accueillent des activités catégorisées en tant qu'étant culturelles mais c'est également une perspective sur les modes de vie, les croyances qui s'y trouvent, impliquant un sentiment d'expérimentation et de communauté.

2.2. Evolution du concept de l'espace en géographie

Edward Relph, dans son ouvrage *Place and Placelessness* (1976), distingue deux concepts : l'espace, « *the space* », et le lieu, « *the place* ». Dans le domaine de la discipline géographique, cet auteur dépeint l'espace comme le tissu physique qui constitue l'expérience quotidienne de ses utilisateurs. Cela comprend l'agencement des rues, des ruelles, des trottoirs, des bâtiments,

des espaces verts, et ainsi de suite. Nous comprenons cet espace en tant qu'entité matérielle grâce à des représentations cartographiques, des systèmes géométriques et des plans spatiaux. C'est une conception spatiale qui a été propagée comme une discipline scientifique au long du 20^{ème} siècle pendant lequel les chercheurs ont découpé et cartographié ces espaces de manière scientifique et objective. Toutefois, avec le temps et les réflexions des géographes au sujet de la nature de cet espace, il est reconnu qu'il est difficile de formuler une méthodologie permettant de décrire la variété des différentes formes d'espaces présentes. En effet, on s'est progressivement éloigné de cette conception purement matérialiste de l'espace dans une géographie formelle. Relph critique cette conception car elle omet les aspects subjectifs liés à l'expérience humaine. Il en résulte des descriptions statiques du paysage qui ne prennent en compte que les caractéristiques physiques et visibles en négligeant les facteurs qui lui confèrent une qualité unique. « *L'apparente importance du lieu, tant d'un point de vue fonctionnel qu'existential, n'a pas été reflétée dans les examens du concept du lieu ou de la nature de l'expérience du lieu. Même les architectes et les urbanistes ont manifesté un manque d'intérêt distinct ; pourtant, leur tâche peut être bien comprise comme "la possession des lieux", comme "la création de lieux" ou comme le développement d'un système de lieux significatifs qui donnent forme et structure à nos expériences du monde.* » [traduction]¹ (Relph, 1976). De ce point de vue, cet auteur transmet l'idée que le travail des concepteurs doit davantage s'intéresser aux expériences qui façonnent les espaces tout autant que ces espaces eux-mêmes. Il considère que c'est l'incapacité à qualifier le concept du « lieu » qui est jugée être à l'origine des défaillances dans les projets urbains qui ne parviennent pas à résonner avec le public (Relph, 1976). Par conséquent, cela requiert des compétences qui dépassent la discipline purement géographique.

Relph soutient que les approches méthodologiques utilisées pour l'analyse de l'espace doivent refléter sa nature hétérogène, ce qui implique d'intégrer d'autres disciplines au-delà de la géographie en tant que science de description de la réalité physique. C'est une approche exhaustive qui devrait également englober les dimensions mentales de l'espace, les contextes historiques et les réseaux d'interactions sociaux. Cette démarche exige alors l'intégration de connaissances issues d'autres domaines tels que la psychologie, l'ethnologie et la sociologie afin de décrire « *la vaste gamme d'idées, d'expériences et d'activités impliquant l'espace, et par conséquent introduire certaines des significations diverses du lieu* »² [traduction] (Relph, 1976). La géographie pourrait alors se voir comme un catalogue de questions sur plusieurs plans, ce qui permettra de mieux appréhender les significations intrinsèques à l'expérience spatiale dans la globalité dans le but de définir le concept du « lieu ».

2.3. De l'espace au lieu, un cadre conceptuel

Relph définit ce concept ainsi : « *Les lieux dans l'espace existentiel peuvent ainsi être compris comme centres de signification, ou des foyers d'intention et de dessein. [...] Les lieux constituent des centres significatifs d'expérience au sein du contexte de l'espace vécu du monde*

¹ The apparent importance of place, both functionally and existentially, has not been reflected in examinations of either the concept of place or of the nature of experience of place. Even architects and planners have displayed a distinct lack of interest; yet their task can be well understood as “the possession of place”, as the “creation of place”, or as the development of a system of meaningful places that give form and structure to our experiences of the world. (Relph, 1976).

² [...] the broad range of ideas, experiences, and activities involving space, and hence introduce some of the diverse meanings of place. (Relph, 1976)

social quotidien »³ [traduction] (Relph, 1976). L'expérience géographique perceptuelle et existentielle formée dans les espaces crée ainsi le « *sens* » des lieux. La signification de ces lieux est un aspect profond de la nature humaine et fondamentale pour la compréhension des liens entretenus avec les individus qui les fréquentent. C'est ce « *sens* » qui motive l'affection, les actions de protection contre les menaces au lieu, les sentiments de nostalgie ou de mal du pays. « *Être humain, c'est vivre dans un monde rempli de lieux significatifs : être humain, c'est avoir et connaître son lieu* »⁴ [traduction] (Relph, 1976). L'urbanisme, l'architecture et la géographie en général ne doivent pas être des disciplines servant à remplir des vides, mais ils doivent être plus en lien avec ces expériences et les imaginaires. Ces disciplines doivent être le « *miroir de l'homme* » qui reflète les significations qu'il éprouve vis-à-vis du monde qui l'entoure (Tuan (1971), cité dans Relph (1976)).

2.3.1. Yi-Fu Tuan, la perspective de l'expérience

Le géographe et philosophe Yi-Fu Tuan, dans son livre *Space and Place : The Perspective of Experience* (1977), explore ces concepts d'espace et de lieu à travers l'expérience subjective humaine. Il établit tout d'abord que ces deux concepts sont mutuellement dépendants, ce sont les composantes basiques du monde. Conformément aux principes de Relph, l'espace est l'endroit de vie, comme un bâtiment, alors que le lieu est à ce que nous nous attachons. « *Le lieu est la sécurité, l'espace est la liberté : nous sommes attachés à l'un et aspirons à l'un et désirons l'autre.* »⁵ [traduction] (Tuan, 1977). L'espace devient le lieu lorsque nous apprenons à mieux le connaître et nous y attachons des valeurs, mais ce processus-là se réalise à travers la « *perspective expérientielle* » et c'est ce que cet auteur cherche à comprendre : Qu'est-ce qui nous permet d'appeler un espace son chez-soi ?

Pour Tuan, le terme de « *expérience* » couvre toutes les modalités à travers lesquelles une personne connaît et construit sa réalité. Ces modalités incluent les sens directs comme l'odorat, le toucher, la vue, mais également les aspects indirects tels que les pensées et les émotions. C'est donc une approche très biologique adoptée par Tuan pour interpréter les sentiments éprouvés envers des lieux. « *La biologie conditionne notre monde perceptuel* »⁶ [traduction] (Tuan, 1977). Pour décrire les sentiments complexes qui caractérisent les expériences, il utilise la métaphore de la croissance, de la naissance à l'âge adulte, pour illustrer comment un individu découvre progressivement le monde qui l'entoure. Les lieux ne se manifestent pas de manière immédiate, mais ils émergent à travers les expériences et surtout la formation d'imaginaires et de cartes mentales. Tout comme lorsqu'on se trouve dans un quartier inconnu, nous identifions des points de repères qui nous permettent de naviguer. Un touriste visitant Paris arrive facilement à se repérer dans la ville grâce à la tour Eiffel, Notre-Dame, les Champs-Élysées, etc. Cependant, tous les lieux ne possèdent pas des qualités visuelles qui sont aussi particulièrement reconnaissables. Un édifice n'est pas uniquement identifiable par sa forme architecturale, mais par sa capacité à affecter les personnes qui interagissent avec. « *L'espace créé par l'homme peut affiner les sensations et la perception humaine. [...] Même un espace architectural simple comme une cabane entourée de terrain dégagé, peut définir de telles*

³ Places in existential space can therefore be understood as centers of meaning, or focuses of intention and purpose. [...] places constitute significant centers of experience within the context of the lived-space of the everyday world. (Relph, 1976)

⁴ To be human is to live in a world that is filled with significant places: to be human is to have and to know your place. (Relph, 1976)

⁵ Place is security, space is freedom: we are attached to the one and long for the other. (Tuan, 1977)

⁶ Biology conditions our perceptual world. (Tuan, 1977)

sensations et les rendre vives »⁷ [traduction] (Tuan, 1977). Selon les concepts de l'espace de Relph, l'architecture ne correspond qu'à l'aspect physique conçu, mais au-delà de ça se trouvent les sentiments qu'il inspire par l'usage, le vécu, qui conditionne l'expérience des personnes. Ces sentiments peuvent découler des ressentis par rapport à la verticalité, l'exposition, le volume, la luminosité, l'isolation, etc. (Tuan, 1977).

Dans cette optique, ces points de repère n'ont pas nécessairement besoin d'être physiques, ils peuvent également être des personnes ou des ambiances. Ce sont des choses qui s'ancrent dans notre mémoire et que nous associons à ces lieux, tout comme lorsqu'un enfant associe sa chambre d'hôpital au bruit des machines et à une atmosphère stérile. D'après une étude de Warner Brown, il compare ce mécanisme comme la découverte d'un labyrinthe. Au départ, le sujet ne reconnaît que le point d'entrée au-delà duquel s'étend un espace pour l'instant inconnu. À mesure qu'il explore cet espace, il va progressivement reconnaître des « *landmarks* », des repères qu'il arrive à mémoriser, ce qui lui donne la confiance pour continuer. Finalement, lorsqu'il trouve la sortie, cet espace qui était initialement vierge est maintenant un lieu constitué de points de repères et de chemins familiers (Figure 5). « *Le travail expérimental de Brown suggère que lorsque les gens apprennent un réseau routier, ils acquièrent une succession de mouvements appropriés aux points de repères reconnus* »⁸ [traduction] (Tuan, 1977). Ces repères et ces chemins nous fournissent des points de familiarités. Ainsi, lorsqu'un espace nous semble familier et intime, il devient un lieu.

FROM SPACE TO PLACE: LEARNING A MAZE

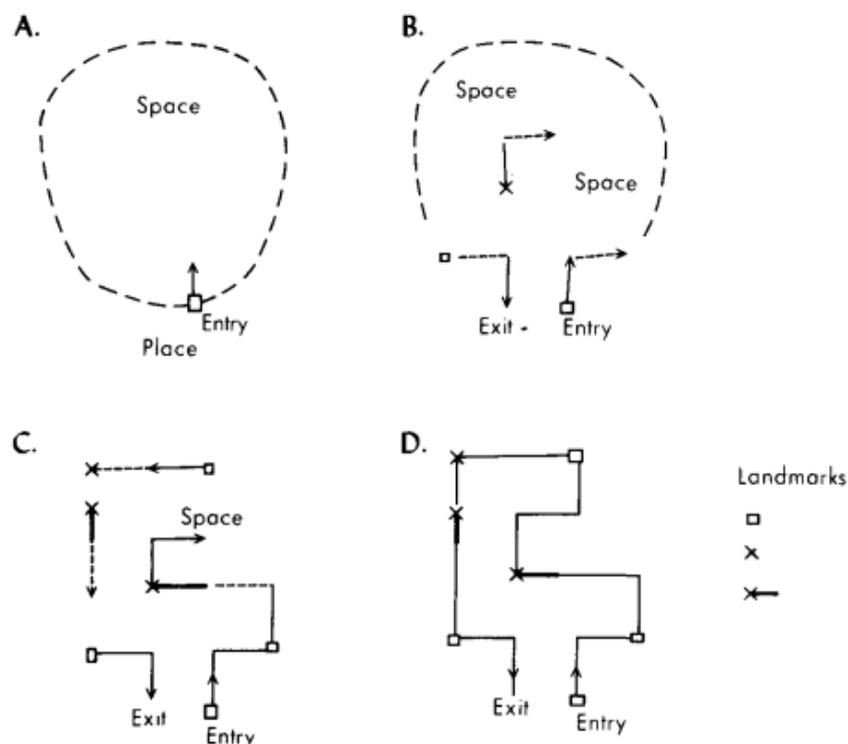


Figure 5: De l'espace au lieu, un processus similaire à la compréhension d'un labyrinthe (Tuan, 1977)

⁷ Man-made space can refine human feeling and perception. [...] Architectural space - even a simple hut surrounded by cleared ground - can define such sensations and render them vivid. (Tuan, 1977)
Brown's experimental work suggests that when people come to know a street grid, they know a succession of movements appropriate to recognized landmarks. (Tuan, 1977)

Ces expériences directes et intimes qui fournissent du sens aux espaces sont justement les plus difficiles à exprimer. Il est facile pour une personne d'identifier un espace intime, de dire où elle se sent chez elle, mais il est souvent difficile d'expliquer pourquoi. Et de manière plus importante, ces sentiments sont subjectifs donc ils varient grandement d'une personne à une autre. Un enfant pourrait apprécier sa chambre d'hôpital car il aime l'attention des infirmières, alors qu'une personne âgée pourrait ressentir de l'appréhension face à ces mêmes lieux. Il n'est pas possible de concevoir délibérément de tels lieux avec des rapports intimes forts, mais plutôt, ces sentiments se développent naturellement avec le temps. Pour illustrer ce phénomène, Tuan utilise le terme de « *topophilie* ». C'est un terme qu'il définit comme un néologisme englobant « *toutes les attaches affectives de l'être humain avec l'environnement matériel* »⁹ [traduction] (Tuan, 1974). Il est associé au concept de « *biophilie* », qui est l'affinité innée des êtres humains pour le monde naturel. Tuan argumente que, tout comme pour les efforts de conservation des environnements naturels, les liens significatifs qui existent avec les lieux peuvent également motiver leur protection et leur préservation.

Donc finalement, ce qu'on peut conclure des travaux de Tuan est que dans l'étude des perceptions des environnements, il faut avant tout considérer les personnes comme des êtres biologiques et sociaux dotés d'une remarquable capacité à enregistrer une variété de stimuli environnementaux. Les lieux prennent de la signification à travers les sentiments ressentis tel que de sécurité ou d'inquiétude lorsqu'on s'y trouve. « *La curiosité concernant les lieux fait partie d'une curiosité générale pour les choses, d'un besoin d'étiqueter les expériences afin qu'elles aient un degré de permanence accru et s'intègrent dans un schéma conceptuel.* »¹⁰ [traduction] (Tuan, 1977). C'est grâce à ce processus d'association des sentiments de familiarité aux lieux qui permettent d'identifier ce que l'on considère comme étant son « *chez-soi* ».

Toutefois, au-delà des sentiments individuels, il est également important de prendre en compte les effets de groupe et de la culture sur l'individu. « *Le groupe, en exprimant et en imposant les normes culturelles de la société, influence fortement la perception, l'attitude et la valeur environnementale de ses membres. La culture peut influencer la perception au point que les gens verront des choses qui n'existent pas : elle peut provoquer des hallucinations collectives.* »¹¹ [traduction] (Tuan, 1977). Les sentiments envers les lieux ne se forment pas dans un vide, mais sont intrinsèquement liés au contexte social dans lequel l'individu est inséré. C'est un aspect essentiel qui sera élaboré plus tard dans le concept du « *capital social* ».

2.3.2. Lukermann, l'approche de la localisation

Selon l'auteur Fred. E. Lukermann, l'un des pionniers du concept du lieu, la définition du lieu ne se limite pas uniquement à définir comment il paraît spécial et reconnaissable aux yeux de son utilisateur. La question réside également dans la manière de concevoir et d'identifier ces lieux, qui sont en apparence tous uniques. Pour répondre à cette question, la méthode

⁹ The word "topophilia" is a neologism, useful in that it can be defined broadly to include all of the human being's affective ties with the material environment". (Tuan, 1974)

¹⁰ Curiosity about places is part of a general curiosity about things, part of the need to label experiences so that they have a greater degree of permanence and fit into some conceptual scheme. (Tuan, 1977)

¹¹ The group, expressing and enforcing the cultural standards of society, affects strongly the perception, attitude and environmental value of its members. Culture can influence perception to the degree that people will see things that do not exist: it can cause group hallucinations. (Tuan, 1977)

scientifique de l'époque consisterait à dresser un inventaire de ses différences. Cela impliquerait une description de la forme, la densité, la dispersion, etc. de chacun de ces lieux. Cependant, Lukermann prend une approche opposée, au lieu de se perdre dans des études descriptives exhaustives pour distinguer les lieux, il propose d'examiner comment les regrouper en fonction de leurs similitudes. Il compare cette démarche à une étude de la population où l'on n'étudie pas chaque personne individuellement mais on utilise des échantillons représentatifs d'une population pour ensuite en déduire des observations générales. Pour lui, le seul moyen de donner du « *sens* » aux observations c'est en la classifiant et en la mettant dans un certain ordre. « *Tout ce qui est observé doit être considéré comme faisant partie d'une certaine distribution, et sa position dans cette distribution doit être déterminée, si nous voulons le traiter comme un « fait sur le monde »*¹² [traduction] (Lukermann, 1964).

L'élément fondamental dans ce cadre conceptuel est sa conception de la « *localisation* » et la manière dont elle interagit avec la notion du « *lieu* ». Les lieux peuvent être appréhendés à travers l'arrangement de leurs caractéristiques internes, c'est le « *site* », mais également par les connectivités externes à ce site, c'est-à-dire la « *situation* » (Lukermann, 1964). C'est cette relation entre le site et la situation qui constitue le fondement de la réflexion de Lukermann dans sa description des lieux. « *Localiser, c'est établir une relation ; et une relation c'est un système conceptuel de pensées. [...] La localisation d'un lieu n'est pas complètement définie pour le géographe tant qu'il n'est pas décrit en relation avec tous les autres lieux en interaction* »¹³ [traduction] (Lukermann, 1964). Le monde est donc composé de lieux très différenciés, mais il révèle également une unité, un ordre qui se reconnaît à travers ces systèmes de connectivités. C'est ce « *système de localisation* » que le géographe cherche avant tout à découvrir, ce que Lukermann nomme l'« *ensemble* ». La vision de cet ensemble est essentielle pour donner sens aux divers lieux complexes qui composent le territoire. Néanmoins, cette notion d'« *ensemble* » ne nie pas pour autant la spécificité de chaque lieu. En dépit de leur localisation au sein d'un réseau d'interconnectivité, ils retiennent une certaine unicité dans leur caractère. « *Chaque lieu possède son propre ordre, son ensemble particulier, qui le distingue du lieu suivant, mais évidemment chaque lieu n'est pas entièrement distinct* »¹⁴[traduction] (Lukermann, 1964). Cet auteur attribue cette unicité à la culture et à la nature de ces lieux, qui leur confèrent une identité reconnaissable. Par ces termes-là, il fait référence au mode de vie et de l'environnement dans lequel le lieu s'inscrit. L'environnement ne se limite pas au périmètre physique et ses composantes, mais plutôt à la réalité historique et culturelle de ses habitants. Donc naturellement, tout comme la culture, cet environnement évolue constamment au fil de l'histoire, il y a un renouvellement continu. En conséquence, la géographie du lieu est « *émergente* », c'est une étude des choses qui apparaissent et qui ne « *sont* » pas, dans l'idée ou on n'étudie jamais quelque chose de statique. Dans ce cas-là, le lieu est ici traité comme un concept culturel. Tout comme la transmission de la culture de génération en génération, à travers la tradition ou l'éducation, il y a une forme d'« *accumulation historique* » des comportements, des perceptions et des imaginaires. Le lieu, en tant qu'expérience humaine, s'inscrit donc dans un contexte historique et la géographie permet d'avoir une fenêtre sur son état actuel, mais il a pris des formes différentes dans le passé et évoluera à l'avenir.

¹² Everything observed must be treated as a member of some distribution and its position in that distribution must be ascertained, if we are to treat it as a "fact about the world". (Lukermann, 1964)

¹³ To locate is to relate; and a relationship is a conceptual system of thought. [...] The location of a place is not completely defined for the geographer until it is described in relation to all other interaction places. (Lukermann, 1964)

¹⁴ Each place has its own order, its special ensemble, which distinguishes it from the next place, but obviously each place is not entirely discrete. (Lukermann, 1964)

Ainsi, la contribution de Lukermann à l'analyse des lieux est le caractère de dépendance et la « *contingence* » des événements géographiques. « *Tous les événements dans le monde de l'expérience sont contingents et ne peuvent recevoir de sens que par comparaison et dépendance à l'égard d'autres expériences similaires. [...] Toutes les expériences et tous les faits sont uniques, mais ils font également partie d'une class sinon nous ne pourrions pas en parler.* »¹⁵ [traduction] (Lukermann, 1964). Il est donc essentiel pour le géographe d'aborder son sujet en tant qu'élément faisant partie d'un système plus vaste. Ces systèmes peuvent faire référence à des processus historiques ou le paysage culturel, et généralement, ils englobent les flux des personnes ou d'idées d'un lieu à l'autre. C'est la position du lieu dans ce système, c'est-à-dire sa place dans une structure hiérarchique, c'est ce qui permet d'évaluer le sens des expériences individuelles des personnes au sein de leur environnement.

2.3.3. Les appropriations d'artistes, des expériences localisées

Lorsqu'on applique les théories de l'espace de Tuan et Lukermann aux occupations informelles d'artistes, on découvre des fondements communs qui unissent ces occupants, formant un « *ensemble* » caractérisé par des affinités similaires ressentis par les utilisateurs. Comme évoqué dans l'introduction sur le passé du squat genevois, ce mouvement s'est principalement construit autour de la contre-culture, un courant artistique en rupture avec l'art classique. C'était une période pendant laquelle ces artistes, qui évoluent pour la plupart en marge des normes artistiques institutionnalisées, cherchaient à sortir de leurs écoles de théâtre, de leurs conservatoires, pour créer et vivre selon des modes de vie alternatifs. En quête de nouvelles expériences, ils transforment alors le territoire genevois et l'espace public en lieux d'expression. C'est une classe d'acteurs culturels que certains auteurs appellent les « *géo-artistes* », à travers leurs pratiques « *l'espace public devient à la fois le lieu de croisement entre les acteurs de la fabrique urbaine, une scène artistique et l'objet de métamorphoses néo-situationnistes* » (Gwiazdzinski, 2016).

Les formes d'actions que ces acteurs peuvent entreprendre dans l'espace urbain sont très divers, allant des graffitis aux murs, aux affichages sauvages, en passant par des installations éphémères, des représentations publiques, et diverses formes de squats d'espaces abandonnés. L'expressions artistique de ces acteurs devient une forme « *d'intervention* » dans l'espace public, il n'est plus cantonné aux galeries, musées et théâtres, il s'invite dans les rues et les places. Comme observé à Genève, ces différentes formes « *d'art d'intervention* » se manifestent dans le cadre de la contre-culture, caractérisé par un goût pour l'intrusion, un certain degré de clandestinité et une tendance à la revendication souvent provocatrice (Ardenne, 2010). Pour faire sens de cette diversité, selon l'auteur Gwiazdzinski, ces géo-artistes partagent six caractéristiques principales communes :

- L'intervention dans l'espace public
- L'action collective et collaborative
- L'interdisciplinarité et démarche « *in situ* » répondant aux questions de développement durable
- Une redéfinition des rapports entre art et société
- Une nouvelle esthétique

¹⁵ All happenings in the world of experience are contingent and can be given meaning only in comparison with, and dependence on, other like experiences. [...] All experiences and facts are unique, but they are also members of a class or we could not talk about them. (Lukermann, 1964)

- Un besoin d'être ensemble voire de partager une utopie concrète sur la ville et le vivre ensemble

Selon Lukermann, la compréhension d'un lieu et de ses composantes commence par sa localisation, c'est-à-dire son placement et son interprétation dans un système donné. Lors des recherches de terrain, il sera possible d'observer de nombreux lieux culturels, chacun possédant ses particularités et éléments distinctifs. Toutefois, pour appréhender l'essence du mouvement dans son ensemble, il est essentiel de reconnaître des similitudes entre eux. C'est ici que les six caractéristiques identifiées par Gwiazdzinski prennent toute leur importance, offrant une base solide pour comprendre comment et pourquoi ces acteurs investissent l'espace urbain.

À travers leurs interventions, ces artistes occupent une nouvelle place au sein de la sphère urbaine. En investissant activement les territoires, ils les transforment de manière significative, que ce soit par des nouvelles constructions, des modifications des fonctions sociales, ou en instaurant de nouvelles perceptions dans ces quartiers. Ils ne se positionnent plus simplement en tant qu'observateurs, mais deviennent des acteurs de la « *coproduction* » des espaces urbains. « *Ces artistes déploient des stratégies et des tactiques spatiales et se font géographes. Ils tracent des parcours et fabriquent des représentations cartographiques qui mobilisent d'autres imaginaires.* » (Gwiazdzinski, 2016). Ce sont ces interventions-là qui transforment des espaces industriels abandonnés en lieux significatifs, et c'est cet aspect-là qui sera au centre de nos observations.

2.4. Placelessness et commodification

Après avoir défini le terme du « *place* », Relph décrit ensuite le phénomène contraire, celui du « *placelessness* », le non-lieu. C'est en opposition au lieu, ce sont des espaces qui manquent de paysages diversifiés et dans lesquels les personnes peinent à identifier des lieux significatifs. Lorsqu'il écrit son ouvrage dans les années 1970, c'est un phénomène qu'il associe avec les sociétés industrielles qui ont perdu les savoir-faire des cultures artisanales des sociétés préindustrielles. « *Les lieux richement variés du monde sont rapidement en train d'être effacés sous un schéma insignifiant de bâtiments, monotones et chaotiques* »¹⁶ [traduction] (Relph, 1976). Dans ces schémas monotones et insignifiants, Relph ne voit pas ces non-lieux comme des méthodes architecturales et urbanistes qui pourraient être résolues par des meilleurs plans et des designs, mais il voit plutôt la placelessness comme une « *attitude d'inauthenticité* ».

2.4.1. Placelessness comme forme d'inauthenticité

Cette attitude d'inauthenticité pour Relph est une « *fermeture au monde et aux possibilités des hommes* ». Cela s'oppose à l'authenticité qui serait « *la conscience de la condition humaine* ». Les travaux de Tuan illustrent bien une réflexion authentique car il s'ouvre aux perceptions liées à la vie quotidienne des personnes, il y a la position personnelle du lieu. Tandis qu'une réflexion inauthentique s'oriente plutôt sur les valeurs transmises par le groupe. « *L'inauthenticité s'exprime notamment à travers la dictature du "Eux". [...] Cela implique un nivellement des possibilités d'être, un camouflage des réponses et expériences authentiques*

¹⁶ The richly varied places of the world are rapidly being obliterated under a meaningless pattern of buildings, monotonous and chaotic. (Relph, 1976)

par l'adoption d'attitudes et d'actions de masse à la mode. »¹⁷ [traduction] (Relph, 1976). C'est donc une position particulièrement critique qui est prise ici à l'égard des productions impersonnelles d'espaces conditionnés par des valeurs de masse, qu'il considère comme un manque de reconnaissance des identités. Ces attitudes inauthentiques conduisent alors à ces non-lieux, construits selon des modèles rigides, vides de sens et produisant des expériences d'usage superficielles. Pour Relph, ainsi que les autres auteurs mentionnés précédemment, ce qui est avant tout important c'est que la géographie expérientielle se définit par la localisation des expériences dans le monde vécu. C'est-à-dire que c'est l'expérience spécifique qu'on a d'un espace qui nous permet de le différencier des autres. « *C'est une géographie qui est principalement le produit des efforts des insiders, ceux qui vivent dans un lieu et y sont engagés, et une géographie qui se révèle uniquement à ces insiders ou à ceux qui sont prêts et capables de vivre des expériences empathiques avec les lieux.* »¹⁸[traduction] (Relph, 1976). Les lieux considérés comme authentiques permettent alors de répondre aux besoins d'une communauté locale, ils servent de « *centres fonctionnels de vie* » pour un groupe d'individus localisés. Il y a donc cette idée de « *insiders* », qui sont cette communauté locale, et de « *outsiders* », des personnes externes au lieu qui représentent les cultures de masse. Ainsi, plus une géographie, un plan urbaniste, ou un design architectural s'orientera vers les besoins de ces outsiders, moins nous aurons des lieux authentiques et reconnaissables, ce qui résulte en ces « *schémas insignifiants de bâtiments, monotones et chaotiques* » (Relph, 1976).

2.4.2. Placelessness dans les friches

Dans le contexte des projets de régénération urbaine, il est fréquent de constater une perte des significations des lieux lors de leur développement. Ces projets sont souvent influencés par des dynamiques de globalisation qui encouragent une « *commodification* » de l'urbain afin d'en faire un produit commercialisable. Ainsi, une grande importance est accordée aux aspects physiques et visuels du bâti dans le but de les rendre attractifs pour un public externe spécifique. Cette tendance a pour conséquence de mener à la création de paysages urbains qualifiés comme « *standardisés et inauthentiques* » (Arefi (1999) cité dans Ujang & Zakariya, 2015), ce qui amène une perte d'identité, du « *sense of place* » et un désengagement de la part des utilisateurs. C'est un processus qui est souvent associé aux mouvements modernistes qui sont accusés d'être incapables de reconnaître la valeur significative des objets et des structures urbains, ce qui mène à la détérioration des villes historiques (Ujang & Zakariya, 2015). En outre, ces transformations des lieux ont également un effet particulièrement négatif sur les communautés qui s'y sont construites et qui y perdent une partie de ce qui constitue leur identité de groupe. « *Préserver la signification et l'identité des éléments et icônes urbains (objets, structures et images) est important car ils contribuent à l'identité de soi, au sentiment de communauté et au sentiment d'appartenance à un lieu.* »¹⁹ [traduction] (Ujang & Zakariya, 2015).

¹⁷ Inauthenticity is expressed especially through the dictatorship of the "They". [...] This involves a levelling down of the possibilities of being, a covering-up of genuine responses and experiences by the adoption of fashionable mass attitudes and actions. (Relph, 1976)

¹⁸ Above all it is a geography which is primarily the product of the efforts of insiders, those living in and committed to place, and a geography which declares itself only to those insiders or to those willing and able to experience places empathetically. (Relph, 1976)

¹⁹ Sustaining the meaning and identity of the urban elements and icons (objects, structures and images) Is important because they contribute to the self-identity, sense of community and sense of place. (Ujang & Zakariya, 2015)

L'urbaniste et architecte Mahyar Arefi associe la prolifération grandissante de ces non-lieux urbains à une perte de connectivité ainsi qu'une modification des obligations sociales. Il soutient que les non-lieux vont à l'encontre de la conscience collective traditionnelle qui se fonde sur l'échange de valeurs communautaires. Ces « *place-centered communities* » se sont vu être remplacés par des « *communities of interest* » qui n'échangent pas uniquement à l'échelle locale du lieu mais aussi au-delà grâce aux nouveaux moyens de communications (Arefi, 1999). C'est donc une transformation importante du paysage urbain à travers l'émergence des cyber-espaces ce qui favorisent l'individualisme. Arefi identifie les lieux tels que les aéroports, les supermarchés, les distributeurs automatiques comme des non-lieux standardisés où l'obligation sociale solitaire remplace celle du collectif (Arefi, 1999). Par conséquent, la perte de sens d'un lieu entraîne des conséquences significatives non seulement sur la perception de ces lieux, mais également sur les comportements individuels de ses utilisateurs. Cette notion de « *placelessness* » implique ainsi un changement de paradigme majeur dans la forme urbaine, où les non-lieux standardisés, homogénéisés et interchangeables remplacent les lieux traditionnels dotés de sens et de valeurs culturelles (Arefi, 1999).

Ces auteurs soulignent ici l'importance de maintenir et valoriser des lieux culturellement riches et porteurs de sens afin de renforcer le sentiment de communauté dans les sociétés contemporaines. La planification urbaine et la conception des espaces publics doivent alors refléter les valeurs des communautés locales, ce qui nécessite une compréhension approfondie de la formation des sentiments d'appartenance spécifiques à chaque lieu. Toutefois, ces notions de préservation de l'identité dans les villes ont été remises en question au sein des débats urbanistes. Beaucoup affirment que les projets axés sur les lieux sont un obstacle à l'accessibilité et à la prospérité financière. Ce sont des questions qui sont développées dans les nouveaux courants néo traditionnels qui souhaitent se défaire des contraintes de ces réflexions liées aux sociétés modernes et post-industrielles où l'accent est mis sur la voiture et l'ouverture sur l'extérieur. Le défi est donc de trouver le juste équilibre et de conserver ce qui rend les lieux spéciaux. « *La préoccupation de préserver la différenciation culturelle ne devrait pas être interprétée comme un désir de régression. [...] La question est de savoir comment profiter des fruits du progrès tout en préservant l'identité culturelle et spatiale.* »²⁰ [traduction] (Arefi, 1999)

2.5. Gouvernance et autogestion des lieux

Lorsqu'on aborde le sujet des lieux culturels, il est essentiel de ne pas uniquement les percevoir comme des surfaces physiques permettant d'accueillir des activités créatives, mais également comme des réseaux complexes d'individus. Par conséquent, il en découle des questions sur la gestion de ces personnes, l'organisation du quotidien et, surtout, l'influence de ces modes de gestion sur la perception des lieux, en tenant compte des effets de groupe soulignés par Tuan. La valorisation et la familiarisation avec un lieu se construisent non seulement à travers les perceptions individuelles, mais aussi celles des communautés locales.

²⁰ The concern for maintaining cultural differentiation should not be interpreted as a desire for backwardness. [...] The question is, how to enjoy the fruits of progress while maintaining cultural and spatial identity. (Arefi, 1999)

2.5.1. Place-based gouvernance

Arefi souligne justement la puissance intrinsèque des « *place-based communities* » et l'importance du « *sense of place* » qu'elles suscitent. Un des moyens présentés pour préserver les identités des lieux et épauler ces collectivités serait une gouvernance ancrée territorialement, la « *place-based gouvernance* ». C'est une approche de gouvernance qui cherche à valoriser les identités locales afin d'inciter des prises de décisions gouvernementales dans le sens du développement local. C'est une « *démarche qui encourage un sentiment local d'appartenance et le développement communautaire, sans être limitée par des frontières politiquement délimitées.* »²¹ [traduction] (Edge & McAllister, 2008). Les communautés, dans ce contexte-là, se définissent comme des systèmes complexes impliquant un réseau d'acteurs et de dynamiques multiformes. Une gouvernance efficace et durable s'apparente à « *une alliance des organisations qui collaborent pour atteindre des objectifs mutuellement convenus* »²²[traduction] (Francis (2003), cité dans Edge & McAllister, 2008). Par conséquent, les institutions gouvernementales doivent être un maillon au sein du réseau d'acteurs qui composent ces communautés et non une force exogène. Cette réflexion prône alors une gestion territoriale en « *bottom-up* », ascendante, qui valorise l'engagement et la contribution des acteurs locaux dans les arbitrages. La « *place-based gouvernance* » se présente comme une alternative aux modèles gouvernementaux classiques où le pouvoir décisionnel est centralisé. Une démarche participative amplifie la mobilisation citoyenne, renforce les identités territoriales et offre une place plus importante à des intérêts souvent marginalisés.

Cependant, cette approche révèle des lacunes, notamment causées par le manque de réactivité des instances gouvernementales dans leurs interactions avec les collectivités locales. Il a toujours existé un décalage entre les besoins identifiés et les actions concrétisées, ce qui a historiquement entravé l'efficacité de telles méthodes de gouvernance. Autant que ce soit une méthode intéressante en théorie, sa mise en œuvre a souvent fini par être mitigée. Pour qu'une telle approche soit viable sur la durée, il est alors impératif de favoriser les synergies multi-niveaux, c'est-à-dire combiner les structures gouvernementales existantes avec les expertises locales émanant d'une gouvernance territorialisée. « *L'approche fondée sur le lieu suggère de produire un nouveau savoir et de nouvelles idées grâce à l'interaction des groupes locaux et à l'élargissement de l'intégration de divers acteurs dans la prise de décision concernant les objectifs de développement* » (Virag & Keller, 2019). Il est ainsi essentiel que les instances gouvernementales manifestent une forte volonté de soutenir ces acteurs locaux afin de former « *un équilibre entre les forces exogènes et endogènes* ». Il ne suffit pas seulement d'améliorer les moyens de participation ou faciliter l'attribution de ressources, il s'agit de mettre en place un véritable partenariat et une coopération non hiérarchique.

Une telle coopération nécessite ainsi d'accorder un niveau élevé de confiance à ces acteurs locaux afin de leur permettre l'indépendance nécessaire pour un développement local endogène. Une telle relation peut se définir comme une « *relation vertueuse* ». C'est un terme qui entend une relation entre différents niveaux de coordination des politiques et « *restreint les tentatives d'entente et de recherche de rente, et empêche tout acteur individuel de monopoliser la définition des objectifs et des moyens de développement régionaux et locaux.* » (Virag & Keller, 2019). Cela nécessite par conséquent une entente à trois chemins entre les organisations

²¹ [...] one that promotes a local sense of place and community development, without being constrained by politically delineated boundaries. (Edge & McAllister, 2008)

²² George Francis defines governance as “alliances of organizations that collaborate to achieve mutually agreed upon purposes”. (Edge & McAllister, 2008)

d'acteurs locaux, les systèmes de gouvernance qui régulent la vie de ces organisations ainsi que les institutions gouvernementales qui agissent sur ces deux derniers (Scott & Small (2013), cité dans Virag & Keller, 2019). Pour qu'une telle relation se forme, il est essentiel que ces organisations jouissent d'un fort degré d'autonomie, car elles détiennent une expertise approfondie des réalités locales que les autres instances n'ont pas. Cela nécessite donc une organisation au niveau local pour répondre aux responsabilités qui viendront avec la gestion autonome, tout comme l'engagement des institutions à négocier et reconnaître les intérêts des acteurs locaux. C'est principalement lorsque ces organisations ne sont pas considérées comme partie intégrante des processus urbains qu'on remarque de l'instabilité locale et des pertes d'identités des lieux authentiques. Ainsi, la « *place-based governance* » est une approche qui permet de rompre cette barrière qui existe habituellement entre les gouverneurs et les gouvernés. L'autonomie sur le plan local permet de réduire la vulnérabilité de ceux-ci, mais fournit aussi des réactions rapides et les plus adaptées aux situations.

Pour fournir un exemple d'une place-based governance, les sociologues T. Virag et J. Keller ont réalisé un projet d'étude sur la fragmentation sociale à Encs, une ville en Hongrie située dans une région caractérisée par sa pauvreté. Étant le principal centre urbain de la région, Encs a une forte attractivité pour les localités avoisinantes, en particulier pour les jeunes en quête d'opportunités de travail. Toutefois, cette attractivité est nuancée par une forte concentration de populations « *roms* » reléguées dans des quartiers défavorisés périphériques. C'est une configuration qui a engendré de fortes inégalités territoriales surtout en ce qui concerne l'accès aux services publics. Cela touche en particulier les jeunes « *roms* » de ces quartiers périphériques qui manquent d'accès à des établissements scolaires, de places de jeux, etc. Ils sont alors contraints à fréquenter des écoles sous-équipées et surchargées, ce qui exacerbe la ségrégation locale. Face à l'inaction gouvernementale, des organisations locales se sont formées telles que « *Une chance pour les enfants !* » et ont décidé de prendre en charge ces écoles à leur propre compte. C'est un programme qui a été mené par des professionnels des secteurs de l'éducation et du social pour développer des solutions à ce problème à l'échelle micro-régionale. « *L'objectif principal de ce programme était d'améliorer les conditions de vie des enfants confrontés à des difficultés socio-économiques en agissant sur la qualité et l'accessibilité des services existant, et en transformant les institutions locales de manière à fournir un accès équitable aux services de protection de l'enfance.* » (Virag & Keller, 2019). Ils se sont fondés sur leur savoirs locaux, c'est-à-dire leur expérience intime des lieux et de sa population pendant des décennies, pour élaborer de nombreux ateliers et programmes visant à subvenir aux besoins de ces enfants. Ces travaux ont grandement facilité la compréhension des besoins au niveau gouvernemental qui les ont ensuite soutenus en créant un bureau au sein du secteur public et en leur attribuant les ressources nécessaires. Cette étude démontre comment ces « *place-based development projects* » ont favorisé l'implication des acteurs locaux dotés d'une expertise spécifique et permis la coordination avec les institutions pour rééquilibrer l'accès aux ressources. Pour que cela se produise, il a initialement fallu cette autonomie sur le plan local, ce qui a permis d'instaurer une « *relation vertueuse* » et retrouver une cohésion entre les différents niveaux institutionnels.

2.5.2. Capital social

Comme Tuan l'a mentionné précédemment, l'appréciation d'un lieu ne repose pas uniquement sur la perception individuelle mais également, et de manière significative, dans les dynamiques collectives. Ces phénomènes d'influences collectives sont essentiels pour la formation des communautés locales qui sont au centre d'une place-based governance. Un terme formulé par Pierre Bourdieu pour désigner ces effets est celui du « *capital social* ». Cela peut se définir

comme « *le réseau de relations qui lie les acteurs individuels et collectifs, et qui peuvent promouvoir la coopération et la confiance, mais aussi créer des obstacles au développement local* »²³ [traduction] (Trigilia, 2001). Ce concept a largement été mobilisé dans les recherches consacrées au développement économique, en particulier dans l'ère post-fordiste. En effet, cela permet de voir comment les capacités de coopération engendrent la formation de réseaux interpersonnels, facilitant ainsi la transmission efficace d'informations et les échanges entre entreprises. Cependant, au-delà de la dimension entrepreneuriale qu'évoque le capital social, la préoccupation dans cette étude est plutôt comment il affecte le développement des communautés locales et les sentiments d'attachement aux lieux de manière positive et négative. L'élément central à mettre en avant ici est que dans tout groupe social, les relations sont avant tout fondées sur la confiance. « *La confiance est un élément essentiel du capital social car elle lubrifie la coopération* »²⁴ [traduction] (Levi, 1996). Dans cette partie-ci, nous ne nous attardons pas sur les relations de confiance entre groupes locaux et gouvernementaux mais plutôt celles prévalentes au sein des communautés. Il est possible d'identifier que cette confiance émane de deux sources principales : la réciprocité et les réseaux d'engagement civiques.

D'un côté, cette réciprocité peut être vue comme un « *modèle culturellement défini pour les collaborations futures* » (Levi, 1996). Elle s'inscrit dans une logique d'autosuffisance où les individus se soutiennent et coopèrent en fonction des avantages mutuels qu'ils peuvent en tirer. Dans un tel cadre, tant que la confiance persiste, une aide par une personne suscite naturellement un retour de la part de l'autre, c'est le « *jeu de l'aide mutuelle* » (Levi, 1996). Mais pour que cette réciprocité puisse exister, il faut avant tout la présence d'intérêts ou d'objectifs en commun. Au sein des groupes sociaux, les liens entre individus se nouent surtout autour de croyances ou de standards éthiques partagés. Dans un contexte entrepreneurial, ces normes peuvent se traduire par des valeurs comme la ponctualité et l'assiduité, des qualités particulièrement recherchées pour optimiser la productivité. Cependant, dans un cadre relationnel amical ou informel, l'accent est davantage mis sur l'identité culturelle (Trigilia, 2001). Cette identité culturelle facilite l'accès à des objectifs qui seraient autrement difficiles à atteindre individuellement. Ces convictions communes sont le fruit d'une histoire partagée, d'un héritage collectif. « *Plusieurs études tendent à identifier le capital social avec une culture de coopération et à mettre en avant son caractère dépendant du chemin suivi, son enracinement dans l'histoire passée d'un territoire.* »²⁵ [traduction] (Trigilia, 2001). Cette mémoire collective et ce capital social sont donc centraux pour la cohésion et le développement local. Ce constat rejoint la notion de place-based gouvernance car pour garantir un développement local efficient, il est impératif de cerner ces réseaux sociaux, d'identifier leurs motivations communes et avant tout de leur accorder un degré d'autonomie suffisant. Des politiques appropriées sont nécessaires pour offrir à ces collectivités l'opportunité de « *prendre contrôle de leur propre destinée* » (Trigilia, 2001).

Outre ce jeu de l'aide mutuelle, c'est la participation active et l'engagement des individus dans la dynamique quotidienne de la collectivité qui engendrent ces liens de confiance, ce qui agit comme le ciment du groupe. « *Les citoyens qui ont un dense réseau d'engagements civiques non seulement se font confiance, mais produisent également un bon gouvernement, un*

²³ [...] the network of relations which bind individual and collective actors, and which can promote cooperation and trust but also create obstacles to local development. (Trigilia, 2001)

²⁴ Trust is an essential component of social capital because it lubricates cooperation. (Levi, 1996)

²⁵ Several studies tend to identify social capital with a cooperative culture and to highlight its path-dependent character, its rootedness in the past history of a territory. (Trigilia, 2001)

gouvernement démocratique, mais surtout un bon gouvernement démocratique. »²⁶ [traduction] (Levi, 1996). Plus qu'une dimension strictement politique, ces engagements sont fondamentaux pour toute collectivité qui gouverne ses activités avec une marge d'autonomie. Pour que cette collectivité puisse durer, il repose alors sur l'implication de ses membres dans sa gestion et son organisation. Le danger principal pour ces structures ne provient souvent pas tant des menaces extérieures mais plutôt des risques internes, notamment celui représenté par le problème des « *free-riders* » ou les « *profiteurs* », c'est-à-dire les personnes qui profitent des services du groupe sans rendre les leurs en retour. Ainsi, dans le cadre d'une gouvernance locale efficace, l'accent doit également être mis sur l'encouragement de formes d'engagements et de participation car ils sont les vecteurs d'une consolidation des relations de confiance et garantissent la viabilité à long terme de cette gouvernance. « *Les sociétés d'observation des oiseaux, les clubs de football, les groupes chorals et autres engendrent une confiance interpersonnelle et des garanties suffisantes, de sorte que les citoyens sont en mesure de surmonter le problème du passager clandestin, de s'organiser et de sanctionner efficacement les gouvernements qui ne fonctionnent pas correctement.* »²⁷ [traduction] (Levi, 1996).

2.6. Cadre méthodologique

Les théories évoquées précédemment nous offrent des outils pour comprendre les mécanismes permettant de transformer des espaces abandonnés en lieu significatifs ou en non-lieux, à travers des représentations individuelles et collectives. Edward Relph avait justement formulé cette notion de « *lieu* » dans le cadre de ses critiques de l'urban sprawl des années 70 qu'il associait à la prolifération de non-lieux. Il a alors défini ce qu'il appelle le « *sense of place* », c'est-à-dire le sentiment du lieu, qu'il voit comme la capacité d'associer des lieux à des sentiments. C'est un concept qu'il a ensuite utilisé pour promouvoir des lieux qu'il considère comme « *authentiques* », par opposition aux non-lieux. Toutefois, comme on l'a vu, l'attachement et les sentiments attachés aux lieux impliquent de multiples éléments qui ne sont pas toujours faciles à discerner.

Afin d'analyser comment les friches industrielles sont devenues des lieux culturels alternatifs, il est nécessaire d'établir un cadre d'analyse permettant de reconnaître et de catégoriser les diverses facettes de ces espaces. Le concept du lieu dépasse la localisation physique pour y intégrer des aspects psychologiques, sociaux et humanistes, entre autres, ce sont ces éléments-là qui donnent le sens aux espaces (Assem & Ezzeldin, 2019). Les principes liés au « *sense of place* » peuvent varier, allant de la promotion de la communauté à la préservation des identités des quartiers, en passant par des styles architecturaux ancrés dans l'histoire et la culture locale. La littérature de ce « *sense of place* » est vaste, et plusieurs auteurs l'ont défini de diverses manières, avec des concepts tels que le « *genius loci* », « *rootedness* », « *aesthetic relationship* » « *historical consciousness* », etc. (Beidler, 2007) (Figure 6). Néanmoins, toutes ces théories s'articulent autour de trois composantes principales : la forme, les activités et l'image. Ces trois dimensions du lieu, inspirées des concepts d'espaces conçus, perçus et vécus de Henri Lefebvre, interagissent pour définir l'identité propre d'un lieu, le « *sense of place* ». « *Pour Relph, un véritable sentiment du lieu est une relation entrelacée entre le cadre physique,*

²⁶ Citizens who have a dense network of civic engagements not only trust each other but produce good government, democratic government, and, most important, good democratic government. (Levi, 1996)

²⁷ Bird-watching societies, soccer clubs, choral groups, and the like engender sufficient interpersonal trust and assurances so that citizens are able to overcome the free rider problem, organize, and effectively sanction governments that are not performing well. (Levi, 1996)

les activités humaines qui se déroulent dans ce cadre et le sens associé à la fois au cadre et à ces activités. »²⁸ [traduction] (Beidler, 2007).

Conceptual Map of Sense of Place Theories

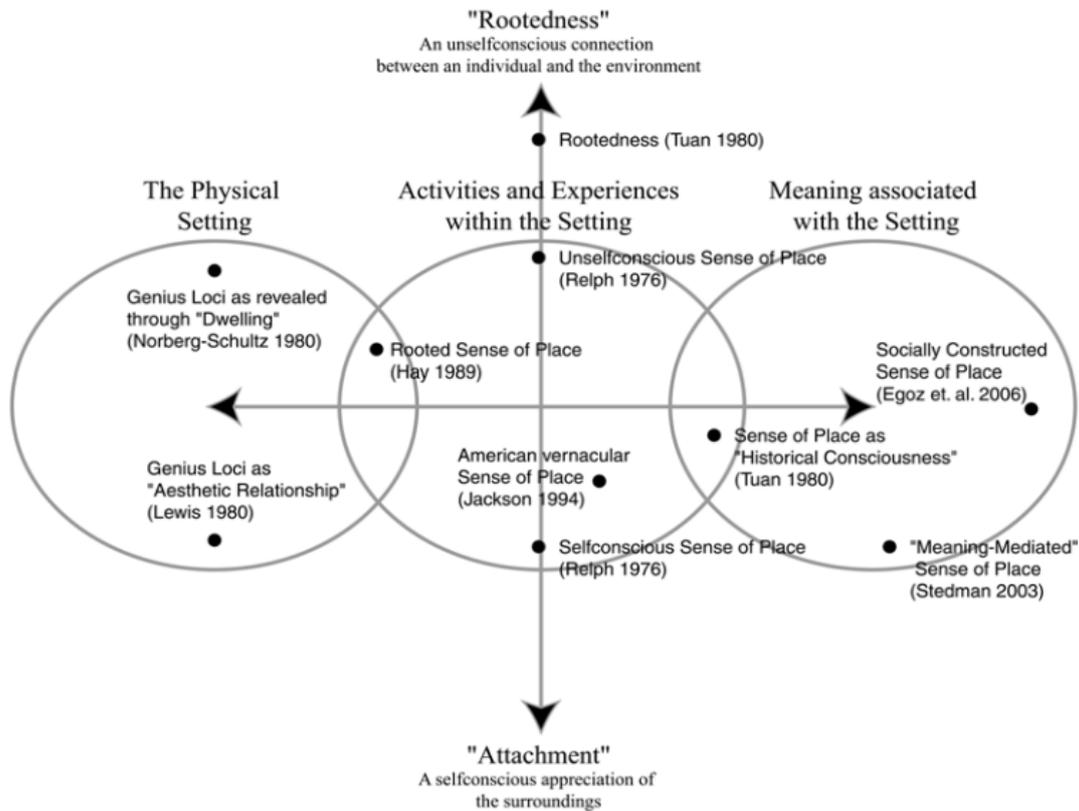


Figure 6: Figure conceptuelle des théories inscrites dans le "sense of place" (Beidler, 2007)

2.6.1. Trois dimensions du lieu formant le « sense of place »

La première dimension est celle de la forme physique, il s'agit de l'aspect matériel et tangible d'un lieu. C'est « *l'espace organique enraciné dans des choses concrètes et substantielles, et qui n'implique aucune image ni concept d'espace et de relation spatiales* »²⁹ [traduction] (Relph, 1976). Selon Relph, cette dimension du lieu est définie comme le « *cercle fonctionnel* », accueillant les fonctions de résidence, de travail et de loisirs des individus. Il s'agit d'éléments mis en relation à travers un mode de conception spécifique, façonné par les planificateurs, urbanistes, technocrates « *découpeurs* » et « *agenceurs* » (Lefebvre, 1974). En outre, il est crucial de souligner que cet espace est étroitement lié à un processus de production sociale. C'est-à-dire qu'il inspire un ensemble de définitions et descriptions à travers des plans et des cartographies, mais également une série de signes, de codes et de discours qui contribuent à développer les structures sociales au sein des contextes urbains. Cela établit les éléments spatiaux fondamentaux qui forment les expériences communes partagées par les utilisateurs et

²⁸ For Relph, an authentic sense of place is an intertwined relationship between the physical setting, the human activities that happen in that setting and the meaning associated with both the setting and those activities. (Beidler, 2007).

²⁹ This is an organics space that is rooted in things concrete and substantial, and which involves no images or concepts of space and spatial relations. (Relph, 1976)

confèrent une contextualisation à un lieu. Pour l'illustrer, Lefebvre prend l'exemple d'un arbuste situé derrière une clôture qui sépare une zone boisée d'une prairie. La présence de cette barrière marque la séparation entre la zone agricole de l'agriculteur et la zone boisée, établissant une délimitation d'appartenance qui induit une distinction visuelle évidente entre un gazon d'un côté et une surface végétalisée non entretenue de l'autre. Ainsi, cette barrière remplit une fonction au sein de cet espace et contextualise la différence entre les deux formes de nature de part et d'autre (Rogers, 2002). Dans le cas d'une friche industrielle, elle est souvent reconnue pour ses vastes surfaces de plancher, ses grandes hauteurs sous plafond, sa localisation isolée, etc. C'est tout un ensemble d'attributs physiques uniques et reconnaissables qui façonnent l'expérience sensorielle des visiteurs.

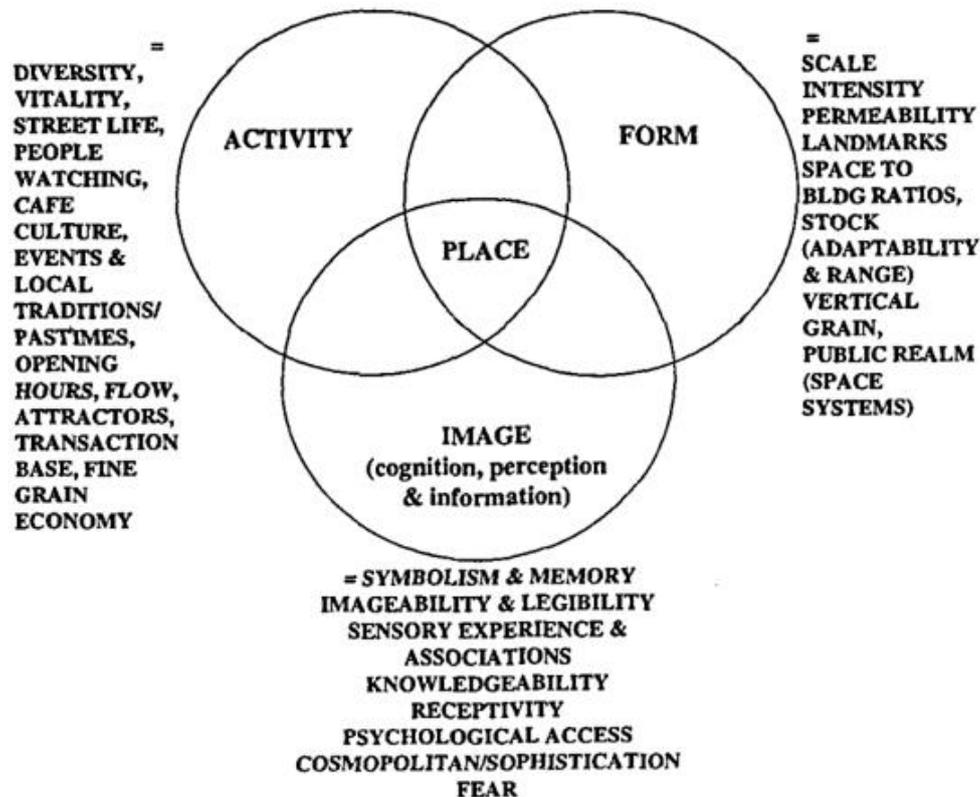


Figure 7: Les trois dimensions du lieu selon Relph (Montgomery, 1996)

La deuxième dimension est celle du social, c'est-à-dire les activités et les pratiques individuelles ou communautaires se produisant au sein d'un lieu (Assem & Ezzeldin, 2019). C'est la dimension dans laquelle s'inscrit l'expérience personnelle liée avec l'usage du lieu. Lefebvre développe ce point en décrivant cet espace comme l'espace « *perçu* » dans lequel s'inscrit la réalité quotidienne. Au sein de chaque espace, les utilisateurs produisent des logiques d'usage propres à travers leurs pratiques individuelles et les interactions collectives. Par conséquent, il y a une forme d'appropriation personnelle qui émerge par le biais de la pratique. Il est donc nécessaire de s'intéresser non seulement à l'espace et ses utilisateurs en eux-mêmes mais également aux réseaux de relations entre utilisateurs et leur environnement. Avec l'exemple de l'arbuste et de la barrière, bien que l'arbuste puisse être perçu comme un phénomène naturel anodin, il s'inscrit en réalité dans un cadre de production sociale. La présence de cet arbuste est rendue possible grâce à la construction de la barrière, sans laquelle il aurait été coupé pour y planter du gazon à la place (Rogers, 2002). Ainsi, la coexistence et l'interaction entre ces divers éléments au sein de cet espace nous racontent une histoire, ils décrivent comment il a été socialement construit au fil des pratiques spatiales. Toutefois, cette

construction sociale diffère de la conception dans le sens où elle ne repose pas sur la décision intentionnelle de construire une barrière à cet emplacement spécifique et dans cette forme. Au contraire, elle concerne davantage la manière dont cet arbuste acquiert une signification particulière et génère un imaginaire distinct lorsqu'il est juxtaposé au gazon derrière la barrière. Par conséquent, il est essentiel d'ajouter cette dimension d'analyse à l'étude du lieu pour en révéler sa « *substance* ». L'environnement urbain est composé d'une multitude de ruelles et de bâtiments qui, à première vue, semblent similaires, mais ce sont les expériences personnelles forgées par l'usage et l'interaction avec les autres membres qui forment le « sens » de ces espaces (Relph, 1976).

La troisième dimension, qualifiée de dimension émotionnelle, évoque les résonances affectives associées à un lieu, englobant les connotations positives ou négatives telles que les émotions, les souvenirs, les symbolismes qui y sont rattachés. C'est l'espace existentiel ou « *vécu* » dans les théories de Lefebvre. Dans cette dimension, on introduit « *l'intersubjectivité* » du lieu, soulignant qu'il est partagé par ses utilisateurs qui ont été influencés par un ensemble d'expériences, des signes et de symboles partagés. Ainsi, cet espace agit comme une forme de culture qui influe sur les expériences collectives en plus de leurs perceptions individuelles, comme l'a décrit Tuan. Cependant, cette dimension existentielle n'est pas simplement subie, il est continuellement façonné et transformé de manière inconsciente par les activités humaines. À partir d'une étude sur un village traditionnel des îles Trobriand, Relph explique comment la configuration spatiale au sein de ce village est inconsciemment guidée par les croyances et influe par la suite sur les pratiques sociales de la tribu. Le village se compose de cercles concentriques : les cercles intérieurs renferment la partie « *sacrée* » du village abritant le cimetière, les réserves alimentaires, la hutte du chef et les logements des célibataires. Tandis que les cercles extérieurs contiennent les parties « *profanes* » avec les ruelles de circulation et les quartiers résidentiels de couples mariés. Cette organisation correspond aux comportements de ces villageois qui s'éloignent des centres sacrés lorsqu'ils se marient (Relph, 1976). Cet exemple illustre donc l'idée que l'espace existentiel se forme inconsciemment à travers l'organisation pratique des divers éléments au sein de l'espace. Toutefois, cette dimension du lieu est définie culturellement par un groupe, ce qui le rend souvent difficilement communicable et compréhensible pour une personne externe. Celle-ci peut varier considérablement d'une personne à l'autre en fonction de plusieurs facteurs comme l'âge, le contexte socio-culturel ou la personnalité. Autrement dit, chaque individu possède une relation particulière et une perception unique de l'environnement qui l'entoure, ce qui dépend de son parcours et de son expérience vécue. Un atelier de travail considéré comme remarquable et fascinant pour les uns peut sembler tout à fait banal et dénué d'intérêt pour les autres.

2.6.2. Élaboration d'un guide d'entretien

Dans cette étude, l'objectif est d'opérationnaliser sur le terrain ce concept du « *sense of place* » des utilisateurs de ces friches à travers les trois dimensions du lieu. La méthodologie choisie pour conduire cette recherche repose sur la réalisation d'entretiens semi-directifs avec les acteurs liés à ces lieux culturels. Compte tenu de la complexité de la notion du lieu, cette méthode est particulièrement adaptée à notre contexte car elle offre l'opportunité de construire des entretiens structurés permettant une cohérence dans les données recueillies. L'objectif de cette approche est de permettre aux participants de partager leurs expériences et de les comprendre dans le contexte défini (Beidler, 2007). Il sera alors nécessaire d'établir une grille d'entretien formulée à partir de ces trois dimensions du lieu en partant des éléments physiques, en passant par les interactions et en finissant par les significations imaginaires, ce qui permettrait de faire ressortir le « *sense of place* » (Figure 8).

Diagram of Proposed Sense of Place Theory

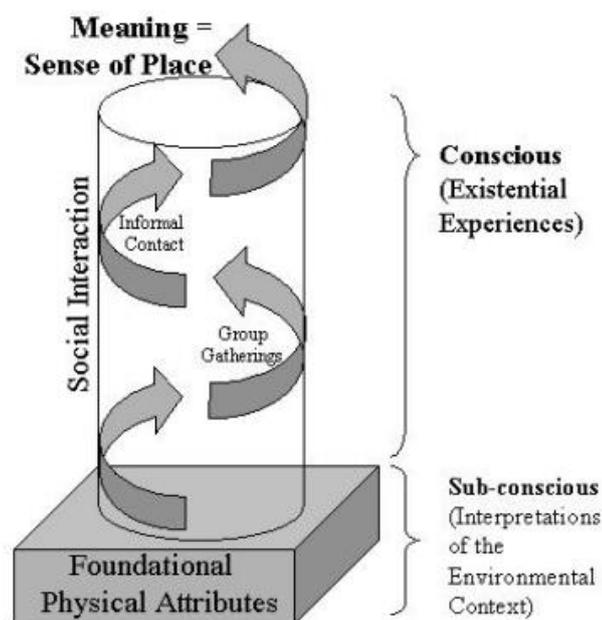


Figure 8: Diagramme représentant la méthode permettant de "sortir" le "sense of place" à travers l'entretien (Beidler, 2007)

Avant cela, la première partie de ce guide d'entretien consistera en des questions personnelles concernant la personne afin d'établir sa position vis-à-vis de la friche. Il sera crucial de déterminer le rapport que nos interviewés ont avec le lieu car une distinction a été établie entre les « *insiders* » et les « *outsiders* », deux catégories de personnes qui se distinguent par leur degré d'implication dans la vie quotidienne des espaces collaboratifs. Selon Relph, cette séparation entre « *insideness* » et « *outsideness* » est cruciale pour comprendre les lieux, car le sentiment d'identité est plus profond chez les individus qui font partie intégrante de cet écosystème (Seamon, 2008).

En effet, Relph décrit sept différents niveaux d'intensité d'*insideness* ou d'*outsideness*, allant de l'« *empathetic outsideness* » à l'« *existential outsideness* » (Relph, 1976). En comparant les deux extrêmes de cette échelle, l'*existential insideness* fait référence à un état d'immersion profond et inconscient dans le lieu que l'on considère comme son chez-soi (Seamon, 2008). C'est un sentiment d'appartenance et de familiarité avec le lieu qui s'est développé à travers une connaissance intime du lieu et des routines quotidiennes, ce qui influencerait plutôt une relation émotionnelle positive envers le lieu. D'autre part, l'*existential outsideness* désigne un sentiment d'aliénation ressenti par des personnes étrangères au lieu ou par des personnes qui ont été éloignées de celui-ci depuis longtemps et ne le reconnaissant plus (Seamon, 2008). Cette aliénation implique plutôt des émotions négatives liés à des sentiments d'anxiété ou de désorientation et donc une distance par rapport au lieu. L'objectif de ces questions introductives sera d'évaluer, dans un premier temps, le degré d'« *insideness* » ou d'« *outsideness* » des répondants, en se basant sur des critères tels que leur arrivée dans la friche, leur engagement dans son histoire, leur connaissance ou leur participation aux occupation informelles. Cette évaluation initiale permettra d'orienter la suite de l'entretien.

Puis, en s'inspirant de la méthode de l'entretien qualitatif développé par Rubin & Rubin dans leur ouvrage *Qualitative Interviewing – The Art of Hearing* (1995), trois niveaux de questions

sont établis pour atteindre le niveau d'approfondissement désiré de l'entretien. Il y a d'abord les questions principales, formulées en amont, se basant sur les recherches préliminaires de l'interviewer et les connaissances qu'il souhaite extraire de l'entretien. Ces questions, assez larges, visent à introduire le thème et à inciter les interviewés à s'y exprimer de manière libre. En réponse à celles-ci, on peut approfondir leurs propos en utilisant des « *probes* », ce sont des questions de sondage pour interpréter, clarifier ou recadrer la conversation sur les points d'intérêts de l'étude. Ces « *probes* », pouvant être des remarques spontanées, ne sont pas prédéterminées mais émergent lors des entretiens. Le dernier niveau comprend les « *follow-up* », qui peuvent être spontanés ou préparés, ce sont des questions destinées à approfondir certains aspects des questions principales. Basées sur les réponses de l'interviewé, ces questions de suivi sont ajustées en conséquence et peuvent parfois être omises si elles ont déjà été traitées dans les réponses antérieures (Rubin & Rubin, 1995).

Le guide d'entretien qui en résulte contient ainsi les questions principales et certaines questions de suivi anticipées. Il ne s'agit pas d'une liste exhaustive, les questions variant en fonction des friches étudiées et du rôle des répondants, mais ce guide il offre un aperçu de la structure des entretiens qui découle des concepts théoriques.

Questions d'introduction :

- Depuis combien de temps occupez-vous ces locaux ?
- Habitez-vous à proximité de la friche, à Genève, ou plus loin ?
- Comment avez-vous découvert ces locaux ? Est-ce que c'était par le biais de contacts, d'annonces, d'amis ou autrement ?
 - Occupez-vous un autre atelier pour artiste auparavant ?
- Quelles sont les activités que vous menez sur place, et dans quel but (à des fins professionnelles ou de loisirs) ?
- Êtes membre d'une association d'artistes, d'un groupe, ou travaillez-vous de manière indépendante ?
 - Quel est votre rôle au sein de cette association ?

Questions sur la dimension physique :

- Avant que vous emménagiez ici, quelle opinion aviez-vous de ce lieu ?
 - Pourquoi quitter votre ancien local pour venir ici, quels étaient les avantages que vous anticipiez ?
- Lorsque vous avez emménagé ici pour la première fois, quel est le/les éléments qui vous ont le plus marqué à premier coup ?
 - Ce/ces éléments sont-ils bénéfiques à vos activités ?
 - De quelles manières sont-ils bénéfiques ?
- Lorsque vous êtes arrivés ici, est-ce que vous connaissiez le contexte historique des lieux, de son passé historique ?
 - Est-ce que cet aspect est visible dans ces locaux ? Est-ce qu'il y a des éléments qui vous rappellent cette histoire des lieux ?
- Est-ce qu'il y a des éléments autour de la friche que vous utilisez régulièrement et que vous trouvez utile à votre vie quotidienne ?
- Avec le temps, plus vous vous êtes habitué à ce local, est-ce qu'il y a d'autres éléments qui vous ont marqué ?
 - Des éléments positifs, mais également négatifs ?

- Finalement, est-ce que les bénéfices que vous espériez initialement en déménageant ici se sont réalisés ? / Est-ce que vos attentes ont été satisfaites ?

Questions sur la dimension sociale :

- Est-ce que vous continuez à faire les mêmes activités dans ces nouveaux locaux qu'avant ?
 - Et si vous avez changé vos habitudes, qu'est-ce qui a motivé ces changements ?
- Pensez-vous que l'autogestion de l'espace communautaire de la friche est un avantage ?
 - Si oui, de quelle manière cela a un impact positif sur vous ? Ou négatif, dans le cas contraire.
- Est-ce que vous aviez déjà des amis présents dans ces lieux ou à proximité ?
 - Si oui, est-ce que ça a facilité votre processus d'installation dans les lieux, et comment ?
- Avez-vous eu la chance de rencontrer de nouvelles personnes et de créer des liens avec d'autres artistes ou personnes qui travaillent dans le même domaine que vous ?
 - Comment est-ce que ça a affecté vos activités ? Est-ce que vous êtes plus enclins aux collaborations maintenant ?
- Considérez-vous qu'il y existe un sentiment de communauté au sein de cette friche ?
 - Vous sentez-vous intégré à cette communauté aujourd'hui ? Et pourquoi est-ce le cas ?
- Comment est le rapport à la clientèle ici ? (Dépend du type d'activités)
 - Trouvez-vous que cette friche offre une ambiance plus accueillante et conviviale pour les clients ? Et pourquoi ?
- Quels liens avez-vous avec les autorités genevoises ?
 - Comment interprétez-vous ces relations ?

Questions sur la dimension mentale :

- Est-ce que le caractère historique de la friche se remarque toujours aujourd'hui ? / Est-ce que vous remarquez que vous utilisez actuellement un espace qui avait auparavant une affectation complètement différente ?
 - Si oui, comment est-ce qu'elle a été retenue ?
 - Si non, pensez-vous que les artistes se sont complètement approprié l'usine et changé sa signification ? Et comment ?
- Quel a été l'événement le plus mémorable que vous avez vécu depuis que vous êtes dans cette friche ?
- Si vous deviez décrire ce lieu par un visage, un animal, ou la première chose qui vous vient à l'esprit, qu'est-ce que ce serait ?
- Qu'en pensez-vous de l'environnement urbain dans lequel se trouve ce lieu ?
- Lorsque vous rentrez dans ce lieu, étant située dans un cadre urbain (dépend de la friche en question), quels sentiments est-ce que ça vous évoque ?
 - Celles d'un lieu de travail, ou plus celles d'un chez-soi ?
 - Est-ce que c'est un lieu où vous iriez pour vous détendre ?

2.6.3. Choix du terrain et des interviewés

Afin de choisir les personnes à contacter pour ces entretiens, il est d'abord nécessaire de choisir les lieux culturels qui correspondent aux intérêts de l'étude. Parmi la multitude de lieux présents à Genève que j'ai pu visiter lors de mes recherches exploratoires ainsi que d'autres qui m'ont été mentionnés, j'ai pu définir quelques critères pour des terrains d'études adaptés :

- Anciennes surfaces industrielles occupées par des acteurs artistiques et socioculturels de manière formelle ou informelle
- Situés dans des territoires administrés par le département du développement territorial genevois
- Présence et activité actuelle des artistes sur les lieux
- Autogestion des activités par les artistes

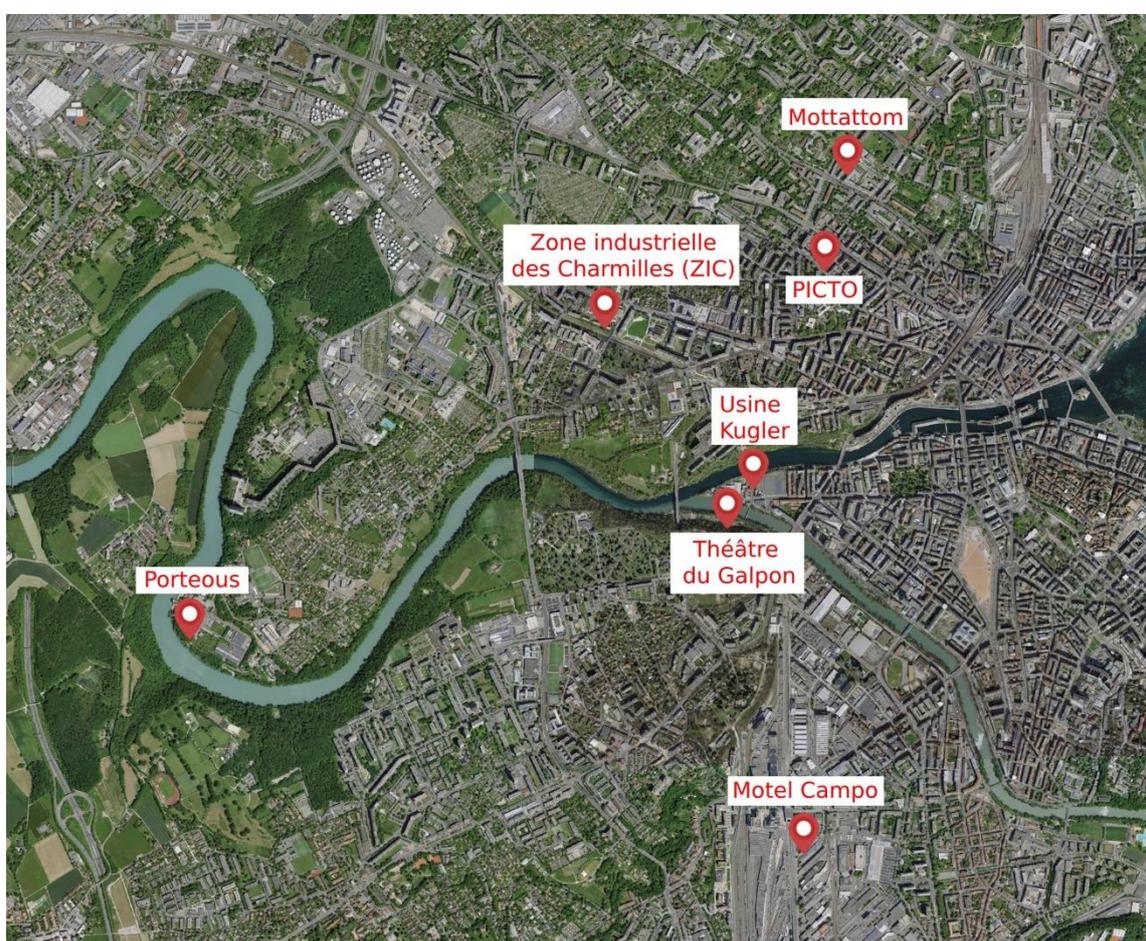


Figure 9: Carte des lieux culturels Genevois visités

Au départ, j'ai entrepris la recherche en envoyant des demandes d'entretiens aux différentes associations présentes dans les friches prioritaires. Cependant, après quelques semaines, je n'ai reçu qu'une réponse, et il était souvent difficile de visiter ces lieux car ce sont des bâtiments fermés sans réception. Par conséquent, j'ai plutôt cherché à contacter directement les locataires des friches au lieu de contacter les associations, ce qui a donné de meilleurs taux de réponse. Ainsi, j'ai réalisé la majorité de mes entretiens dans l'usine Kugler car les coordonnées de tous les membres étaient affichées sur leur site. Au fur et à mesure des entretiens, j'ai pu apprendre davantage sur le réseau des artistes genevois et établir de nouveaux contacts au sein de la friche,

ainsi que dans d'autres lieux. En fin de compte, j'ai pu réaliser 21 entretiens semi-directifs avec 26 acteurs appartenant à diverses associations présentes dans 7 friches différentes (l'usine Kugler, le théâtre du Galpon, Porteous, la ZIC, Mottattom, PICTO, Motel CAMPO) (Figure 10).

Date	Personne interviewée et occupation	Type d'entretien	Friche et association	Durée
28 mars 2023	Co-fondateur du Galpon	Semi-directif	Théâtre du Galpon, Studio d'action Théâtrale	40 minutes
12 avril 2023	Artiste	Semi-directif	Usine Kugler, Cheminée Nord	47 minutes
12 avril 2023	Artiste	Semi-directif	Usine Kugler, Cheminée Nord	16 minutes
13 avril 2023	Artiste graphiste	Semi-directif	Usine Kugler, Cheminée Nord	46 minutes
13 avril 2023	2 membres fondateurs de Cheminée Nord	Focus groupe	Usine Kugler, Cheminée Nord	48 minutes
14 avril 2023	Artiste	Semi-directif	Usine Kugler, Cheminée Nord	38 minutes
19 avril 2023	Artiste	Semi-directif	Usine Kugler, Kugler Est	1 heure
20 avril 2023	Membre fondatrice de Porteous	Semi-directif	Porteous	34 minutes
20 avril 2023	Graphiste	Semi-directif	Usine Kugler, Database59	1 heure et 5 minutes
26 avril 2023	Co-fondatrice de la compagnie de l'Estuaire et du Galpon	Semi-directif	Théâtre du Galpon, Compagnie de l'Estuaire	49 minutes
28 avril 2023	Artiste	Semi-directif	Usine Kugler, Cheminée Nord	25 minutes
28 avril 2023	Artiste	Semi-directif	Usine Kugler, L-Ouest	31 minutes
6 mai 2023	Musicien et membre fondateur de Eklektro	Semi-directif	Zone Industrielle des Charmilles, les 6Toits	23 minutes
8 mai	Animateur pour enfants	Semi-directif	Usine Kugler, Cheminée Nord	41 minutes
11 mai 2023	5 membres fondateurs de Mottattom	Focus groupe	Usine Mottattom	1 heure et 32 minutes

12 mai 2023	Artiste	Semi-directif	PICTO	24 minutes
12 mai 2023	Artiste	Semi-directif	PICTO	1 heure et 2 minutes
15 mai 2023	Musicien	Semi-directif	Motel CAMPO, ex L-Sud Kugler	30 minutes
15 mai 2023	Co-fondateur de Ressources Urbaines, urbaniste	Semi-directif	Ressources Urbaines	1 heure
16 juin 2023	Musicien, fondateur / chanteur de Young Gods	Semi-directif	Usine Kugler, Database59	43 minutes
16 juin 2023	Conseillère culturelle pour la ville de Genève	Semi-directif	Ville de Genève	11 minutes

Figure 10: Grille des entretiens réalisés

3. ANALYSE

3.1. Artamis, une fondation de la scène alternative genevoise

Avant de procéder à l'analyse des entretiens, il convient d'abord d'établir l'importance du collectif « Artamis » au sein de la scène culturelle alternative actuelle à Genève. Artamis (Amis de l'Art) s'est distingué comme la plus grande et la plus influente communauté d'artistes autonomes dans la scène du squat genevois. Ce collectif regroupait entre 200 à 300 personnes et s'étendait sur huit bâtiments d'environ 26'000m² en plein cœur de Genève, dans le quartier de la Jonction, sur l'ancien site des Services Industriels de Genève (SIG) (Figure 11).

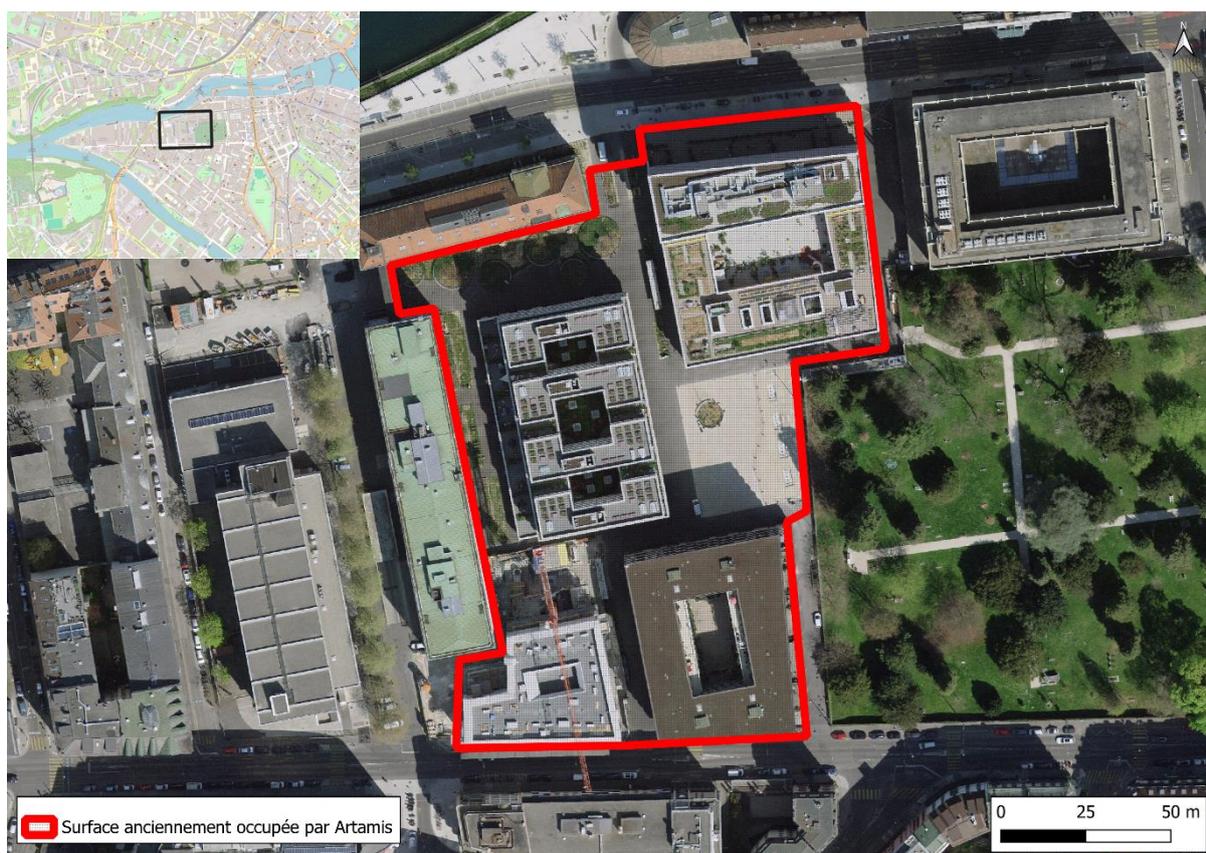


Figure 11: Localisation de l'ancien site d'Artamis, au centre de Genève sur le quartier de la Jonction

3.1.1. Un nouveau centre culturel parti de rien

Fondé en 1996 par une cohorte d'artistes, le collectif Artamis a choisi d'occuper ce site délaissé depuis le départ des SIG, en 1992, dans le but de « proposer des locaux à des artistes ou des artisans afin de lutter contre le manque d'ateliers à Genève » (Pattaroni, 2020). Bien que cette période ait été marquée par une tolérance envers les squats, la prise de possession du site, qui appartenait au secteur public, n'a pas été facile. Lors de la première occupation, les squatteurs ont rapidement été expulsés par les forces de l'ordre car ils manquaient d'un système de résistance adapté. Suite à cette éviction, le collectif s'est mobilisé en organisant un camping sauvage sur la place du Bourg-de-Four pour réclamer le site. Ensuite, lors d'une deuxième occupation, marquée par la mise en place de barricades et une résistance affirmée face à la police, une convention de prêt à usage, renouvelable annuellement, a finalement été négociée.

Si cette occupation se distingue des nombreux autres squats en ville à cette époque, c'est car le collectif Artamis revendiquait des espaces de travail pour les artistes professionnels et des lieux de diffusion culturelle. Ils positionnaient ce site comme un nouvel épicode de la culture alternative genevoise. Ils ont donc embrassé une vision plus professionnelle de la création, ce qui s'opposait à la plupart des autres squats qui étaient principalement des lieux de loisirs et de logements bon marché.

Au fil des années d'occupation, ce site s'est rapidement transformé en ce pôle culturel que ces artistes avaient souhaité. Il s'y trouvait un théâtre, des salles de concerts, des bars, discothèques et des cours extérieurs ouverts. Un des membres clés de ce collectif que j'ai pu interviewer emploie le terme de « *paysage urbain* » pour mettre en lumière le caractère atypique de ce site au sein du paysage genevois. Pour lui, un paysage est composé de plusieurs tableaux diversifiés. Par exemple, dans un paysage montagnard, on pourrait y identifier un tableau consacré à la nature sauvage illustrée par la coexistence harmonieuse de diverses espèces animales et végétales. Un autre illustre le calme apaisant d'un ruisseau au fond de la vallée. Un dernier tableau pourrait représenter une cabane rustique en bois entourée de ses pâturages verdoyants. Mis ensemble, ces tableaux différents façonnent l'identité unique de ce paysage montagnard. De manière similaire, Artamis incarne celui d'un lieu non normé, un mini écosystème pour les activités créatives qui se distingue des autres tableaux et complète le paysage genevois. Au-delà d'un lieu d'autonomie et de liberté pour ses membres, Artamis représentait également un espace ouvert au public. Le collectif y accueillait régulièrement des fêtes importantes, ce qui attirait une audience bien au-delà des cercles du squat traditionnel, faisant d'Artamis un incontournable pour les sorties nocturnes genevoises. Des témoignages d'anciens membres d'Artamis évoquent même d'y avoir rencontré des touristes étrangers qui étaient conseillés de venir le visiter.

*« C'était un paysage urbain en décalage avec le reste de la ville, il avait une marque très très urbaine, cette urbanité un peu du délaissé, du squat, des graphes, des voitures délaissées. C'était un site difficile parce qu'il était ouvert au public, mais pas pris en charge par les services de la voirie donc complètement laissé à la charge des occupants qui étaient tous divers et variés. Donc **c'était un lieu d'appropriation et de liberté pour ceux qui avaient des ateliers, et les espaces extérieurs étaient utilisés par des gens pas forcément de Artamis.** Mais c'était un espace de liberté pour faire de la dégradation, des expressions artistiques, ou de la répétition, y avait des gens qui venaient s'entraîner à faire du cirque, du graffiti, des gens qui venaient parker leur voiture. »* (Membre fondateur d'Artamis, 2023)

À travers la constitution du collectif Artamis, on peut y reconnaître les dynamiques de pouvoir à l'œuvre conduisant à un équilibre durable. Depuis ses origines, en s'inspirant des mouvements de squat antérieurs, ce collectif a toujours nourri l'ambition de créer un espace autonome régi par ses utilisateurs, donc une « *place-based governance* » où ils seraient maîtres de leur destin. Dans cette optique-là, l'entame des relations entre cette gouvernance locale d'artistes et les autorités genevoises s'est faite sur la base d'un rapport de force. La persévérance de ce collectif et le nombre de membres impliqués a contraint ces autorités à engager le dialogue afin d'éviter un conflit important. Cette interaction, bien que parfois tendue, a été facilitée par l'environnement politique de tolérance à l'égard des squats à ce moment-là. Les précédentes expériences positives dans les lieux squattés à Genève ont donc joué en faveur d'Artamis. Cette situation démontre une forme de « *relation vertueuse* » construite au fil des années entre les acteurs locaux et les instances administratives qui sont parvenus à une entente.



Figure 12: Le site d'Artamis utilisé comme espace de répétition pour des groupes musicaux (Paysage Urbain, 2008)

Par la suite, ce qui a renforcé cette entente a été la volonté d'Artamis de ne pas seulement jouer d'une autonomie dans sa gestion, mais également une autosuffisance financière. Le collectif envisageait de générer des revenus, notamment via des loyers d'ateliers et des recettes issues d'événements. Les diverses sous-communautés d'Artamis prévoyaient des rentrées monétaires grâce à la billetterie pour leurs représentations mais surtout la vente de boissons sur place. En somme, il s'agissait d'un écosystème d'artistes qui vivaient de manière quasi autarcique, dans lequel l'État n'aurait pas besoin d'y verser des subventions ou même de se charger de la maintenance. En effet, il était convenu que les services de voirie ne passeraient pas par le site pour y effectuer des nettoyages ou la collecte des déchets. Le site était traité comme un espace privé imposant ainsi aux membres de se charger de l'entretien, que ce soit le nettoyage mais aussi beaucoup d'aspects techniques comme l'électricité ou la plomberie. Cela a eu pour conséquence d'imposer aux membres d'Artamis une plus grande responsabilité, les conduisant à développer les compétences nécessaires, renforçant ainsi leur esprit d'indépendance. Cette configuration démontre donc une forte confiance que la municipalité portait aux capacités d'autogestion de cette communauté. La réussite d'une telle occupation tient en grande partie à cette collaboration entre différents niveaux organisationnels à plusieurs échelles.

« On était dans une auto-gestion hors de subventions, de gens qui s'organisent eux-mêmes, donc y a beaucoup de savoir-faire. Beaucoup d'organisateur d'événements ou d'organisateur de la culture genevoise, ils ont fait leur première expérience dans le milieu squat. Donc c'était un magnifique lieu d'apprentissage de valeurs en résistance ou en décalage avec le monde capitaliste, c'était intéressant, et aussi un lieu où tu peux apprendre à faire du son, à gérer un bar, faire des comptes, des notions de sécurité, des notions d'organisation... » (Membre fondateur d'Artamis, 2023)



Figure 13: Présence active des acteurs culturels dans les bâtiments ainsi qu'à l'extérieur sur le site d'Artamis (Paysage Urbain, 2008)

3.1.2. Attachements personnels

À travers les témoignages des anciens membres et les images disponibles, il est apparent que cette friche a pris une importance significative pour ses utilisateurs. Des liens forts se sont construits dans cette communauté, et des sous-groupes s'y sont formés selon les affinités ou les activités partagées. Chaque entité a pris en charge et a assumé la responsabilité d'un bâtiment ou une portion de celui-ci. Ce sont de nouvelles logiques spatiales qu'ils ont instauré avec certains espaces réservés pour des associations et d'autres espaces qui sont devenus des points de rencontres et d'échanges. Grâce à ces nouvelles logiques, le lieu s'est réinventé et a pris un tout nouveau sens par rapport à sa conception initiale en tant que locaux pour les SIG. Ceci est particulièrement illustré par le collectif théâtral, désormais connu sous le nom du Théâtre du Galpon. Ils ont réaménagé les anciens bureaux des contremaîtres des SIG en des salles de répétition et ont construit une scène de théâtre au sein de l'ancienne salle de stockage des réverbères. Ils y ont repeint les murs, installé de nouveaux sols sur pilotis, construit des salles de loges, installé de l'insonorisation, de l'éclairage, etc. Ces espaces remodelés offraient une plateforme pour les troupes théâtrales locales, accueillait le public genevois pour des spectacles ainsi que des ateliers pour initier les enfants à la danse et au théâtre. Par conséquent, à travers cette appropriation artistique, le site a subi une transformation physique pour s'adapter à leurs nouvelles activités, mais a également pris une nouvelle signification, modifiant ainsi sa fonction au sein de l'agglomération.

« Le site s'est organisé par bâtiments et puis y a eu des phases, en fonction des besoins des organisations inter bâtiments, où ils se réunissaient pour faire face aux problèmes qui peuvent survenir. Y avait des personnages du site qui avaient de l'importance et chaque bâtiment avait sa propre dynamique plus ou moins intégrée. » (Membre fondateur d'Artamis, 2023)

Au sein des anciens membres, on ressent une reconnaissance quant à la possibilité d'accéder à ces surfaces à coûts réduits, en autogestion et bien localisés, pour y mener leurs activités qu'ils pourraient difficilement pratiquer ailleurs. Par conséquent, il y a un respect qui se fait par rapport à leur environnement, ils prennent soin de ces lieux tout comme ils le feraient chez eux. « *On fait des remises à neuf, pour en faire un lieu qui évolue, pas statique. C'est aussi l'idée de montrer qu'on ne se repose pas sur nos lauriers et qu'on essaie de garder le lieu un peu en vie.* » (Architecte, Paysage Urbain, 2008). Cela s'éloigne des idées préconçues sur le squat, selon lesquelles les occupants participeraient à dégrader leur environnement. On se retrouve dans le cas contraire ici, les membres d'Artamis sont arrivés dans des locaux industriels vides, abandonnés, insalubres, un point mort dans la ville et l'ont redonné une nouvelle vie. Ces lieux dégagent tout ce que Relph entendait par « *l'authenticité* ». Ce sont des lieux qui sont aménagés entièrement par les « *insiders* » du monde culturel alternatif leur servant de centre fonctionnel de vie. Par cet engagement, tant sur le plan des activités que sur la forme physique, ces acteurs construisent des expériences empathiques et des imaginaires avec ces lieux, leur conférant ainsi une signification profonde.



Figure 14: Remise à neuf des intérieurs des bâtiments à Artamis (Paysage Urbain, 2008)

3.1.3. Revendications et avantages mutuels

L'acte d'occupation, spécifiquement dans le contexte genevois, témoigne d'une volonté d'adresser un paradoxe : l'abondance de surfaces vacantes face à la demande résidentielle et culturelle croissante. Les artistes mettaient en évidence le déficit important en matière d'espaces créatifs abordables à disposition. Artamis s'est donc positionné comme une réponse pertinente à ce vide dans le paysage genevois. Comme l'a souligné mon interlocuteur d'Artamis, le squat a été utilisé comme un outil de revendication proactive plutôt qu'un signe de précarité dans l'optique de vouloir apporter du positif à travers le squat. « *Le mode de vie qu'on défend il est très simple, y a des endroits vides, y a des choses à faire, y a des gens qui en ont besoin et donc autant s'organiser pour les utiliser* » (Musicien, Paysage Urbain, 2008).

Les revendications peuvent se décrire en quelque sorte comme une contestation contre la « *placelessness* », les paysages inauthentiques. C'est une critique qui est faite envers la

négligence des demandes locales au profit des « *outsiders* ». C'est une action contre l'instabilité et la destruction, car ces friches sont très souvent laissées vides pendant des décennies et traversent des dizaines de propositions, un temps pendant lequel le lieu perd entièrement sa fonction et n'est que voué à la destruction. À la place, pendant ce temps de veille, ces occupants souhaitent la revitaliser, la reconstruire avec les moyens du bord pour l'adapter aux usages locaux. De nombreux éléments de recyclage ressortent dans le cadre des occupations de friches, comme on peut le remarquer à Artamis : « *Pratiquement toutes les planches pour les étagères, c'étaient des palissades que la maréchaussée avait mis autour du site pour qu'on n'y accède pas. Au moment où les accords ont été signés, les palissades ont été démontées et puis elles ont été recyclées. J'imagine que dans tous les bâtiments on retrouve ces éléments de palissade.* » (Artiste, Paysage Urbain, 2008). Ce processus révèle les idées partagées et une sorte de culture qui s'est formée à travers ces mouvements de squat : valoriser les espaces urbains, consolider les identités locales et promouvoir la durabilité, tant sur le plan social qu'environnemental. Pour ces occupants d'Artamis, l'idée centrale est : « *Pour moi, le squat fait beaucoup plus de bien pour une ville que de mal.* » (Architecte, Paysage Urbain, 2008).

Le collectif, bien que volontairement détaché institutionnellement de la ville, conservait tout de même un lien avec eux car ils se sont imposés comme un pivot de la vie culturelle et sociale genevoise par le biais de leurs activités. En plus de répondre aux demandes de lieux de travail pour les artistes professionnels, le lieu permettait d'accueillir des activités parascolaires pour les plus jeunes et il est aussi devenu une nouvelle centralité pour la vie nocturne des étudiants. Comme nous l'avons vu avec le cas du Théâtre du Galpon, c'était un groupe profondément ancré dans le paysage culturel genevois. Ils ont réussi à fidéliser un public local pour leurs représentations théâtrales et à établir des relations avec les écoles et les familles pour y accueillir des enfants.

C'est précisément grâce à ces activités que l'on remarque l'autre côté de la « *relation vertueuse* » avec les autorités. En effet, si ces artistes comblent temporairement un vide urbain en prévision de futurs projets immobiliers, leurs activités dépassent cette fonction transitoire. Ce sont loin d'être des enclaves isolées, le site d'Artamis s'est démarqué par son caractère inclusif, ouvert à une diversité de publics genevois. Par conséquent, par leur contribution positive, ils ont acquis une place dans la société genevoise. Les acteurs d'Artamis ont donc construit leur légitimité dans le paysage urbain à travers cette dynamique mutuellement bénéfique pour les artistes et la ville.

3.1.4. Fin d'Artamis et la négociation d'un après

Sous cette structure, ce qui avait débuté comme un squat s'est transformé en une location légitime, perdurant pendant plus d'une décennie jusqu'à leur éviction en 2008. Au cours de cette période, l'organisation interne par bâtiments et l'accord de résidence annuellement renouvelé a permis un fonctionnement stable avec, certes, quelques incidents occasionnels, dont des descentes de polices contre le trafic de drogue, mais rien qui ne remettait en cause l'existence d'Artamis. Le lieu était perçu par ses usagers comme l'endroit idéal pour le travail culturel alternatif et ils souhaitaient sa pérennité.

Toutefois, au fil du temps, des signes d'usure sont apparus à l'interne qui ont affaibli la structure de l'organisation. Cette fragilisation était principalement liée à l'engagement inégal de certains membres d'Artamis. Avec le temps, le collectif était devenu très large, comprenant des centaines de membres et aspirait à fonctionner par une sorte « *d'anarchie contrôlée* ».

Malgré les organisations inter groupes, il y avait quand même une très grande liberté accordée aux occupants. L'absence de directives rigides, conséquence d'une philosophie visant à offrir un espace de liberté individuelle, a constitué l'un des piliers du succès d'Artamis. Cependant, c'est cette même liberté qui a conduit à des niveaux d'implication inégaux parmi ses membres. *« Y a toujours les mêmes qui viennent aux réunions, ceux qui s'intéressent, et puis les autres qui se déchargent sur ceux qui s'intéressent et ne font rien. Et ça c'est dommage, si l'association Artamis a volé en éclats, c'est à cause de ça. Y a toujours des gens qui s'en foutent, qui ne payent pas, et puis qui mettent les autres dans la merde. »* (Artiste, Ressources Urbaines, 2008).

Outre ces instabilités internes, tous les membres étaient conscients de la nature éphémère de leur occupation. Il leur semblait inévitable qu'un jour un nouveau plan de réaménagement serait acté. Les discussions pour un tel projet avaient commencé vers le début des années 2000 et plusieurs ébauches de projets furent envisagées. Ce qu'il est intéressant de noter, c'est que les membres d'Artamis, malgré leur souhait de pérennisation, n'ont pas contesté le redéveloppement, mais au contraire ont été ouverts à cette idée. Conscients de cette issue, les acteurs d'Artamis ont élaboré leur propre proposition, envisageant un projet mixte : la conservation des ateliers au rez-de-chaussée et la construction d'appartements résidentiels aux étages supérieurs. Inspirée par les modèles de coopératives d'habitants et soutenue par des architectes affiliés à Artamis, cette proposition a été prise au sérieux par les autorités et a été perçue comme une alternative viable.

Cependant, à la suite d'une étude des sols, il a été révélé que le sol était fortement contaminé, nécessitant ainsi une décontamination préalable et une reconstruction intégrale, rendant ce projet impossible. Les membres du collectif ont alors été contraints à quitter les lieux, entraînant la disparition de centaines d'ateliers d'artistes, de salles de représentation et des lieux phares de la vie nocturne. Néanmoins, cette évacuation se distingue des précédents à Genève, qui étaient souvent marquées par des interventions policières pour déloger les squatteurs, comme celui du Rhino. Ici, nous observons une démarche différente. L'ambition du projet de quartier mixte témoigne d'une ouverture à des concessions de la part du collectif dans le but de trouver un compromis, tout en préservant leurs intérêts principaux.

*« Y a eu une sorte de reconnaissance de la réalité qui disait que c'était impossible, dans les années 2000-2005, de résister à la ville de Genève en termes de logements en centre-ville. Donc ça ne servait à rien de faire les pirates qui voulaient absolument coûte que coûte défendre leur propre site. Donc c'était un moment de cristallisation de plusieurs luttes, où il y avait un rapport de force suffisamment grand à Genève pour que les autorités n'aient pas envie que tous les gens qui étaient là, plus tous les gens autour, commencent à foutre la merde en ville parce qu'il n'y avait pas de solution de rechange. **On est resté pacifique mais toujours avec en toile de fond l'idée d'être revendicateur et se comporter comme des manifestants, des gens pas contents, donc ça fait qu'on a eu la possibilité de négocier les espaces.** »* (Membre fondateur d'Artamis, 2023)

L'évacuation de 2008 marqua la fin d'Artamis en tant qu'entité collective localisée. Par contre, ce n'est pas pour autant qu'Artamis a disparu. L'esprit de solidarité et de coopération d'Artamis existe encore aujourd'hui à travers les nouvelles structures et coalitions créées par ses anciens membres. *« Si les évacuations d'autres squats avaient suscité manifestations de rue et émeutes, la fermeture d'Artamis aura eu pour effet d'engendrer des coalitions inédites ainsi que d'inviter plus explicitement l'espace dans les revendications des acteurs culturels. »* (Pattaroni, 2020). Entre 2007 et 2014, il s'est formé l'UECA (Union des Espaces Culturels Autogérés), la

RAAC (Rassemblement des Artistes et Acteurs Culturels), Ressources Urbaines et la FPLCE (Fondation pour la promotion de Lieux pour la Culture Emergente). Ces associations œuvrent pour défendre les divers aspects du paysage culturel, allant de la protection des espaces culturels et de l'opposition aux réductions budgétaires, à la promotion de la culture alternative.

3.1.5. Artamis, le modèle d'intervention des « géo-artistes » genevois

En définitive, l'expérience du collectif Artamis servira comme une base fondamentale pour comprendre le fonctionnement et la perduration des lieux culturels alternatifs actuels. Artamis est cité parmi beaucoup d'acteurs culturels comme un emblème de l'ère du squat et incarne toutes les caractéristiques communes des « *géo-artistes* ».

- **L'intervention dans l'espace public**
Avec l'occupation des surfaces abandonnées des SIG, les acteurs d'Artamis ont rendu un espace qui était autrefois privé en un nouveau « tableau » dans l'espace public genevois.
- **L'action collective et collaborative**
Artamis a perduré principalement grâce à sa collectivité et la force interne de ses membres, unis par un objectif en commun. C'est l'affaiblissement de l'esprit collaboratif qui a entraîné le déclin du collectif.
- **L'interdisciplinarité et démarche « in situ » répondant aux questions de développement durable**
Le développement du collectif mais aussi du mouvement squat en général se définit en grande partie par la rencontre d'acteurs de domaines et de connaissances divers qui se sont associés pour développer des solutions pratiques « in situ », répondant aux besoins d'une classe créative genevoise
- **Une redéfinition des rapports entre art et société**
A travers leurs revendications et la tolérance des autorités, ces acteurs ont réaffirmé leur présence comme étant légitime au sein du milieu urbain.
- **Une nouvelle esthétique**
Dans leur intervention, ils ont radicalement transformé le visage de cette friche, non seulement grâce à leurs installations mais également de la manière dont elle est perçue par le public, jusqu'à en devenir une destination prisée pour les jeunes genevois.
- **Un besoin d'être ensemble voire de partager une utopie concrète sur la ville et le vivre ensemble**
Les acteurs d'Artamis mentionnent cette « utopie » qu'ils poursuivent, visant à réaliser un projet en commun avec la ville, tel qu'ils l'avaient initialement envisagé avec, en toile de fonds, l'idée que l'occupation des espaces abandonnés ne peut qu'être bénéfique pour Genève.

Ces éléments seront cruciaux dans l'étude des observations d'autres friches genevoises. À travers leur décomposition selon les trois dimensions du lieu, nous pourrions examiner comment ces nouveaux lieux culturels s'alignent ou se différencient de ces caractéristiques. L'objectif n'est pas de considérer le collectif d'Artamis comme une source d'inspiration directe pour les autres collectivités, mais plutôt d'évaluer si les conditions ayant favorisé le succès d'Artamis sont les mêmes pour les lieux actuels, ou si elles ont évolué pour répondre à de nouvelles contraintes.

3.2. Forme - les friches comme un idéal fonctionnel

Suite à la dissolution d'Artamis, les autorités genevoises se sont engagées envers la relocalisation des artistes délogés. Ces promesses résultent des relations positives entretenues avec ces collectifs d'artistes au fil des années. Cela démontre la prise de conscience du canton quant à l'importance d'offrir des espaces de création abordables aux artistes, mais également la crainte des conflits potentiels que cette expulsion aurait pu engendrer.

En guise de compensation, la ville a alors introduit deux nouvelles infrastructures destinées à la production artistique : PICTO et le Vélodrome. Toutefois, la capacité de ces deux bâtiments était insuffisante pour accueillir l'intégralité des membres d'Artamis. De plus, ces structures ne présentaient pas nécessairement des conditions adéquates pour les activités de ces artistes. Plusieurs plasticiens ont exprimé que les ateliers mis à disposition ne leur convenaient pas à cause de leurs dimensions. D'autres ont évoqué des problèmes de localisation, soulignant que la proximité avec les bâtiments résidentiels était incompatible avec leurs activités de nature bruyante. Ces contraintes ont alors motivé beaucoup d'entre eux à trouver d'autres espaces de travail. Face à cette situation, le défi pour les autorités genevoises réside dans la recherche de solutions pour reloger ces centaines d'artistes. Conformément à leurs « *Lignes directrices de la politique culturelle cantonale* », le canton de Genève s'engage à soutenir la création artistique professionnelle et sa diffusion en leur accordant des espaces adaptés pour permettre « *renouvellement constant et le foisonnement de l'offre culturelle* » (DCS, 2023).

« Convaincu que les pratiques culturelles représentent des dynamiques essentielles de la fabrique urbaine, le canton renforce la politique d'accès à l'espace pour les actrices et acteurs du domaine de la culture. Il apporte son appui, notamment pour la recherche de sites et de bâtiments, et intègre la planification des lieux culturels, lors de l'élaboration des projets urbains. Une stratégie de planification et de mise en œuvre de lieux culturels nocturnes sur l'ensemble du territoire permet le déploiement de projets pilotes sur des secteurs en pleine mutation, avec la création de lieux temporaires ou pérennes, ce que le canton entend poursuivre. » (DCS, 2023)

Le canton de Genève semble manifestement engagé non seulement à participer à la recherche de lieux adaptés préexistants, mais également à planifier l'intégration de nouveaux lieux culturels dans leurs futurs projets. C'est une charge de travail considérable pour ces services culturels, étant donné la diversité des artistes et les besoins différents de chacun d'entre eux. Cela impliquerait des entretiens individuels avec ces artistes afin de garantir des solutions satisfaisantes en cas de relogement, toutefois, une telle démarche semble irréaliste. En revanche, la meilleure solution pour que ce relogement se produise de manière pacifique et durable, ce serait de permettre aux artistes d'identifier par eux-mêmes les locaux adaptés à leurs besoins, ce qui allégerait le fardeau administratif. Par leur esprit autonome, c'est ce que ces artistes ont naturellement fait en se tournant vers leur réseau de connaissances ou les nouvelles associations telles que l'UECA, la RAAC, la FPLCE ou Ressources Urbaines pour trouver des alternatives. À travers mes entretiens, il ressort que la majorité des artistes non originaires des squats initiaux ont trouvé leur ateliers grâce à des recommandations d'amis ou de connaissances. Cette tendance a donné naissance à une vague de migration des anciens d'Artamis vers divers sites à Genève. La plupart des sites que j'ai visités abritent soit d'anciens membres d'Artamis, soit des personnes ayant des affiliations étroites avec le collectif à l'époque de sa formation.

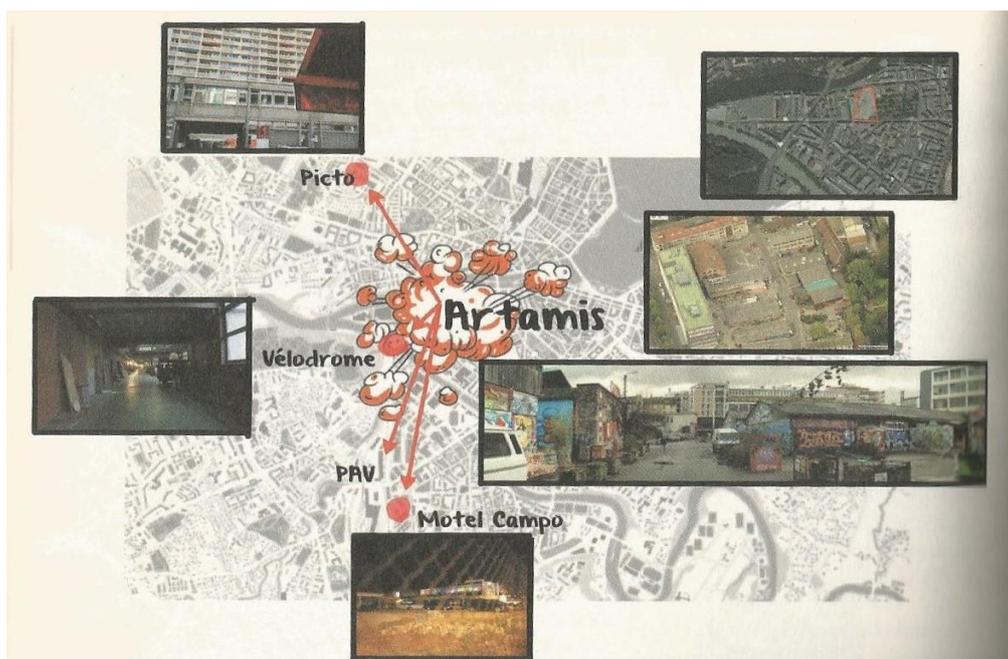


Figure 15: Dispersion des artistes à travers Genève après la dissolution d'Artamis (Pattaroni, 2020)

On remarque alors une nouvelle génération d'artistes genevois réinvestissant des anciens sites industriels abandonnés. Cependant, la dynamique actuelle diffère de celles des squats d'antan. L'occupation de ces sites ne correspond plus seulement à une volonté de combler le vide ou de contester la spéculation immobilière. Ces espaces vers lesquels ils migrent ont déjà traversé une histoire similaire à celle d'Artamis et ont déjà gagné leur place dans le paysage urbain. Pour comprendre pourquoi certains de ces sites ont réussi à survivre jusqu'à aujourd'hui alors que d'autres ont dû fermer leurs portes, il en revient à examiner chaque cas individuellement. Par exemple, Artamis a dû être évacué en raison de sa grande taille, de son emplacement stratégique, des problèmes de pollution trop importants, etc. Toutefois, la question centrale ici n'est pas d'expliquer en quoi certains lieux ont pu perdurer grâce à certaines caractéristiques physiques en elles-mêmes. Il s'agit plutôt de comprendre en quoi la forme de tels types d'espaces a suscité l'intérêt des artistes, et de déterminer si cette forme a facilité la mise en œuvre de leurs activités et a participé à leur bien-être. C'est la synthèse de tous ces éléments, la forme, les activités et l'image, qui permettront de comprendre la pérennité de ces lieux à long terme.

3.2.1. Une forme malléable

Dans le cas de l'usine Kugler, cette usine était depuis 1934 une fonderie et robinetterie appartenant à la société KUGLER SA. Lors de sa fermeture en 1996, celle-ci a été rachetée par l'État. Comme la ville n'avait pas encore prévu de plans pour développer le site, il a été squatté par des associations artistiques pendant quelques années. Pendant ce temps-là, à partir de 2002, il y a eu plusieurs négociations entre les artistes et la ville, des contrats temporaires et des baux officiels. Ce n'est qu'en 2012, avec le soutien de la Ville de Genève qui leur a octroyé une subvention non monétaire, la fonderie a été reconvertie en 3500m² d'ateliers et a pu accueillir plus de 400 artistes, musiciens, amateurs d'arts, etc. Cela en fait un des plus grands espaces de ce type qu'on peut trouver en Suisse. Aujourd'hui, il héberge neuf sous-associations principales et accueille environ 180 artistes à temps partiel ou à plein temps.

Lors de l'arrivée des premiers occupants, l'usine était complètement abandonnée et vidée de ses équipements industriels, donc ils se sont retrouvés avec de vastes surfaces ouvertes (Figure 16). C'est justement la grande valeur qu'ils trouvaient à ce site, c'est que c'était comme une « page blanche » permettant une réappropriation totale pour satisfaire les besoins variés des associations résidentes. Pattaroni désigne ces pratiques spatiales comme la « ré-architecture », ce qui consiste à faire quelque chose de neuf et d'original à partir de conditions spatiales existantes.

« Autant que leurs coûts réduits, en raison de tels critères d'adaptabilité que ces occupations se font et que les espaces « postindustriels », désaffectés et devenues pures structures, sont désormais aussi prisés par les « ré-architectes ». [...] Comme le suggère le préfixe « re » - pour réutilisation, revitalisation, réhabilitation, rénovation, etc. – la ré-architecture est une pratique du temps. Les multiples actions actuelles d'intervention et de transformation spatiale dépendent directement des conditions historiques qui sont leurs, les cadrent et les limitent. » (Pattaroni, 2020)

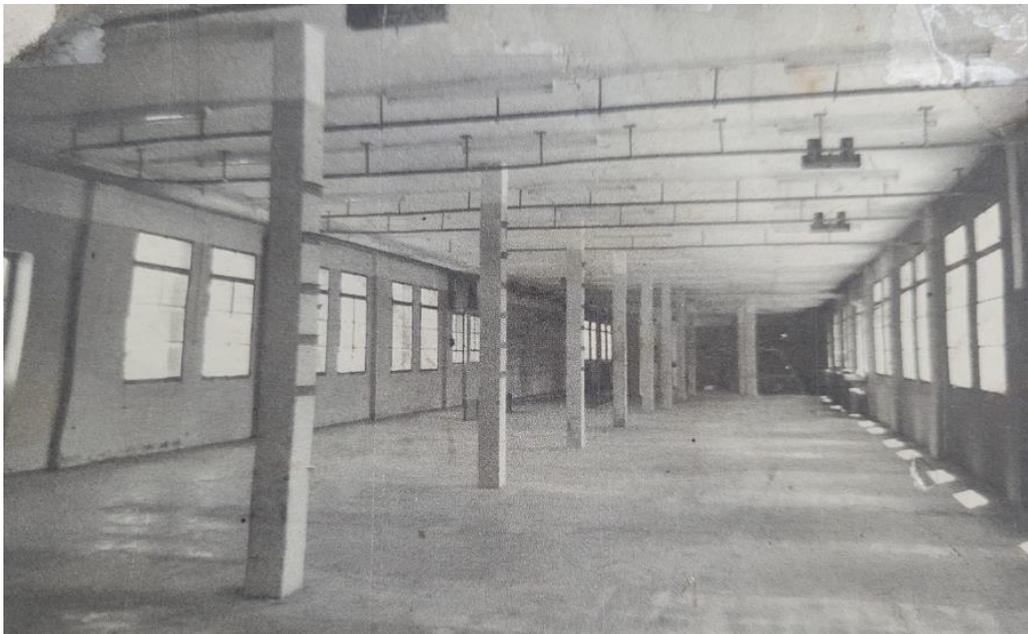


Figure 16: Etat de l'usine Kugler au moment de l'occupation de Kugler

En effet, tout comme à Artamis, le groupe initial s'est segmenté en plusieurs sous-ensembles, tous réunis sous l'égide d'une association globale, la FAK (Fédération des Artistes de Kugler). Cette séparation a été motivée par des raisons organisationnelles, car les activités n'étaient pas toutes compatibles entre elles. Par exemple, un illustrateur préférerait ne pas partager un atelier avec un menuisier ou un musicien. Ainsi, chacun de ces sous-groupes a investi une partie différente du bâtiment afin de garantir une cohabitation harmonieuse.

La forme des ateliers au sein de la même usine démontre alors une grande variété (Figures 17,18,19,20). Par exemple, la Database59 est une association qui met l'accent sur les créations artistiques utilisant des outils informatiques, accueillant principalement des architectes, des graphistes et des musiciens. Leur secteur de l'usine ressemble donc à des bureaux traditionnels, propres et bien rangés, avec des pièces fermées et des studios de musique dotés de murs insonorisés. En contraste, l'association Kugler Est accueille principalement des artistes travaillant dans les arts plastiques et la sculpture. Ils ont donc besoin de grands espaces ouverts pour leurs installations et leurs équipements, ainsi que de surfaces qu'ils ne craignent pas d'endommager ou de salir. On peut aussi remarquer certains espaces aménagés pour les

rassemblements, comme des petites salles d'exposition pour les artistes ou de plus grandes salles pour des petits concerts et des soirées comme l'espace central de la Fonderie. En plus de cela, il s'y ajoute plusieurs espaces de partage comme des buvettes ou des terrasses à travers toute l'usine qui permettent à ces artistes de se retrouver. Ces aménagements ne sont donc pas seulement esthétiques mais ils permettent à ces friches de devenir des lieux multifonctionnels qui arrivent à répondre à tous les besoins de ces artistes en un seul endroit. Cette centralisation est particulièrement efficace, évitant la dispersion de ces activités artistiques à travers la ville.

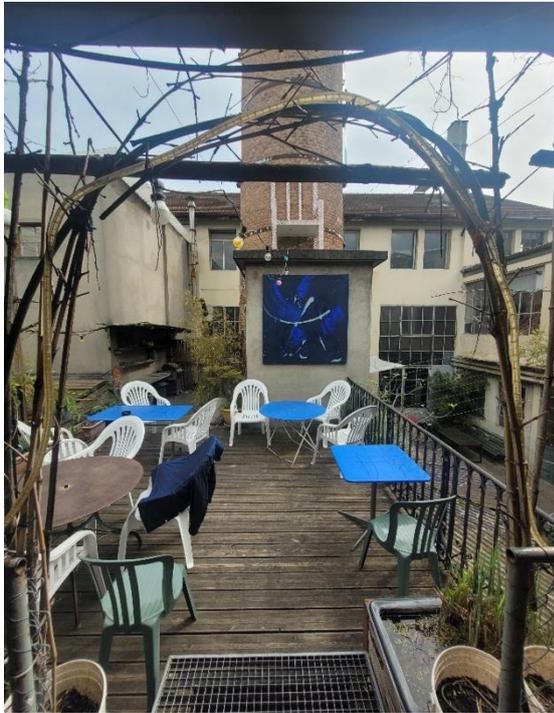


Figure 19: Espace en commun à Kugler

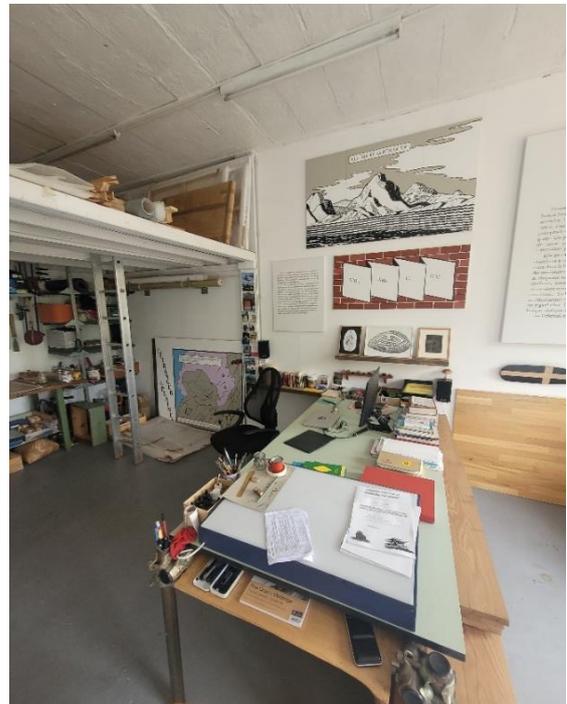


Figure 20: Atelier d'artiste à Kugler Est



Figure 18: Espace d'exposition à Cheminée Nord



Figure 17: Espace de danse à Cheminée Nord

Cette capacité d'aménagement autonome de leurs lieux de travail qu'offrent les friches est d'ailleurs observable dans tous les autres lieux que j'ai eu l'opportunité de visiter. L'usine Mottattom, par exemple, adopte une configuration très similaire à celle de Kugler, organisée autour de sous-associations disposant de leurs propres espaces. Il en va de même pour Porteous, qui sera traité par la suite. Néanmoins, c'est au Théâtre du Galpon que cette autonomie d'aménagement est la plus manifeste.

Par suite de l'évacuation d'Artamis en 2008, l'association du Galpon, qui avait été fondée en 1996, s'est battue pour défendre la possibilité de pouvoir être relogée dans un lieu de création autonome. Etant donné que la ville avait convenu de reloger les artistes d'Artamis et que les deux bâtiments proposés, PICTO et le Vélodrome, étaient remplis ou inadaptés. Ils ont alors conclu un accord avec le Galpon pour qu'ils puissent récupérer un site de 350m² situé sur la Jonction. Ils ont ensuite démonté leur ancienne salle à Artamis, qui servait comme stockage de réverbères, pour venir la reconstruire sur le nouveau site avec leurs propres fonds. Depuis ce moment-là, ils occupent ce lieu qu'ils décrivent comme « *une maison pour le travail des arts de la scène conçue, développée et portée par les artistes* ». C'est un lieu de création et de représentation qui accueille une rotation de trois compagnies permanentes professionnelles de danse, de musique et de théâtre qui viennent y faire leurs répétitions ainsi que de s'y produire sur scène.

Le théâtre du Galpon, bien qu'il ne soit pas une friche industrielle au sens strict, est indéniablement le fruit d'une occupation d'une telle friche. Il s'inscrit dans la continuité de ce qui a été initialement réalisé, tant au niveau des activités qui y prennent lieu qu'au niveau de sa conception matérielle, avec l'usage des matériaux recyclés de leur ancien local. Fort de leur renommée acquise à Artamis, les acteurs du Galpon se sont positionnés comme « *ré-architectes* » et ont eu la possibilité de façonner un lieu entièrement à leur image, répondant à leurs besoins spécifiques. Il en résulte une structure singulière, qui non seulement enrichit le paysage urbain, mais sert également comme lieu de travail idéal pour les troupes théâtrales et le public genevois.

« À Artamis, on a occupé la salle qui convenait à nos besoins, et ici on a pris les éléments de la structure pour reconstruire le théâtre et on a travaillé avec un architecte qui était à l'écoute de ce qu'on avait besoin. **On considère cet espace comme un outil de travail, donc si on a besoin de hauteur, on construit en hauteur.** » (Membre fondateur du théâtre du Galpon, 2023)

« On s'est posé des questions sur comment se fait la scénographie, l'espace scénique, comment changer la relation scène-public. Et pour ça il nous faut de la liberté et de la mobilité, un espace vide qu'on peut construire chaque fois comme on veut. Et c'est pour ça qu'on a fait au Galpon un espace avec des gradins mobiles où on peut changer. **Donc nous on avait un intérêt pratique, esthétique, ces friches industrielles nous donnent cette polyvalence pour créer.** » (Membre fondateur du théâtre du Galpon, 2023)

Cette notion de « *ré-architecture* » renvoie à une des caractéristiques des « *géo-artistes* » qui est l'imposition d'une nouvelle esthétique par les utilisateurs. « *Ces nouvelles pratiques et ces nouveaux praticiens investissent le territoire en tant que matériau et atelier, en lien avec la culture Do It Yourself et l'économie du partage.* » (Gwiazdzinski, 2016). À travers toutes les friches que j'ai pu visiter, on y remarque cette mise en valeur de cette malléabilité des espaces. Les acteurs utilisent au mieux les moyens à disposition pour réaménager ces lieux de manière optimale, créant ainsi une esthétique nouvelle et propre à eux.



Figure 21: Scène de théâtre et gradins modulables au théâtre du Galpon

3.2.2. Nouvelle fonction à travers la forme

À travers ce processus de transformation du bâti, nous discernons comment ces espaces initialement vierges ont réussi à se développer en tant que « lieux » reconnaissables via l'injection d'une nouvelle signification. Lorsqu'on entend ces artistes mentionner ces surfaces comme étant des « pages blanches », cela fait référence à leur point de vue provenant de leur inexpérience avec. Mais ces sites n'ont jamais été vierges, ils n'ont pas été dénués de sens lorsqu'ils ont perdu leur affectation industrielle. Selon Relph, le sens d'un « lieu » provient tout d'abord de la fonction qu'on attribue à l'espace primitif, c'est-à-dire la dimension spatiale conçue. Pendant des décennies, ces sites industriels ont servi comme fonction de lieu de travail pour des centaines d'employés dans le but de créer de la valeur à travers la production de biens ou la transformation des matières premières. Cette fonction est transcrite dans l'espace à travers la conception physique du bâtiment et ses composantes. Cette vocation est incarnée dans l'architecture du lieu : systèmes de ventilation, les équipements de manutention, les salles des machines, les rails convoyeurs, les types de vitrage, les matériaux utilisés pour le revêtement des sols et les murs, etc. Ce sont tous ces éléments conçus par les concepteurs et les agenceurs de cette époque qui permettent d'associer ce site à une fonction industrielle. C'est ce qu'on voit de l'extérieur et de l'intérieur qui nous poussent à décrire le lieu en tant qu'une usine lorsqu'on la visite. En endossant cette fonction d'usine, ce site revêtait un sens important pour ses employés, devenant ainsi un élément central de leur vie quotidienne. Par conséquent, l'usine s'établissait comme un lieu significatif à leurs yeux.

Toutefois, lorsqu'on visite ces sites aujourd'hui, beaucoup de ces éléments descriptifs d'une usine sont toujours présents, que ce soit la grande cheminée à Kugler, les systèmes de poulies fixés aux plafonds de Mottattom ou les matériaux de construction du Théâtre du Galpon (Figures, 22, 23, 24). Malgré tout, que ce soit de l'extérieur ou de l'intérieur, ces lieux ne pourraient jamais être confondus avec une usine. La transformation de la perception de ces

bâtiments résulte de l'intervention de ses utilisateurs. Les murs sont ornés de graffitis, les poulies se transforment en éléments décoratifs, les vastes salles de machines sont subdivisées en ateliers individuels. L'espace a été réinterprété, les codes ont été redéfinis et une nouvelle logique spatiale a émergé. À l'instar d'Artamis, les différentes sections du site sont identifiées non plus par leurs anciennes fonctions industrielles, mais par les associations qui les investissent.

*« Mon impression c'était que c'était un lieu assez brut, grand et plein de potentiel... **L'avantage de l'industriel c'est que ça excite la créativité, on a l'impression qu'avec un peu de peinture, quelques objets dans un endroit, un peu d'éclairage et tout est possible. Et démonter et faire autre chose, il y avait cette impression de potentiel qu'on retrouve dans les friches justement. On ne peut pas abîmer, on peut qu'améliorer.** »* (Membre fondateur du Motel Campo, 2023)

L'idée selon laquelle ces lieux ne peuvent qu'être améliorés fait écho aux propos précédents des protagonistes d'Artamis. Ils considèrent que l'occupation informelle d'un lieu n'apporte que des bénéfices car elle insuffle une nouvelle vie à des espaces délaissés. Durant ces années d'abandon, ces sites ont perdu leur fonction initiale et leur identité en tant que « lieux ». Avec l'arrivée des artistes, ces espaces ont été adaptés pour répondre aux besoins d'un nouveau public, redynamisant ainsi leur essence en tant que lieux significatifs.

Au regard du contexte culturel genevois, cette dynamique de réappropriation et de transformation des quartiers par les artistes eux-mêmes est particulièrement valorisée. Cela nous éclaire sur la raison pour laquelle la capacité de travailler dans de tels lieux est une revendication importante pour ces artistes, plutôt que de se contenter de lieux préalablement aménagés. En concédant ces espaces, le canton de Genève reconnaît alors le potentiel mutuellement avantageux d'une telle initiative qui se manifeste ensuite dans les activités qui s'y déploient.

*« À Genève, y a une particularité formidable c'est que aucuns lieux culturels pour l'instant ont été construit par décision de la ville. Enfin, pendant les années squat en 80, tout a été créé par des individus, des associations, des citoyens, des artistes, et puis la ville pu soutenir ces projets-là. Donc être connecté à la ville, c'est ça. Parce que on voit que c'est en train de changer, aujourd'hui ils créent des salles, des équipements culturels sans les doter des budgets, qui fait que ces infrastructures culturelles, qui peuvent être chouettes, bien pensées, bien construites, mais elles ne peuvent pas accueillir des artistes d'ici qui créent. Donc ils achètent des spectacles déjà créés, donc c'est une tout autre dynamique. **Donc nous on voulait rester avec ce terrain de recherche, création, fabrication de l'œuvre.** »* (Membre fondateur du Théâtre Galpon, 2023)



Figure 22: Décorations suspendues aux poulies industrielles à Mottattom (à gauche)



Figure 23: Cheminée industrielle à Kugler (à droite)



Figure 24: Façade du théâtre Kugler construite à partir de matériaux recyclés (GenèvePasCher, 2023)

3.3. Activités, une mise en lien des lieux culturels avec le paysage urbain

La Fédération Mottattom réside dans trois bâtiments datant de 1907, anciennement utilisés par la Société Coopérative Suisse de Consommation comme laiteries et boulangeries, mais également comme lieux de dépôt de leurs véhicules de transport et livraison. Ces bâtiments ont ensuite été loués à plusieurs autres sociétés industrielles avant d'être abandonnés en 1985. Pendant cette période d'abandon qui a duré une dizaine d'années, quelques artistes genevois y ont installé des ateliers et des espaces de répétition et de rencontre. Mais en plus de cela, Mottattom était également devenu un centre d'attraction important au sein du quartier car il s'y organisait régulièrement des événements, des fêtes, des spectacles de théâtre, de musique et de cirque ouverts au grand public. C'est un lieu qui tenait donc une place importante dans la vie du quartier d'Asters-Servette dépassant une simple utilité artistique.



Figure 25: Article du Tribunal de Genève sur Mottattom en 2001 (Archives Mottattom, 2023)

3.3.1. L'usine Mottattom - Une ouverture cruciale au public

Il y a eu un engagement important pour rendre ces lieux accessibles au public, une initiative portée par les membres de Mottattom. Comme souligné dans l'article de la Tribune de Genève de Mars 2000 ci-dessus (Figure 25), les membres de Mottattom m'ont expliqué que l'inspiration de créer ce lieu venait d'une volonté de combler un vide en matière d'animations, en particulier pour les activités parascolaires et pour les jeunes, une offre quasi inexistante dans ce quartier. Ils ont déployé divers moyens comme la distribution de flyers, la disposition de posters, des journées portes ouvertes et autres pour informer et inviter la population locale aux événements qui y prenaient place (Figures 26, 27). Leur implication était d'autant plus marquée car ce collectif était membre des Assemblées Générales de l'association de la maison de Quartier de Asters-Servettes (Figure 28). Cet effort n'est pas passé inaperçu auprès des médias, de nombreux journaux locaux ont salué l'impact positif qu'ils avaient sur la vie du quartier. Il y avait l'idée que c'était un endroit qui se prêtait bien à ces activités avec une grande halle centrale qui permettrait d'accueillir du public. Très rapidement, ils ont aménagé ces lieux avec des tapis de gym, des trapèzes, une scène afin d'y tenir des spectacles, des cours de cirque et autres activités organisés par plusieurs troupes et compagnies différentes, professionnels comme amateurs.



Figure 26: Flyer de publicité pour un concours de skate/roller à Mottattom en 2001 (Archives Mottattom, 2023)

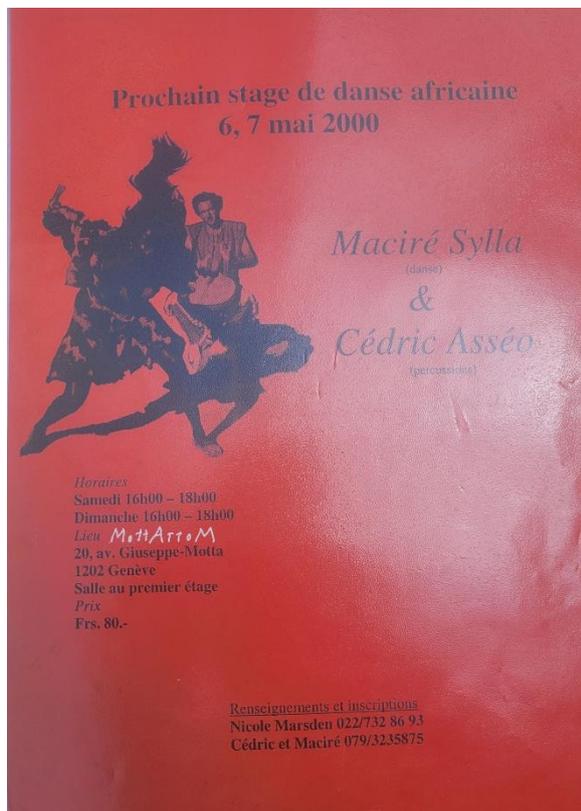


Figure 27: Flyer d'invitation à un stage de danse africaine à l'usine en 2000 (à gauche) (Archives Mottattom, 2023)

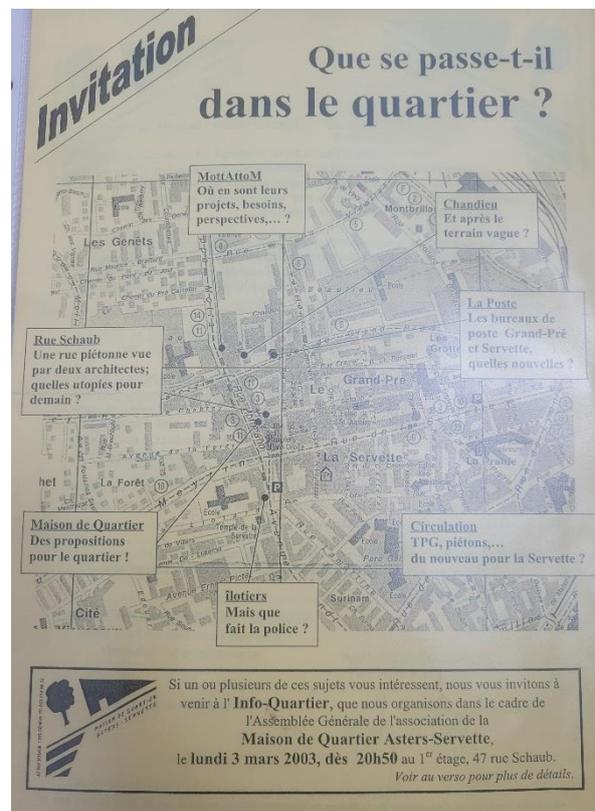


Figure 28: Carte des lieux d'activités dans le quartier d'Asters-Servette (à droite) (Archives Mottattom, 2023)

Ces activités ont contribué à requalifier l'image de l'usine Mottattom auprès des yeux du public. Il y a eu une transformation importante de la forme tout comme à l'usine Kugler, mais c'est par le biais de ces activités que sa réinvention en tant que centre culturel a été reconnue par le grand public. Dès le départ de l'occupation initiale, les artistes de Mottattom avaient en tête deux défis importants qu'ils souhaitaient réaliser afin d'arriver à leur objectif principal qui était d'obtenir des contrats de confiance pour devenir des locataires officiels :

« *Le premier était d'obtenir la confiance de nos élus, de les convaincre du bien-fondé de nos démarches artistiques comme de notre crédibilité, afin qu'ils nous accordent ces fameux contrats de confiance. [...] Le deuxième ne peut se faire sans le soutien des habitants du quartier. En effet, dès le départ, nous avons rêvé que Mottattom devienne un lieu ouvert à tous, un espace à la disposition des familles et des individus. Ce magnifique espace de 18000 m² pourrait alors devenir un centre familial, convivial et culturel au cœur d'un quartier à forte densité d'habitation mais pourtant pauvre en animations.* » (Journal de la Maison de Quartier (2000), cité dans Archives Mottattom (2023))

Ces ambitions reflètent la philosophie d'occupation qui s'était développée pendant la période du squat genevois. Comme décrit précédemment, contrairement aux squats d'autres villes, ces occupations ne sont pas le résultat de circonstances désespérées et ne sont pas associées à la précarité. Ce ne sont pas des situations « forcées » où ces acteurs n'ont pas d'autres choix que d'occuper n'importe quel bâtiment vide pour survivre. Il est rendu évident que ces occupants ont choisi ces sites désaffectés, non pas par nécessité, mais parce qu'ils étaient adaptés à leurs aspirations, et qu'ils désiraient y mener des activités par passion, cela entièrement par leurs propres moyens. Les membres de Mottattom adhèrent à cette même idée de faire du positif avec le squat et de revitaliser ces sites dans le but d'en faire bénéficier la communauté environnante.

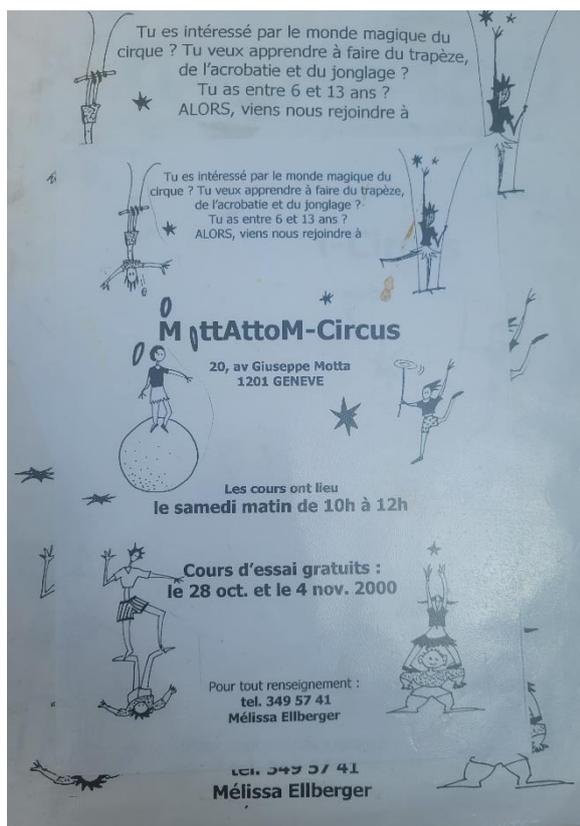


Figure 29: Affiche d'invitation au cirque/cours de cirque à Mottattom en 2000 (Archives Mottattom, 2023)
 Figure 30: Représentation de cirque dans la halle de Mottattom en 2001 (Archives Mottattom, 2023)

Comme ils l'expliquent, dans leurs deux défis, afin de pouvoir gagner une acceptation dans cette friche, ils doivent gagner la confiance à la fois des autorités et du quartier. En ouvrant leurs portes au public, ils ont su établir un lien étroit avec la communauté locale, qui ont exprimé un enthousiasme considérable aux animations qu'ils menaient. Lors des entretiens, les témoignages du lieu à cette époque-là le dépeignent comme étant très vivant, avec une communauté fidèle. Il s'y est construit une ambiance familiale avec des relations très proches, tant au sein du collectif qu'avec le public. Cette proximité leur a servi d'argument auprès des autorités pour renforcer leur crédibilité en tant que collectif et leur légitimité dans l'occupation du site.

Cette approche leur a effectivement permis d'obtenir un large soutien politique en faveur du maintien de leurs activités. Il faut tout de même contextualiser ce soutien car on était dans la période de tolérance des squats des années 2000, il y avait donc beaucoup d'opinions favorables envers ce type d'occupations. Néanmoins, ils ont dû faire face à plusieurs propositions concernant l'utilisation future du site, qui reste une propriété publique après le départ des exploitants industriels. Des projets de transformation du site en musée automobile, en centre d'art contemporain, en entrepôt de matériaux ou encore de stations de pompage, etc. Tous ces projets ont échoué pour plusieurs raisons, que ce soit d'avoir trouvé des localisations plus appropriées, ou en raison de l'absence de promoteurs face aux coûts de dépollution. Cependant, pendant cette période, la ville de Genève a maintenu une relation positive avec le collectif, se montrant réceptive à l'idée de leur accorder un bail à long terme. Malheureusement, en mai 2001, Mottattom a été victime d'un incendie accidentel important au rez-de-chaussée.

*« Après un ans et demi de soutien politique, on a eu un incendie et ça a un peu redistribué les cartes alors que on était sur le point d'obtenir un contrat, quelque chose d'un peu fixe avec la ville. Et à ce moment-là, on s'est dit que c'est peut-être foutu, mais on a toujours eu la maison de quartier qui nous ont toujours soutenu, et ils nous ont laissé une salle chez eux on a continué à s'y réunir quand on avait plus de lieu et c'est là qu'on a commencé à mettre en place le projet pour revenir ici. **La ville a accepté de faire des travaux de remise en état de l'électricité et de la chaudière et nous on a fait beaucoup de travaux nous-même, de déblayage pour vider tout le lieu, aussi de reconstruction.** »*
(Membre fondateur de Mottattom, 2023)

En dépit de cet incident qui a engendré d'importants dégâts matériels et les inquiétudes sécuritaires que cela a soulevé, la ville a maintenu leur promesse en leur accordant un contrat de prêt à usage sur une durée de quatre ans. Cet accord était une victoire majeure pour les seize associations qui composaient la « famille Mottattom », leur permettant de passer du statut de squatteurs à celui de véritables locataires. En 2004, le conseiller municipal de l'Alliance de gauche-Solidarités et indépendants, Sébastien Bertrand, déclarait : « L'accord trouvé entre les deux parties confère à l'association une certaine légitimité ainsi qu'un minimum d'assise ». (Le courrier (2004), Archives Mottattom (2023)).

L'émergence de Mottattom dépeint donc l'ascension d'une collectivité culturelle qui a réussi à légitimer sa présence en mettant en avant son rôle d'utilité publique. Leur capacité à contribuer positivement au développement du quartier les a positionnés favorablement vis-à-vis des autorités. Bien qu'ils aient bénéficié de fonds pour la rénovation du site et de certaines aides, le collectif a, en grande partie, conservé son autonomie dans sa gestion et son modèle de « place-based gouvernance ». À l'image du cas de l'école hongroise mentionnée précédemment, Mottattom, agissant en tant qu'organisation locale, prend sur eux de pallier le

déficit de services d'animation. Ainsi, l'occupation de cette friche se présente comme une solution à ce problème en utilisant les ressources à disposition. Mais au-delà de répondre à cette demande, Mottattom offre également des espaces propices à la créativité artistique genevoise et répond aux besoins dans cette sphère-là. Finalement, dans ce mécanisme qu'ils ont construit, l'adhésion du public à leurs activités leur permet de continuer à jouir de ces espaces qui leur sont idéaux. En fin de compte, c'est ce lien étroit qu'ils ont construit avec la communauté qui a permis d'établir une « *relation vertueuse* », c'est-à-dire une relation mutuellement bénéfique entre la ville de Genève et les acteurs de Mottattom, et atteindre un objectif partagé : le bien-être des habitants du quartier d'Asters-Servette.

3.3.2. Théâtre du Galpon - Partenariats scolaires : une clé pour la reconnaissance

Cette volonté de s'ouvrir au public afin d'asseoir sa légitimité est un thème très récurrent qui peut se constater parmi tous ces lieux culturels. C'est notamment quelque chose sur lequel le théâtre du Galpon se repose et l'un des éléments majeurs qui leur a permis de perdurer suite à leur relocalisation depuis Artamis.

Leur fonctionnement actuel est en prolongement direct de ce qu'ils avaient mis à place à Artamis. Comme ils me l'ont expliqué, après la perte de leur espace à Artamis, ils ont dû se relocaliser temporairement au Vélodrome pendant deux ans. Durant cette période, ils ne pouvaient qu'utiliser ces locaux pour des répétitions, les représentations devaient être réalisées dans d'autres théâtres genevois. La principale contrainte de cette configuration réside dans le besoin de partager la scène avec d'autres compagnies théâtrales tout au long de la semaine. Cela impliquait des défis logistiques importants, notamment le montage et le démontage régulier de leurs installations, ainsi que le transport de leur matériel depuis le Vélodrome. Face à cette situation, ils ont ouvert des négociations avec la ville pour trouver de nouveaux lieux de travail en soulignant l'importance cruciale d'avoir un espace en autogestion. Un lieu dédié tant à la création qu'à la représentation, où la programmation pourrait être organisée de telle manière à éviter tout chevauchement entre les différentes compagnies et donc d'éviter des efforts inutiles.



Figure 31: Le Galpon aussi comme espace de rencontre et de partage (Galpon, 2017)

Grâce à leurs années d'activités à Artamis, ils ont réussi à construire une audience fidèle et se sont établis comme un pilier majeur dans la scène alternative genevoise. Cette renommée préétablie les a avantagés lors des négociations pour leur relocalisation. Ils ont pu s'appuyer sur ce passé, ce qui leur permet de prouver un intérêt auprès du public et le besoin de tels lieux pour la ville. Il s'y ajoute également le facteur important qui est l'auto-financement. Le fait que ces acteurs aient réussi à monter deux millions pour financer la construction de leur nouveau bâtiment réitère que ces acteurs culturels ne viennent pas d'une position de précarité. Ils exercent des activités financièrement rentables et démontrent une aptitude à mobiliser les ressources nécessaires en toute indépendance. Tous ces facteurs ont donc grandement facilité la négociation pour l'acquisition de leur site actuel, l'ancien parking des SIG, ainsi que l'obtention de certaines subventions culturelles pour soutenir leurs activités.

Cependant, en dépit de ces acquis, la place du Galpon n'est pas indéfiniment garantie. Ils ont un contrat de bail qu'ils doivent constamment renouveler à intervalles définies. Avec l'évolution du paysage politique, ils sont régulièrement confrontés à de nouveaux interlocuteurs ayant des orientations culturelles différentes, les obligeant à « *prouver leur valeur* » continuellement. Une des stratégies les plus efficaces qu'ils utilisent, à l'instar de Mottattom, est de capitaliser sur les liens qu'ils entretiennent avec les écoles dans la région.

« Ça c'est une spécificité du Galpon qui est reconnue et sur lequel s'appuie la ville quand elle doit défendre le budget qu'elle alloue au Galpon. Au Conseil administratif, ou municipal, ils disent « Oui, mais le Galpon fait un travail important avec écoles et le quartier » parce que on n'est pas un lieu de prestige, y a pas des grands noms qui viennent ici présenter leur dernière pièce. Donc, pour les politiciens qui ont moins d'éducation culturelle, ça demande d'avoir un peu plus d'arguments pour que la ville reconnaisse le besoin de lieux comme le Galpon. » (Membre fondateur du Galpon, 2023)

L'implication du théâtre du Galpon dans les activités destinées aux enfants a été initiée par l'une des membres fondatrices qui était anciennement dans le milieu scolaire et elle a insufflé cette dynamique auprès de la compagnie. Aujourd'hui, le théâtre réalise très régulièrement des programmes pédagogiques et ludiques en partenariat avec les institutions scolaires. Il existe à Genève un dispositif nommé « École & Culture » mis en place par le département de l'instruction publique, de la formation et de la jeunesse (DIP) qui a pour mission de « *donner l'occasion à chaque élève de découvrir les arts et la culture tout au long de sa scolarité* » (Ecole & Culture, 2023). Ils visent à promouvoir les offres culturelles auprès des classes genevoises et de faciliter les liens entre les établissements scolaires et la culture. Grâce à leur présence reconnue au sein du réseau culturel genevois, le théâtre du Galpon bénéficie alors d'un système de billets subventionnés pour les classes de primaires et de secondaire. Lorsque ces classes viennent assister à leurs représentations, chaque enfant paie 10 francs par billet et Ecole & Culture verse 9 francs supplémentaires afin que le théâtre puisse recevoir le prix du plein tarif. Cet apport est très important pour le théâtre car cela maintient des prix abordables tout en évitant d'opérer à perte. Cette collaboration témoigne du soutien institutionnel et de la reconnaissance du théâtre au sein du paysage urbain. Comme mentionné dans la citation, il est intéressant de noter que ce travail avec les écoles permet d'offrir des arguments aux « *politiciens qui ont moins d'éducation culturelle* ». En effet, soutenir l'éducation est une cause universellement reconnue et facilement défendable, contrairement aux activités artistiques qui peuvent être abstraites pour une personne qui ne s'y connaît pas.

3.3.3. Porteous – La consolidation d’un squat récent

Dans ces deux cas, celui de Mottattom et du théâtre du Galpon, on parle de lieux qui ont de l’histoire. Ils ont réussi à construire leur crédibilité et à s’installer dans le paysage genevois à travers des années d’activités. C’est le cas pour la plupart des friches transformées en lieux culturels alternatifs à Genève qui ont pu bénéficier des politiques de tolérance leur permettant de s’implanter et, une fois établies, il devient bien plus compliqué de les déloger. Mais cette réalité ne se retrouve pas dans tous les cas, comme en témoigne l’exemple de Porteous.

Perché sur le Rhône, Porteous était autrefois une station d’épuration ouverte en 1967 qui se situe en périphérie de la ville de Genève, dans la commune de Vernier. Depuis sa fermeture dans les années 90, cet édifice industriel, dont l’État est propriétaire, est resté désaffecté pendant une vingtaine d’années jusqu’à ce qu’il soit occupé par le collectif « Prenons la Ville » en 2018. Pendant la période d’abandon, il y a eu beaucoup de réflexions à savoir comment reprendre ce site et le projet qui a été privilégié par le Conseil d’Etat était celle de la construction d’un établissement carcéral. Ce projet était très proche d’être réalisé mais il a fait l’objet de beaucoup de critiques de plusieurs bords politiques qui remettaient en cause le besoin d’avoir une nouvelle prison, surtout dans une localisation aussi avantageuse. Les squatteurs ont alors procédé à l’occupation pour revendiquer le site comme étant un lieu idéal pour y mener des activités socio-culturelles. Pour justifier ce squat, ils ont principalement mis en avant le besoin de telles offres dans cette région à la place d’une prison, comme le laisse entendre le nom de leur initiative « *Occupation de Porteous : du socioculturel, pas du répressif !* ». Cela permet de pallier un manque pour une nouvelle génération, ce qui renvoie aux motivations derrière l’occupation d’Artamis qui revendiquaient les mêmes principes.

« La plupart des lieux culturels sont en ville de Genève. Ici on est dans la ville de Vernier, c’est une ville qui reçoit une part importante du canton genevois, mais accueille aussi beaucoup de social. Il y a beaucoup d’hommes et des jeunes en rupture sociale. Du coup, y la volonté d’apporter quelque chose de plus joyeux et fédérateur mais qui peut aussi être un vecteur d’intégration pour ces populations-là. Ce serait l’idéal. Du coup, ce serait de dire qu’ici y a déjà assez de structures d’accueil de populations précaires ou précarisés, et que ce serait chouette d’y apporter des projets utiles, plutôt que remettre une prison ici. Et ils peuvent aller la construire ailleurs quoi. » (Membre de Porteous, 2023)

Ce collectif « Prenons la ville » place le concept du « droit à la ville » au centre de leurs philosophie de revendication, surtout autour des questions des logements bon marché et la lutte contre la gentrification. Ils souhaitent exprimer le sentiment de ne plus être impliqués dans les processus concernant le territoire, d’être les « outsiders » à des projets qui affectent leur quotidien. Comme l’exprime d’un des représentants de ce collectif : « *Ce qui unit ce mouvement, c’est le sentiment que le développement du territoire genevois ne se fait pas au service du plus grand nombre. Cette ville nous appartient de moins en moins.* » (LeTemps, 2018). Cette philosophie se ressent dans les manifestations qu’ils tiennent, il y a toujours la volonté de réappropriation des espaces urbains dans le but de questionner la qualité des décisions prises et leurs véritables bénéficiaires. C’est un mouvement social ayant pour but de réorienter l’offre urbaine vers les « insiders », les utilisateurs locaux, ce qui se manifeste surtout dans des luttes pour plus d’espaces publics et culturels à travers des systèmes non-marchands.

Ce qui est également intéressant à mettre en avant c'est la manière dont ce site a été découvert. Niché dans un emplacement excentré, dissimulé entre le Rhône et le complexe industriel des SIG, ce site est difficilement visible pour les passants. Mais à Genève, il existe une tradition annuelle : une course de radeaux fabriqués avec des matériaux recyclés sur le Rhône (Figure 32). Cette compétition, en vigueur depuis deux décennies, a vu le jour pendant la période prolifique des squats et impliquait les « pirates » de la scène alternative genevoise, ainsi que d'autres cités. L'esprit derrière ces courses reflétait l'esprit des squats, qui était d'occuper toute la ville en commençant par le Rhône. C'est justement durant une de ces courses que le site de Porteous a été découvert et « abordé ». À travers ce mode de découverte, on discerne la force de l'influence de cette époque squat dont les traditions imprègnent encore les pratiques actuelles de ces militants culturels. Donc même sans le lien direct avec Artamis ou les squats des années 80, on voit qu'il y a toujours une continuité dans les façons de faire, les connaissances et les revendications à travers les années. Il y a une véritable « culture » du squat qui s'est cristallisée et qui a perduré par l'engagement de ces acteurs dans leur environnement urbain.



Figure 32: Course de radeaux en 2018 (Porteous, 2022)

Après six mois d'occupation et de négociation, le canton genevois a finalement cédé et a accepté de faire passer le bâtiment à la culture. C'est une décision qui a, en partie, été prise par soutien à l'affectation culturelle car cela correspond aux politiques du canton de développer des lieux culturels sur son territoire. Toutefois, la détermination des occupants, fermes dans leur volonté à ne pas céder le lieu avant d'avoir obtenu satisfaction dans leurs demandes, a été déterminante. C'est donc à travers cette occupation que ces deux partis sont venus à un point d'équilibre qui les satisfait tous les deux. Ensuite, ces occupants ont réussi à négocier leur place dans la commission qui a été créée pour le futur du projet. Cela leur a donné la possibilité de façonner ce projet culturel de telle manière qu'il corresponde à leurs idées et leurs valeurs. La ville de Vernier a manifesté son soutien à cette position. Les responsables de la ville ont adressé un communiqué de presse dans lequel ils expriment leur enthousiasme à la réaffectation de Porteous en lieu culturel, soulignant : « L'opportunité d'un lieu culturel a toujours été très

intéressante pour la ville de Vernier engagée pour une politique d'accès à la culture. » (Ville de Vernier, 2019). D'après les dires de mon interlocuteur de Porteous, la ville de Vernier s'est toujours montrée réceptive à leurs aspirations, privilégiant nettement un projet culturel à une nouvelle prison, et leur a apporté un soutien inconditionnel. Mais comme la parcelle appartenait au canton, ils n'avaient pas le pouvoir décisionnel. Désormais, la ville de Vernier est également incluse dans le groupe de suivi, ce qui leur permettra de travailler au plus près de ce projet. Le communiqué met particulièrement l'accent sur l'importance que ce projet puisse impliquer tous les milieux concernés à Vernier, à savoir la population locale et les associations régionales, afin de conférer à Porteous une identité culturelle en harmonie avec son contexte local.



Figure 33: Occupation ouverte au public du site de Porteous (Porteous, 2022)

À ce niveau-là, il était très important pour les protagonistes de Porteous d'en faire un lieu ouvert. Ils n'envisagent pas d'en faire uniquement un site d'accueil pour des artistes, mais également un lieu capable d'accueillir du public. Dans cette perspective, le plan consistait à élaborer des espaces modulables permettant une programmation riche et variée. Plutôt que d'avoir des ateliers pour des résidents permanents, l'ambition était de privilégier des surfaces évolutives avec du va-et-vient, permettant aux personnes de venir pendant un court temps et partir. Cette gestion est pensée afin d'encourager l'accueil d'un maximum de personnes souhaitant commencer une carrière artistique et éviter d'avoir une stagnation avec des artistes qui y restent pendant des années. Outre ces ateliers, compte tenu de la superficie importante du site, une vocation de représentation et d'exposition est aussi envisagée pour y accueillir des événements allant des concerts aux arts scéniques. Les zones extérieures seraient, quant à elles, dédiées à la convivialité et au partage, avec notamment l'anticipation d'une passerelle reliant les deux rives qui permettrait d'en faire un lieu de promenade.

Le fil conducteur dans toute cette démarche est la volonté de « *décloisonner la culture* ». L'objectif lors de la première occupation était de ne pas en faire une enclave réservée à

quelques privilégiés. Il s'agissait plutôt de réanimer le potentiel inexploité du bâtiment et sa localisation pour en faire profiter à tous, que ce soient les artistes mais aussi les habitants de Vernier. C'est dans cette optique qu'ils ont présenté leur projet aux autorités : un lieu répondant aux aspirations et aux besoins de la localité. Comme l'explique Lukermann, un « lieu » ne se caractérise pas uniquement par un « site » mais également une « situation ». Il est impératif qu'il s'y établisse une relation entre site et situation pour que le lieu prenne un sens. Porteous a une identité propre, mais il est nécessaire qu'il puisse entrer en interaction avec son « ensemble » pour qu'il se situe par rapport au reste de Vernier. Afin de s'ancrer durablement dans le paysage et de gagner l'adhésion du public, les porteurs du projet doivent avant tout appréhender le contexte dans lequel ils se trouvent. C'est dans cette perspective là que Porteous a manifesté une volonté de s'ouvrir au public et comprendre ce dont la population de Vernier a besoin.

« Effectivement, dans la ville de Vernier, y a un nombre de besoins à identifier qu'on voudrait discuter avec les gens pour ne pas mettre en place quelque chose qui soit complètement hors sol mais qui réponde aux besoins. C'est pour ça qu'on essaie de faire une démarche la plus participative possible. Là, l'espace qu'on est en train d'ouvrir, l'idée c'est que ce soit un espace qui permette de faire des réunions et des discussions sur le reste du bâtiment. Donc on ouvre cet espace pour accueillir des gens, parce qu'aujourd'hui y a tout le reste du bâtiment à remettre en norme et après il faut qu'il accueille des choses, mais ces choses-là on n'a pas prédéterminé ce que ça allait être. C'est de se dire, qu'est-ce dont on a besoin, qu'est-ce qu'on a envie, qu'est-ce qui se fait ? » (Membre de Porteous, 2023)

Au moment où j'ai réalisé cet entretien, le projet était toujours dans une de ses phases préliminaires, concernant les travaux de rénovation et de sécurisation. L'ambition immédiate est d'ouvrir une section du bâtiment afin de permettre une première découverte du site et d'entamer des échanges sur sa future vocation. Nous sommes encore au point de départ de ce projet, dans une phase d'expérimentation et de dialogue avec toutes les parties prenantes. Cela inclut les experts en architecture, les représentants du monde culturel, les associations locales, les citoyens de Vernier et quiconque souhaiterait contribuer à ce projet. Cette étape est essentielle pour garantir que les activités qui seront menées sur le site soient en phase avec les demandes et les besoins locaux. À moyen terme, l'équipe de Porteous envisage d'étendre cette participation citoyenne par le biais de chantiers participatifs ouverts à tous. Dans ce processus de réalisation, on y reconnaît la volonté de mobiliser les savoir-faire locaux, notamment en se renseignant auprès des personnes dans leur entourage et qui travaillent déjà dans la maçonnerie ou l'électricité pour des questions techniques de construction. « L'idée c'est que nous puissions apprendre, qu'il y ait une transmission de savoirs. Donc ça nécessite qu'on travaille avec les ressources qu'on a autour de nous. » (Membre de Porteous, 2023).

Finalement, le projet Porteous se perçoit comme une incarnation contemporaine du modèle de squats qui ont vu le jour lors des périodes 70-80 des squats genevois. Bien que de nombreux parallèles puissent être tracés avec cette époque, tant en termes de méthodes d'occupation utilisées ou dans les revendications prônées, ces « squatteurs modernes » ont dû mettre à jour leurs outils de négociations pour survivre dans un climat politique défavorable au squat. Ce qui est frappant, c'est leur démarche hautement professionnelle. En effet, leur « Dossier de présentation du projet culturel » qu'ils ont publié en 2022 ressemble davantage à un document technique produit par un cabinet d'architecture avec ses plans, schémas, et stratégies d'intervention (Figures 34,35). C'est donc un projet qui est très structuré, très réfléchi, réalisé avec des personnes qui ont de l'expérience dans le domaine. Cela se distingue du « chaos

organisé » tel qu'a été décrit le site d'Artamis qui se basait plutôt sur une approche improvisée avec les moyens du bord. De leur côté, les protagonistes d'Artamis s'étaient d'abord mobilisés autour de leur propre cause, leur espace s'est ensuite progressivement ouvert au public de manière organique, sans planification préalable quant à la nature de leur audience ou des activités. Toutefois, en évitant une comparaison excessive de ces deux cas, étant donné le contexte temporel, géographique, et les acteurs impliqués très différents, cette analyse offre néanmoins un aperçu de l'évolution de la scène culturelle alternative. Pour Porteous, tout comme pour les autres cas précédents, cette ouverture au public, cette valeur proposée en tant qu'utilité publique, apparaît comme un facilitateur important dans la construction d'une légitimité pour la présence sur le territoire.

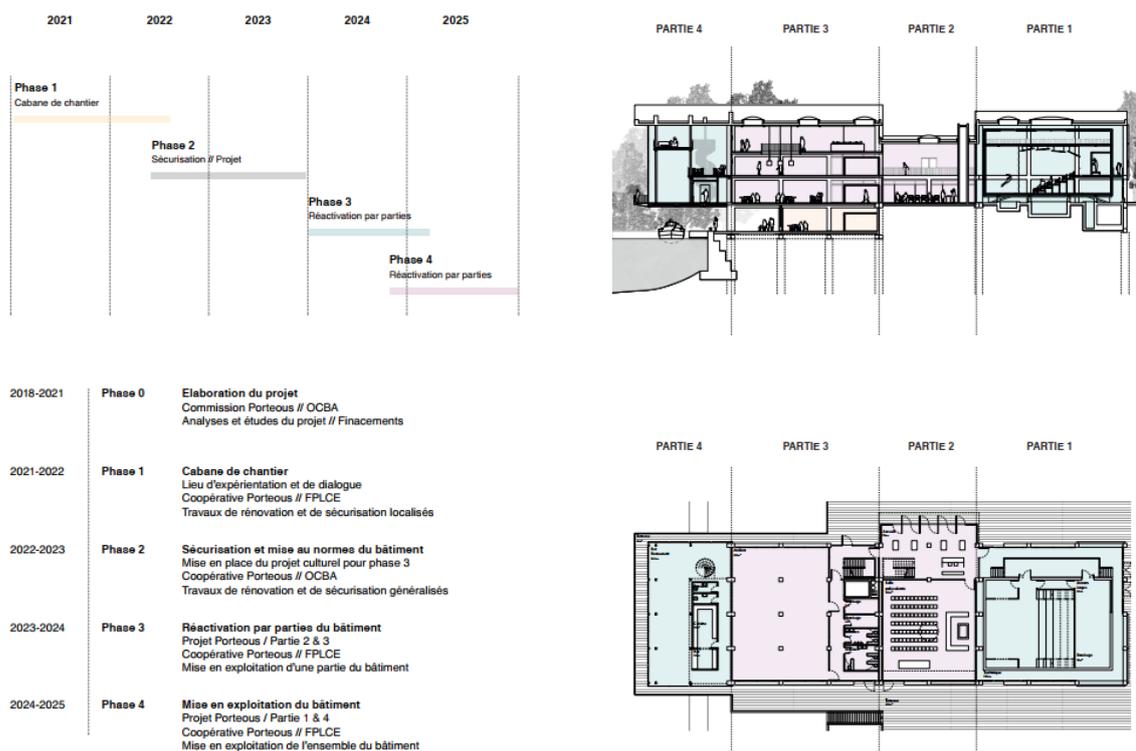


Figure 34: Stratégie de construction du projet par phases (Porteous, 2023)
Figure 35: Coupe et plan des futures constructions à Porteous (Porteous, 2023)

3.3.4. En l'absence d'une utilité publique reconnue, un besoin de prestige

L'occupation des friches abandonnées par des artistes devient une forme d'intervention dans l'espace public principalement grâce à leur interaction avec le public. Sans cela, ces friches resteraient aussi exclusives et privées qu'auparavant. Donc l'apport de ces « *géo-artistes* » ne se cantonne pas uniquement à la transformation de ces friches elles-mêmes, il se décline « *en amont et en aval* » (Gwiazdzinski, 2016). En amont, on observe comment ils s'impliquent dans la planification et la consultation auprès de la communauté, à l'image de ce que Porteous a réalisé avec ses chantiers participatifs. Ces démarches « *in situ* » interviennent spécifiquement au bénéfice de la ville de Vernier, avec une approche interdisciplinaire mobilisant les connaissances locales. En aval, les impacts de ces interventions sur la population se manifestent par un enrichissement culturel et l'apport d'une nouvelle dynamique sociale dans le quartier, comme observé au Mottattom et au théâtre Kugler.

Ces initiatives ont alors permis d'acquérir une forme d'acceptation et de « *contextualisation* » de ces lieux culturels dans leur environnement urbain. Cette place acquise ne résulte pas uniquement de l'occupation illégale et de la résistance aux expulsions, car ils n'arrivent pas en tant qu'invités mais par intrusion dans un espace réglementé et soumis à des contraintes. « *L'artiste, dans l'espace public, n'est pas forcément souhaité, en tout cas pas de manière automatique. Il ne saurait suffire de revendiquer le droit d'utiliser l'espace pour y apparaître d'emblée légitime.* » (Ardenne, 2010). Ainsi, ces formes d'intervention artistiques d'origine clandestine se « socialisent » à travers des contacts humains bénéfiques pour tous, redéfinissent les relations entre art et société et s'imposent comme une entité d'utilité publique auprès de la population et des autorités.

Cependant, cette notion d'utilité publique s'avère plus manifeste pour certaines activités que d'autres. Elle s'applique plus particulièrement aux activités qui permettent d'engager directement le public et de façonner la réputation publique de ces lieux culturels, c'est-à-dire principalement dans les lieux de représentations ou d'échanges. Néanmoins, lorsqu'il s'agit de lieux strictement consacrés à la création artistique, comme c'est le cas pour de nombreux lieux culturels à Genève où des artistes occupent des ateliers pour des projets créatifs individuels, cette interface avec l'externe et le public est bien moins évidente. Comme l'indiquait le membre du théâtre du Galpon, pour des « *politiciens qui ont moins d'éducation culturelle* », la reconnaissance de ces lieux se base en grande partie sur leur « *prestige* ». Il s'agit de leur notoriété commerciale ou leur influence au sein de la sphère artistique internationale, car c'est ce qui contribue à promouvoir le rayonnement de la ville à l'étranger en tant que centre créatif et innovant. De ce fait, une pression pèse sur les artistes pour acquérir une reconnaissance auprès des autorités à travers ce prestige afin de justifier la pertinence de leurs activités et légitimer leur position. C'est un sujet qui m'a été souligné par une peintre résidant à Kugler. En tant qu'artiste et enseignante à temps partiel, elle a connu un succès notable avec ses œuvres, exposant dans des villes telles que Kyoto, Hong Kong, et Taipei City. Son travail a également été mis en avant sur le site officiel de la Confédération Suisse, ce qui lui a offert une visibilité importante auprès des ambassades à l'étranger. Toutefois, lorsque je lui ai posé la question sur la reconnaissance de ses activités ainsi que celles des artistes de Kugler en général, sa réponse était assez mitigée :

« Non, vraiment. Y a pas tellement de connexion à part certains milieux à Genève. Y a certains artistes qui percent, comme s'ils étaient à la mode, et ils percent pendant un certain temps grâce à une galerie qui les a convoqués, donc cet artiste prend de la valeur de par sa notoriété. Ça peut durer 5 ans, 10 ans et tout d'un coup c'est l'abandon. Et ici j'ai fait venir des artistes japonais pour faire des expositions, j'ai demandé des subventions, j'espérais que la ville allait faire de la publicité mais non, c'est tout nous qui devons faire. Ils font ça seulement aux grands événements. » (Artiste peinture, Cheminée Nord – Kugler)

Ce qui est intéressant ici, c'est qu'elle mentionne qu'il y a certains milieux qui reçoivent plus de reconnaissance que d'autres. D'après mes entretiens, j'ai pu observer que cette disparité se manifeste particulièrement dans le domaine musical entre la musique « *classique* » et les courants « *alternatifs* ».

J'ai eu l'occasion de m'entretenir avec l'un des membres principaux de Eklekto, un collectif genevois de percussion contemporaine. Ce collectif est aujourd'hui basé dans le nouveau projet culturel « *Les 6 toits* » conjointement avec trois autres ensembles musicaux : L'Orchestre de Chambre de Genève, l'ensemble Contrechamps et le Conservatoire Romand. Ils sont établis

dans la zone industrielle des Charmilles (ZIC), un énorme site qui s'étend sur 22'850 m² à travers 18 bâtiments. Historiquement, ce site avait accueilli de grandes entreprises telles que Fiat et Tavano, entre 1862 et 1985. Après une période de désaffectation dans les années 1990, des artistes ont revitalisé ces espaces en y établissant leurs ateliers et en y tenant des événements culturels majeurs comme le Festival de la Bâtie. Ce renouveau a permis de valoriser le site, évitant ainsi sa démolition initialement envisagée. En 1998, la ZIC a été rachetée par la ville de Genève dans le but de la mettre à disposition pour de nouvelles petites et moyennes entreprises. L'avenir de la ZIC, la dernière zone industrielle et artisanale de la Ville de Genève, va faire l'objet de nombreuses réflexions au cours d'une longue période de veille pendant laquelle les artistes continueront de louer les locaux. En 2016, après avoir consulté les acteurs locaux impliqués, le Conseil administratif a libéré une partie de la surface, environ 2000 m², pour en faire un lieu d'expérimentation créative. « *La ville souhaite ouvrir la ZIC à des activités qui s'inscrivent dans une dynamique d'émergence et de créativité socialement utiles* » (Ville de Genève, 2022). Le site est donc actuellement occupé par environ 150 artistes et artisans regroupés sous plusieurs associations, dont celle « *Les 6 toits* ».

Cette association regroupe plusieurs collectifs se situant dans la sphère de la musique « *classique* » en exerçant des disciplines telles que la percussion et le chant orchestral. Lorsque j'ai pu visiter les lieux, il était rapidement évident que les dispositifs en place pour ce collectif Eklekto n'avaient rien à voir avec les autres lieux que j'ai pu visiter. Que ce soit dans le matériel instrumental à disposition, dans les matières de construction utilisées ou l'éclairage, il y a assez peu d'indices qui nous laissent penser que c'était une ancienne friche industrielle (Figures 36,37). C'est très similaire à ce que qu'on pourrait voir dans des conservatoires traditionnels. Il est donc visible que ce collectif a accès à des ressources que ne possèdent pas tous les collectifs culturels à Genève. Au cours de mon entretien avec un des membres de Eklekto, celui-ci a reconnu une disparité importante qui existe entre ces différents milieux malgré le fait qu'ils soient tous catégorisés comme de la culture. Selon lui, une reconnaissance accrue est accordée aux disciplines musicales issues des filières « *traditionnelles* » en raison de leur perception comme ayant des débouchés professionnels établies à travers leurs liens avec les conservatoires et les hautes écoles.

« Un enfant qui rentre dans le conservatoire populaire de musique, qui poursuit ses études à la haute école de musique, qui devient professionnel pour jouer à Contrechamps, à Eklekto, ou l'Orchestre romand, il va avoir des contacts avec un panel de dispositions professionnels qui fait qu'il aura plus facilement des soutiens et des reconnaissances dans son projet. Bien plus qu'un musicien amateur qui a fait une école de fanfare au village et qui va peut-être rentrer plus tard dans la musique actuelle via par ex. l'AMR (Association de la Musique improvisée, un centre alternatif issu d'un squat), qui sont des institutions moins reconnues pour la musique professionnelle, mais plus pour le divertissement. » (Membre de Eklekto, 2023)

Le collectif Eklekto bénéficie d'une convention avec la ville qui les sponsorise, les subventionne et leur met ces locaux à disposition. Selon cet interviewé, la musique classique absorbe une grande majorité des fonds alloués à la musique, avec environ 88% des subventions, alors que tous les autres, considérés comme du divertissement et de l'événementiel, doivent se partager les 12% restants. Une telle différence dans l'allocation des fonds s'explique par la perception de la musique classique comme remplissant un rôle dans le curriculum des musiciens aspirants, il s'inscrit donc dans une mission d'utilité publique. Comme il le souligne : « *On est d'utilité publique parce qu'on a ce service pour les ensembles, orchestres, harmonies et particuliers.* » (Membre de Eklekto, 2023). Lorsqu'un jeune étudiant en musique

arrive à la fin de ses études, il lui faut de tels lieux pour pouvoir pratiquer et se produire. Étant donné le coût important associé à sa discipline, tant en termes d'équipement que de nécessité d'infrastructures insonorisées, il est indispensable que la ville participe financièrement à leur soutien. En ce qui concerne les structures musicales alternatives, ils semblent être victimes de leur propre volonté d'autonomie. Comme ils sont reconnus comme faisant partie du domaine du divertissement et de l'événementiel, il est alors considéré qu'ils doivent se maintenir financièrement de leurs propres moyens et ainsi nécessitent moins de soutien.



Figure 36: Salle de représentation/répétition insonorisée et climatisée aux 6 Toits (TDG, 2022)

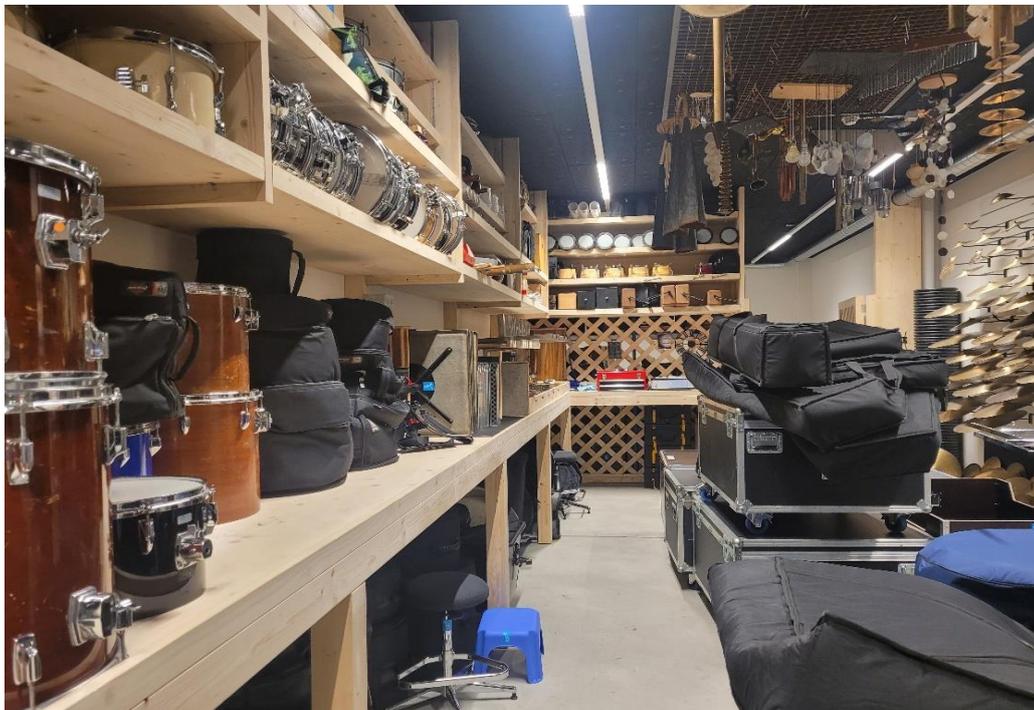


Figure 37: Entrepôt d'instruments musicaux pour les collectifs des 6 Toits

Lors de notre entretien, face aux difficultés rencontrées par les musiciens alternatifs en quête de soutien, mon interlocuteur de Eklekto a réitéré l'importance de l'interaction avec le public. Il a notamment mis en avant l'efficacité des collaborations avec les établissements scolaires et l'accueil des jeunes publics, tout en louant les initiatives pédagogiques du Galpon.

C'est vivement conseillé et maintenant ça devient indispensable de faire de la médiation, c'est devenu une case à cocher pour toute demande de soutien et de subventions et c'est assez logique, le but c'est que tout le monde soit gagnant. De un, c'est la relève des musiciens, parce que ça peut donner d'éventuelles vocations. De deux, c'est la relève du public, les jeunes en entendent parler, ils sont approchés pour découvrir ce genre d'instruments, ce genre de musique, donc notre futur public. Et de trois, il y a un rapport intergénérationnel qui est aussi à la mode et important à garder, la musique vivante est indispensable et faut pas oublier que la plupart des parents cherchent chaque jour des activités pour leurs enfants, je pense que c'est bien vu. (Membre de Eklekto, 2023)

3.3.5. Légitimité en péril : l'enjeu vital de l'accueil du public

L'importance de l'ancrage local pour les acteurs culturels s'est révélée être de plus en plus cruciale au fil de mes entretiens. L'établissement de liens étroits avec la communauté environnante semble être le vecteur principal pour consolider leur légitimité face aux autorités et ainsi justifier leur place dans le paysage. En somme, il s'agit d'un échange entre ces deux partis : dans toute négociation, chaque parti doit y trouver son compte, suivant le principe du « gagnant-gagnant ». La municipalité aspire avant tout à ce que les lieux culturels soient plurifonctionnels, bénéficiant tout autant à la population générale qu'aux artistes eux-mêmes.

Lors de mon entretien avec une conseillère culturelle du service cantonal de la culture, elle a justement souligné cette volonté que « tout le monde soit gagnant ». La ville a pour ambition d'éviter que ces espaces deviennent des îlots isolés, éloignés du regard public. Le mot d'ordre, répété à plusieurs reprises dans les lignes directrices cantonales concernant la culture, est de « *décloisonner les pratiques culturelles* » afin de faciliter ainsi une interaction avec le monde externe. En évoquant la période des squats des années 1980, qu'elle a personnellement vécue, elle a expliqué que les tensions et les « *mauvaises expériences* » surgissent principalement lorsqu'on ne connaît rien de ce qu'il se passe dans ces occupations. Que ce soit avec Artamis, Mottattom ou les nombreux autres squats à Genève, la ville savait plus ou moins les activités qui s'y déroulaient et quelles foules ça attirait. C'est cette transparence qui permettait de réaliser des cartes désignant les atmosphères et les usages distincts de chaque lieu. Afin de garder une maîtrise sur son territoire, cette transparence est essentielle pour la municipalité. Du point de vue des artistes, le moyen le plus direct de le démontrer est d'établir et de maintenir une relation positive avec le public.

Comme on a pu le voir, beaucoup de ces collectifs culturels ont œuvré pour construire ces relations au fil des années à travers leurs activités, et avec succès. Cependant, ces friches, surtout les plus anciennes, sont aujourd'hui confrontées à des problèmes liés à la mise aux normes des bâtiments qui limitent fortement leur potentiel d'accueil du public. Étant donné que ce sont d'anciens sites industriels, c'étaient des bâtiments qui n'avaient pas été conçus initialement pour recevoir des foules, mais comme entrepôts de matériel ou salles de machines. Par conséquent, on se retrouve aujourd'hui avec plusieurs éléments qui ne respectent pas les normes de construction pour leur affectation actuelle que ce soit au niveau de l'isolation des murs, des sorties de sécurité, les vitrages, l'isolation, etc. À l'époque des squats, ces contraintes n'étaient pas un problème important car les procédures d'affectations étaient accélérées, étant

donné que l'intérêt principal des autorités était de s'assurer que les bâtiments ne demeurent pas inoccupés. Mais cela n'est plus possible aujourd'hui car l'environnement politique n'est plus aussi favorable, et les collectifs aujourd'hui en ressentent les conséquences.

Cela a notamment été le cas pour Mottattom. Ce lieu avait l'habitude de recevoir des foules importantes, parfois par centaines, mais à la suite de l'incendie, ils ont dû considérablement réduire leur capacité d'accueil s'ils voulaient continuer d'exister. Cela les a rendus incapables d'organiser les événements ou les spectacles qu'ils tenaient auparavant. Aujourd'hui, le lieu se compose exclusivement d'espaces dédiés aux artistes pour leurs ateliers et sert de salle de répétition pour diverses compagnies théâtrales et musicales. En conséquence, les liens tissés avec les habitants du quartier ont commencé à s'effriter progressivement :

« On a un peu perdu les contacts très forts qu'on avait parce qu'il y avait une période où il y avait des gens du voisinage direct qui venaient boire des cafés là. Là on a plus fait de fêtes depuis 2019, mais avant chaque année on faisait des fêtes et il y avait des gens du quartier qui venaient, il y avait des enfants qui venaient pour les événements et il y avait les enfants qui faisaient du cirque... » (Membre de Mottattom, 2023)

Quelques années après, il y a également eu la construction d'un nouveau projet immobilier autour de l'usine. Ainsi, Mottattom, autrefois un lieu d'accueil pour les enfants, très intégré dans la vie du quartier dans les années 2000, paraît aujourd'hui comme une friche isolée au cœur d'un ensemble résidentiel moderne (Figures 38,39). Cette transformation du quartier s'est accompagnée d'un renouvellement démographique, attirant de nouveaux habitants. Comme le site de Mottattom n'est plus aussi ouvert qu'auparavant, la majorité des résidents avoisinants n'ont que peu ou pas de connaissance de ce qu'il se passe à Mottattom. Un membre du collectif m'a confié qu'il avait perdu tout contact avec les voisins, en raison du manque d'opportunités d'interactions. Les gens perçoivent alors Mottattom comme un bâtiment « *mystérieux* » dont ils ne connaissent rien et ne savent pas ce qu'il s'y passe à l'intérieur. Ils y voient des murs recouverts de graffitis, ce qui peut décourager certains, en conséquence, seuls les plus curieux osent explorer ce site et nouer des contacts avec ses occupants.

Ce qui illustre le mieux cette situation, c'est la perception qu'ont les enfants d'aujourd'hui de Mottattom comparé à avant l'incendie. Autrefois, les membres du collectif décrivaient une époque où les portes étaient grandes ouvertes ; les riverains, en particulier les enfants, étaient familiers avec le site donc venaient spontanément pour des activités comme le trapèze ou pour faire des bonhommes de neige. Aujourd'hui, la situation a fortement changé. Lorsque les enfants s'arrêtent devant l'entrée, ces derniers disent : « *On peut pas aller là-dedans, on a pas le droit.* ». Cela met en lumière les appréhensions qu'il existe chez les parents à l'égard du lieu. Il ne s'agit pas nécessairement d'une hostilité ou d'une mauvaise réputation, mais surtout d'une méconnaissance. La communication entre le lieu et l'extérieur est devenue très limitée, ainsi les gens ne connaissent pas, donc ils n'osent pas.



Figure 38: Entrée depuis la cour arrière pour les artistes à Mottattom

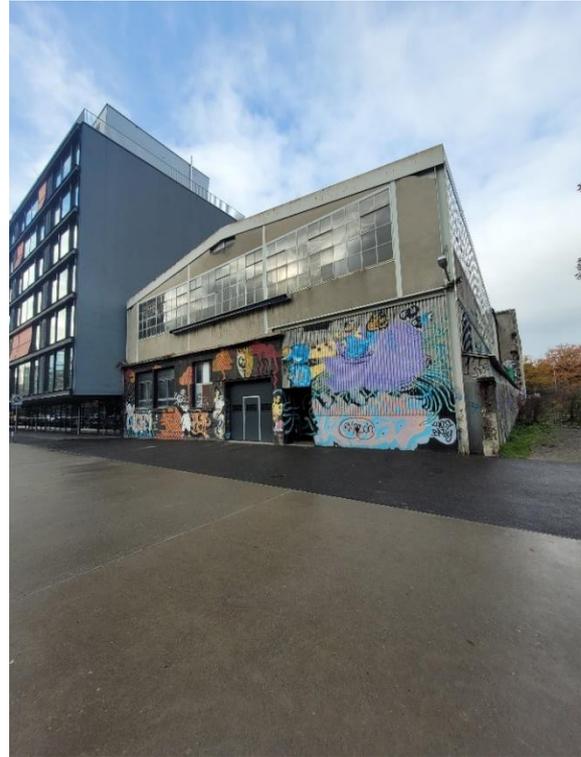


Figure 39: Façade du bâtiment de Mottattom

À défaut de pouvoir accueillir du public, les résidents du quartier le décrivent aujourd’hui uniquement comme « *un endroit pour les artistes* ». Ce même phénomène s’observe avec l’usine Kugler, qui a également dû restreindre son ouverture pour cause d’un incendie. Lorsque j’ai interrogé ses membres à ce sujet, il s’en dégage l’impression que l’usine ressemble à une « *forteresse* » depuis l’extérieur (Figure 40). Sa localisation, relativement en retrait, renforce ce sentiment d’isolement, dissuadant la plupart des passants d’en franchir les portes. Hormis les expositions occasionnelles, qui ne peuvent accueillir qu’un nombre limité de visiteurs, l’Usine Kugler est aujourd’hui aussi devenue un espace quasiment exclusif aux artistes.

Parmi les différents sites que j’ai pu visiter, seuls les plus récents, tels que le Galpon, ou ceux initialement conçus pour accueillir du public, conservent une activité d’accueil régulière. Dans le cas de Porteous et de la ZIC, ces friches ont bénéficié d’investissements conséquents pour leur remise aux normes. La restriction d’accès au public représente alors un risque important pour ces entités, car leur légitimité repose en partie sur cette accessibilité. Cela fragilise leur place au sein du paysage. En réponse à ça, les acteurs de ces sites défendent leur place en mettant en avant la spécificité de leurs activités, soulignant qu’ils fournissent des espaces de création qui se font de plus en plus rares. Ce sont avant tout ces activités-là qui définissent l’identité de ces structures, avant sa fonction publique.

« Actuellement, on ne répond pas à ce besoin parce que on a des limites par rapport aux normes, par contre on répond à un autre besoin au niveau culturel genevois. Parce que si on regarde la liste de gens qui viennent répéter ici, ça sert à beaucoup de compagnies de théâtre de danse, ou des compagnies de film... je pense que c’est ça qui légitimise notre présence sur le territoire genevois. Après par rapport au quartier, je pense que c’est plutôt une question pour plus tard, mais l’idée serait de pas que avoir de l’habitat dans le quartier mais aussi de lieux qui pourraient mettre en lien... » (Membre de Mottattom, 2023)



Figure 40: Façade de l'usine Kugler

Par conséquent, du point de vue des artistes mais également des autorités, il est primordial de souligner le rôle qu'ils jouent dans la sphère artistique. Ces lieux ajoutent de la valeur non seulement à travers leurs services directs destinés au public, mais également par le biais d'autres facettes. Avoir des espaces dédiés aux artistes n'en font pas des lieux cloisonnés pour autant, il y a d'autres méthodes d'ouverture et de visibilité. L'élément qui m'a été unanimement mentionné à travers tous les ateliers que j'ai visité c'est la « *Journée des Ateliers Portes Ouvertes des Artistes de Genève et Environs* ». C'est un événement organisé tous les deux ans par l'association « *Halle Nord* » pendant laquelle plus de 230 artistes et collectifs à Genève ouvrent les portes de leurs ateliers pendant un weekend dans le but de faire découvrir leur travail au public (AtelierPortesOuvertes.ch, 2023). C'est un événement particulièrement apprécié par les artistes que j'ai pu interviewer car cela leur permet d'avoir beaucoup d'échanges et de gagner des contacts qu'ils n'auraient jamais eu sinon.

« Y'a des portes ouvertes ici une fois tous les 2 ans, donc y a énormément de monde qui se baladent dans ces lieux culturels. Y a énormément de monde qui se déplace pour découvrir ces lieux, en fait les gens se déplacent plus pour découvrir les lieux que pour voir l'art j'ai l'impression. Car ils ont eu peu envie de comprendre comment ça fonctionne j'ai l'impression. Mais c'est étonnant, y a vraiment beaucoup, beaucoup de monde, la dernière fois y a eu 700 personnes qui sont passées, allez retour, constamment, non-stop. Donc c'est une bonne visibilité, mais je n'ouvrirais pas mon atelier tous les jours. » (Peintre à Cheminée Nord – Usine Kugler, 2023)

Le succès de ces journées portes ouvertes démontre l'intérêt important qu'il existe au sein de la population pour découvrir ces lieux. Ces formes de contact sont cruciales car les gens gagnent une certaine sensibilité à ces espaces de production artistiques qu'ils n'ont pas l'habitude de voir et cela permet surtout de surmonter les perceptions négatives qu'ils pourraient en avoir. Il existe également d'autres événements similaires à Genève, tels que la BIG, la Biennale Insulaire des espaces d'art de Genève. C'est une grande exposition publique qui a pour but de « *fédérer les espaces d'art et collectifs locaux et de les faire (re)découvrir au grand public au-delà de leurs audiences habituelles* » (BIGBiennale.ch, 2023). Ainsi, pour les collectifs qui, de par la nature de leurs activités ou les limitations liées aux normes, ne peuvent pas s'ouvrir directement au public, il leur est impératif de s'appuyer sur de tels événements pour avoir une certaine interaction avec l'externe. Cette démarche leur permet de démontrer la transparence que recherchent les autorités et d'affirmer leur rôle dans la ville.

3.4. Identité, des communautés et des liens affectifs au-delà des lieux

Au-delà des aspects construits et des pratiques qui s'y déroulent, il faut également s'intéresser aux formes d'attachement qui se sont développées afin de saisir la signification que portent ces lieux pour leurs utilisateurs. Dans ce but, il s'agit de se pencher sur la troisième dimension du lieu selon Relph, qui postule qu'un lieu n'est pas uniquement un espace vu comme un récipient que l'on construit dans le but d'y accueillir des activités. Il s'agit également de la cognition et les perceptions associées à ces espaces, qui engendrent les imaginaires et les expériences spatiales définissant la relation qu'on entretient avec eux. Lors de mes entretiens, ces aspects-là sont beaucoup ressortis, de nombreux artistes rencontrés ont décrit ces lieux culturels comme non seulement des lieux de travail, mais aussi, et surtout, comme des « *foyers* » indispensables à leur épanouissement professionnel et personnel. Pour eux, ces lieux ont des qualités essentielles pour leur bien-être qui les rendent « *indéfendables* » à voir être détruites. « *Enfin ça paraît tout à fait absurde de détruire un lieu comme celui-là. Ce serait débile et, à mon avis, ce serait indéfendable pour les pouvoirs publics. Et on va tout faire pour qu'il continue.* » (Membre fondateur du Galpon, 2023). Dans cette perspective, cette recherche vise à déterminer les facteurs qui engendrent un tel attachement envers ces lieux, conduisant ainsi à un désir profond de les préserver et de défendre leur pérennité.

Selon les concepts de Yi-Fu Tuan, qui se pose la question de « *qu'est ce qui nous permet d'appeler un espace son chez-soi* », il s'intéresse justement à la formation de ces imaginaires et des cartes mentales associés aux lieux. Pour Tuan, ce sont ces imaginaires-là, émergents par les usages et les expériences, qui peuvent motiver les volontés de préservation des lieux. Lorsqu'un visiteur externe vient voir ces espaces, il ne peut pas immédiatement discerner les raisons de ces sentiments de confort ou de sécurité ressentis par ses utilisateurs. Au cours de mes observations, j'ai remarqué que ces sites se caractérisent par leurs vastes surfaces extrêmement denses, avec une variété d'usages et de décorations présentes dans chaque recoin. Comme Tuan l'exprime, l'observateur non-initié est confronté à un labyrinthe inconnu lorsqu'il rencontre un lieu qu'il n'a jamais eu d'expérience avec. Pour que ce labyrinthe prenne l'apparence d'un lieu d'importance, il faut des points de repères, des « *landmarks* », matériels ou immatériels, qui facilitent l'orientation et la compréhension des logiques qui constituent ces espaces. Lors de mes visites, j'ai pu identifier plusieurs de ces « *landmarks* » là qui m'ont permis de gagner une meilleure appréciation que ce qui rend ces lieux importants aux yeux des artistes.

3.4.1. Une communauté soudée

Le premier de ces « *landmark* » et assurément le plus important, ce sont les lieux communautaires qui se sont forgés au sein de ces lieux. C'est un aspect qui m'a été unanimement mentionné par les interviewés comme un des éléments clés qu'ils apprécient dans ces lieux et qui les poussent à y revenir. Pour les membres plus anciens qui ont participé aux squats initiaux, il est facile de comprendre pourquoi, car ils ont accumulé des années d'expériences et de souvenirs partagés avec leur communauté. Tout comme on l'a vu à Artamis, la communauté, l'esprit de solidarité entre les squatteurs, avec la mise en commun de leurs aptitudes, c'est ce qui a permis de construire une occupation durable et était la base de leur crédibilité auprès des autorités. Il leur est donc d'autant plus évident de défendre ces lieux-là qu'ils ont construits et préservés pendant des décennies ensemble.

Par contre, il est bien plus intéressant de remarquer que même chez les nouveaux résidents, qui n'ont pas participé aux squats initiaux, ils valorisent tout autant ces aspects communautaires. Ce qui est d'autant plus notable, c'est que ces artistes maintiennent, pour la plupart, des pratiques individuelles. Ils travaillent de leur côté, dans leurs ateliers individuels, sur des projets personnels. Lorsque j'ai parlé à une de ces artistes individuelles à Kugler, elle m'a fait savoir que sa pratique ne requiert pas nécessairement d'avoir un atelier tel que celui qu'elle occupe. Elle pratique du dessin, une activité qu'elle pourrait tout à fait mener depuis son domicile, comme elle l'a fait pendant plusieurs années avant d'arriver à Kugler. Pour autant, il y a des aspects pratiques qu'elle apprécie à Kugler, le fait d'avoir plus d'espace de rangement, de pouvoir travailler plus facilement sur du grand format, de moins craindre de salir son appartement, etc. Cependant, comme elle ne réside plus à Genève, son domicile est maintenant à plus d'une heure en transports publics. Par conséquent, il lui est déjà arrivé de se demander si elle a vraiment toujours besoin de cet atelier et si elle n'avait pas meilleur temps de le céder, d'économiser le loyer supplémentaire et de rester chez elle. Mais ce qui l'a convaincue de rester, c'est avant tout les interactions et les relations qu'elle avait tissé avec les autres membres du collectif.

« Dans l'association, il y a vraiment un sentiment de communauté, presque familial. Parce que moi, au début, mes deux premières années, j'étais un peu sauvage dans mon coin, je voulais pas trop aller vers eux car ils se connaissaient en groupe et ça m'intimidait un peu. Et après, j'ai besoin de la cuisine, du coup je me suis un peu plus lié aux gens comme ça. Et maintenant, j'ai vraiment une belle relation de famille avec les autres membres, c'est un peu comme mes parents d'ici. Et après, y a d'autres gens avec qui je n'aurais jamais eu de contact parce que c'est pas des gens à qui je m'intéresse dans la vie. Mais ici, tout à coup, ils sont là, c'est un peu comme la famille, t'as pas le choix. » (Artiste, Cheminée Nord - Usine Kugler, 2023)

À travers ces relations conviviales et la proximité entre tous ces artistes, il y a également des avantages pratiques dont ils bénéficient notamment à travers l'échange de savoir-faire. De nombreux artistes apprécient la possibilité d'avoir un accès direct à des compétences dont ils ont besoin dans leur travail. Par exemple, la présence d'un menuisier sous la main pour permettre aux peintres de directement construire des châssis sur place, la présence de graphistes pour améliorer leurs sites web, la présence d'un studio de sérigraphie pour pouvoir imprimer des affiches, etc. C'est tous ces avantages-là, par rapport à la communauté artistique, qui ont été soulignés comme des facteurs déterminants dans la préférence à exercer dans de tels environnements plutôt que depuis leur domicile ou dans des espaces non spécialisés. Au-delà de ça, il y a également le plaisir pour beaucoup de pouvoir partager des moments avec d'autres personnes avec des intérêts similaires. Que ce soit pour discuter de techniques de travail ou leur faire découvrir leurs nouvelles pièces et avoir des retours, ce sont des expériences qui enrichissent leur séjour. *« [...] j'ai pu partager un moment d'euphorie avec les autres, on est comme des chercheurs, on est dans nos petits coins à chercher des trucs et tout à coup y a ce moment euphorique qui vient et on peut le partager avec les autres. Alors que si on était seul, on pourrait pas. »* (Artiste, Cheminée Nord - Usine Kugler, 2023).

On comprend donc que pour beaucoup de ces artistes, l'attrait pour ces lieux culturels dépasse le cadre du pratique. Les liens communautaires, centraux à cet attachement aux lieux, se construisent en grande partie autour des nombreux espaces de partage qui sont présents dans ces anciennes usines tels que les cuisines, les cafétérias, les terrasses, parmi d'autres. C'est dans ces lieux de convivialité et de socialisation que se nouent des amitiés et que se façonne

l'esprit d'une « maison », où ces sites deviennent des espaces de vie autant que des ateliers de travail.

« C'est une maison au sens premier au terme, ça a l'air de rien, mais le faire qu'il y ait une cuisine et un foyer... enfin les espaces sont conçus pour qu'il n'y ait pas de hiérarchie. Et ça c'est le propre à une maison, à une ferme, à un lieu où on vit tous ensemble. Et puis du coup les échanges se font de manière organique, c'est parce qu'on doit se partager l'huile d'olive qu'on se dit bonjour. On fait pas de rencontre ou des médiations entre les artistes et les élèves, ça se fait tout seul. Donc, dans ce sens-là, oui c'est une maison. » (Membre fondateur du théâtre du Galpon, 2023)



Figure 41: Espace cuisine/caféteria ouvert au théâtre du Galpon

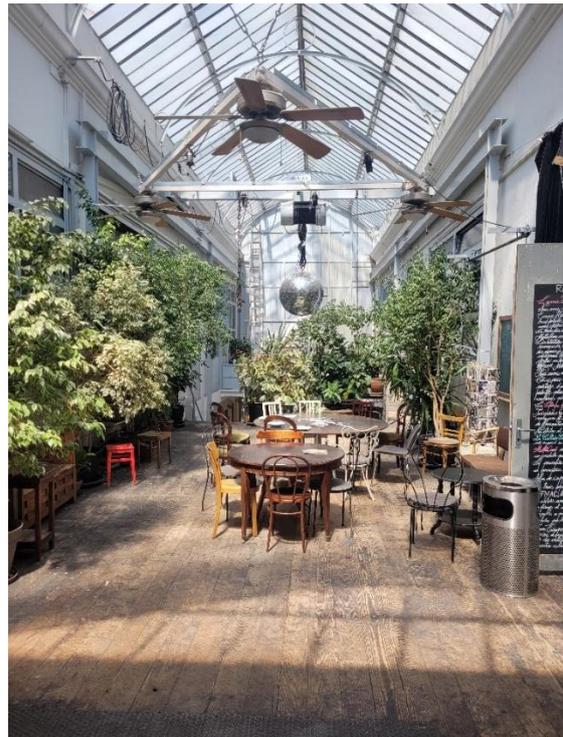


Figure 42: Espace central de diners et de rencontre à Mottattom



Figure 43: Espace libre utilisé pour des cours d'arts et des meetings à l'usine Kugler

Pour Arefi, ces connexions sociales qu'on trouve dans les espaces de partage participent à construire l'authenticité des lieux et à leur donner une identité particulière. C'est ce que j'ai pu ressentir à travers mes visites. À Mottattom, j'ai été invité à manger dans la cantine commune qui est au centre de l'usine (Figure 42), où l'on pouvait voir des artistes de tous ateliers autour y passer pour discuter ou manger. Au théâtre Kugler, lors de ma visite, il y avait une représentation pour les élèves et après le spectacle ils se sont tous réunis dans la halle commune pour discuter de la scène. À l'usine Kugler, il existe des dizaines de petits coins de partage pour toutes les sous-associations mais qui permettent également d'inviter des gens externes. J'ai, par exemple, rencontré une artiste qui tient des cours sur des sujets divers avec des personnes

externes à Kugler et ils ont une salle dédiée pour ce genre de rencontres (Figure 43). Ces observations suggèrent l'existence d'une véritable « *place-centered community* », qui préservent les valeurs de cohésion sociale et stimule les responsabilités collectives. La gestion partagée des espaces communs, que ce soit dans les rangements, participer à la cuisine, apporter des décorations, tout cela reflète les principes de solidarité et d'entraide à l'instar de ce qui a été observé à Artamis. Cette solidarité se retrouve dans les images que les artistes attribuent à ces lieux. Quand je leur ai demandé à quoi leur faisait penser ces anciennes usines, le terme de « *bateau* » est sorti à plusieurs reprises. « *Oui, je dirais que c'est comme un bateau, dans le sens ou on est tous dans le même bateau et on va tous ensemble quelque part. C'est difficile de trouver cette direction à 80, mais quand ça fonctionne c'est super.* » (Graphiste, PICTO, 2023).

Tout comme à Artamis, on retrouve également la volonté au sein de ces associations de maintenir l'engagement communautaire. Ils sont conscients que c'est lorsque les gens se désengagent, qu'ils ne participent plus aux réunions, qu'ils laissent leurs ateliers vides trop longtemps ou quand chacun tombe dans l'individualité, que ces lieux-là s'écroulent. Lorsque j'ai discuté avec un des membres fondateurs de Kugler, il m'a fait savoir qu'il y avait plusieurs critères auxquels ils se fie lorsqu'il reçoit des demandes de nouveaux résidents. Parmi ces critères, deux qui sont très importants c'est la fréquence d'usage des ateliers, pour savoir si les gens seront suffisamment présents pour déterminer s'ils méritent un atelier, ainsi que l'engagement dans l'association, il faut que la personne montre qu'elle soit prête à s'engager dans la vie associative et participer à des tâches bénévoles. Le principe souvent exprimé est le suivant : « *Il faut que ça reste vivant* ».

3.4.2. Attachement personnel au bâti

Le deuxième « *landmark* » important c'est qu'il existe un attachement des artistes à ces lieux de vie et de travail, non seulement pour leur aspect pratique mais aussi pour le lien émotionnel qu'ils établissent avec le lieu. Cette étude a mis en lumière la manière dont les artistes personnalisent leur environnement, bénéficiant d'une autonomie dans l'aménagement des lieux qu'ils ajustent selon leurs besoins et leur créativité. Des investissements personnels importants ont été réalisés dans l'aménagement de leurs ateliers individuels, qui se distinguent les uns des autres par des traits reflétant à la fois leur activité artistique ainsi que leur personnalité (Figures 44, 45, 46, 47). Certains artistes optent pour des ateliers minimalistes et épurés, aménagés de façon à pouvoir accueillir des visiteurs, à l'image d'une chambre dans leur appartement. D'autres privilégient un espace moins ordonné et plus pratique, avec tous leurs outils à portée de main, car ils voient avant tout leur atelier comme un lieu de travail fonctionnel, sans envisager d'accueil de visiteurs. Puis, il y a ceux dont les ateliers ressemblent bien plus à des bureaux administratifs, car leur travail est concentré autour des outils informatiques.

Donc il est clair de voir que ces ateliers ont des significations profondes et différentes pour chacun d'entre eux car ils reflètent leur perception de ce qu'un atelier doit être à leurs yeux. Bien que l'arrangement spatial de ces ateliers puisse parfois sembler chaotique et désordonné, il revêt une logique spatiale précise pour ces artistes, agissant comme le « *miroir* » de leurs pratiques. En revenant sur le troisième espace de Relph, l'espace existentiel, c'est une observation qui peut être similaire à l'étude du village traditionnel des îles Trobriand qu'il mentionne. On voit ici que la configuration spatiale des ateliers est déterminée par les activités et les expériences des membres d'un groupe culturel. Selon cette idée, l'organisation de ces espaces, qui se forme de manière inconsciente, est imprégnée d'imaginaires et de symbolismes propres à ces artistes. C'est avant tout ces sentiments-là, et ces significations qui le définissent en tant que « *lieu de vie* » propre à ces individus.



Figure 44: Atelier d'une peintre à PICTO (à gauche)



Figure 45: Atelier d'un graphiste à Kugler Est (à droite)



Figure 46: Atelier d'un artiste à Cheminée Nord (à gauche)



Figure 47: Atelier d'un graphiste à PICTO (à droite)

Selon Pattaroni, ces démarches créatives s'identifient comme des « *esthétiques de la résistance* », se manifestant à travers le graphisme, le paysagisme, la scénographie de ces lieux. Ces interventions esthétiques permettent de donner aux matières une certaine propriété qui s'inscrit dans le cadre de l'imaginaire et produisent des « *atmosphères* » ou des « *ambiances* » atypiques qu'on peut associer à ces lieux culturels. Ces pratiques-là confèrent une « *substance* » à ces ateliers, et c'est pour cela qu'on y reconnaît un caractère organique lorsqu'on les parcourt.

« Dans les ECA (Espaces culturels alternatifs), nous pouvons identifier plusieurs processus d'esthétisation, de mise en scène, de l'esthétique de la résistance. Il s'agit d'environnements qui, visuellement et spatialement semblent « alternatifs » à cause du type de symboles qu'ils présentent, des méthodes de construction, de la décoration, des références artistiques ou de slogans politiques. [...] Cette nouvelle esthétisation constituait une tentative d'humanisation contre l'oppression provoquée par les grandes industries dans la vie des gens. » (Pattaroni, 2020)

Ce qui se révèle particulièrement intéressant, c'est comment ce processus d'esthétisation est présent pas seulement dans les espaces personnels mais également dans les espaces en commun. En effet, au cours de mes visites, j'ai pu remarquer que ces lieux présentent une forte appropriation des artistes dans toutes les facettes de l'immeuble. C'est-à-dire que les résidents ne s'intéressent pas uniquement à décorer ou meubler leurs ateliers mais également les murs

externes et internes, les salles de réunions et même jusqu'aux toilettes. Dès l'entrée de l'Usine Kugler, le visiteur est accueilli par des corridors recouverts de photographies et d'affiches (Figure 48). C'est un collage réalisé par les occupants des différents ateliers qui y viennent afficher librement leurs œuvres et leurs souvenirs. On y remarque même des photos de ces artistes avec leurs proches, ce qui témoigne d'un lien profond qui s'est créé avec le lieu.



Figure 48: Couloir d'entrée de l'usine Kugler

Cette personnalisation des espaces partagés semble être une caractéristique particulière des friches qui ont connu une histoire de squats : elle est remarquable à l'usine Kugler, à Mottattom et même à Porteous, actuellement en cours de rénovation, mais dont les murs extérieurs abordent déjà plusieurs graffitis et des signes reconnaissables. Le contraste est d'autant plus frappant lorsqu'on compare ces lieux avec PICTO, espace attribué par l'État aux artistes suite à la fermeture d'Artamis. Une artiste ayant brièvement occupé un atelier à PICTO a partagé son expérience, qu'elle qualifie de négative, en partie à cause de la forme du bâti qu'elle décrivait comme « froid » et « glauque », surtout lorsqu'elle le compare à Mottattom.

« Moi je pense qu'ici y a un attachement au bâti, rien que le bâti il dégage une énergie positive. Je crois qu'on l'aime tous, c'est un bel endroit, on trouve qu'il est plein de potentiel. Et on regrette un peu qu'on n'y fasse pas plus. J'ai tout le temps ressenti que tout le monde qui y passait avaient envie d'en faire plus. C'est un joyau que on a envie de s'y investir. Alors que à PICTO tu vas voir que l'architecture fait que ce n'est pas le même effet, t'as pas forcément envie de... même de travailler. Y a certains ateliers, même dans la forme, moi ça me fait un peu glauque. » (Artiste, Mottattom, 2023)

C'est une impression similaire que j'ai eu en visitant PICTO. Bien que les ateliers individuels des artistes soient personnalisés et remplis d'âme, comme dans les autres friches, on y remarquait toutefois un désintérêt pour tout ce qu'il y a en dehors de ces ateliers. Les couloirs, restés quasi inchangés par rapport à leur état initial, ne nous permettent pas de reconnaître la vocation créative de ces lieux (Figure 49). Ce manque de caractère distinctif, malgré une

gestion autonome équivalente à celle des autres lieux culturels ne reflète pas l'aspiration décrite par cette artiste que « *tout le monde avait envie d'en faire plus* ». Cette absence d'esthétisation pourrait s'expliquer par l'absence d'une histoire commune de squat, une mémoire collective qui imprègne les autres sites visités. A PICTO, où les locaux ont été octroyés par l'Etat sans la nécessité d'une occupation initiale et une défense active du site, on observe un sentiment d'appartenance atténué. Dans les entretiens que j'ai menés sur place, les interlocuteurs n'ont pas évoqué PICTO comme un foyer ou un lieu de vie, mais uniquement comme un environnement de travail. Cela démontre bien que les formes d'attachement se manifestent au travers des appropriations des lieux.

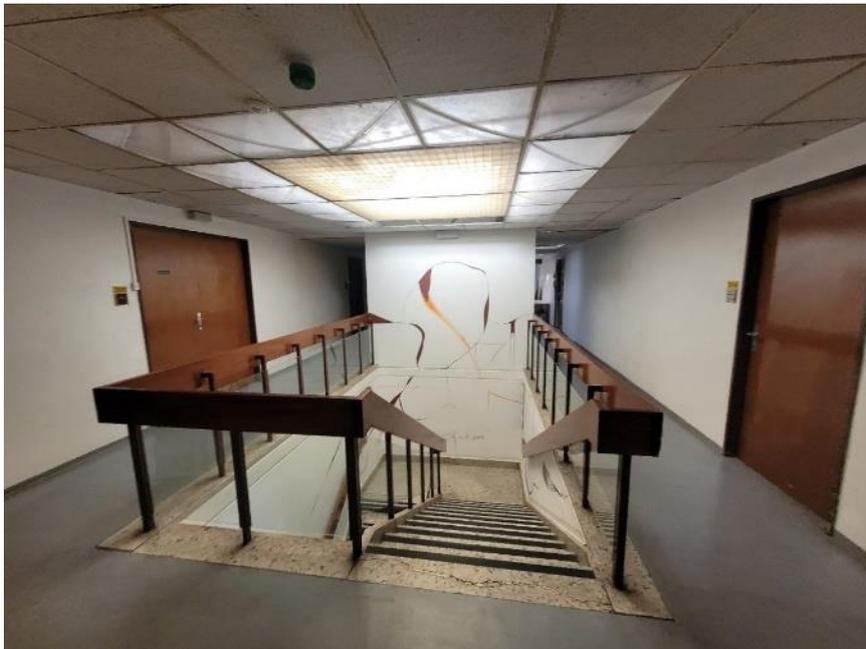


Figure 49: Couloirs à PICTO



Figure 50: Couloir entre Kugler-Est et Cheminée Nord (à gauche)



Figure 51: Coin musique au rez-de-chaussée de Cheminée Nord (à droite)



Figure 52: Sauna communautaire construit et utilisé par plusieurs associations à Kugler (à gauche)



Figure 53: Transformations de la cour intérieure de l'usine Kugler (à droite)



Figure 54: Façade de Porteous (à gauche)



Figure 55: Façade de PICTO (à droite)

4. CONCLUSION

En revenant sur le livre de Pattaroni, au cours de cette étude on a effectivement remarqué comment la « *domestication* » de la contre-culture a pris place à Genève. On y observe des formes d'étouffement, qualifiées d'« *asphyxie urbaine de la culture* », résultant de pressions sociodémographiques, immobilières et économiques ayant conduit à des durcissements politiques, au détriment des lieux culturels squattés. Mais, comme nous l'avons vu, ces acteurs culturels ne se sont pas laissés faire et ont lutté pour la pérennité de leur place dans la ville. Ils ont donc dû s'adapter pour survivre dans cette nouvelle réalité :

« Cette pression pousse celles et ceux qui avaient une activité artistique marginale et/ou expérimentale à mieux « se vendre », à se professionnaliser, interférant avec le bricolage des mouvements de réappropriation urbaine. Cette asphyxie est ainsi l'effet de démultiplication des épreuves urbaines qui mettent à mal, par leurs exigences, les temps longs et fragiles de l'expérimentation et du développement de liens affectifs au territoire. » (Pattaroni, 2020)

Les adaptations pour « *mieux se vendre* » sont perceptibles à divers niveaux dans ces lieux culturels actuels, en réponse aux nouveaux défis imposés à ces structures. Cependant, au-delà de ces ajustements, une continuité marquée subsiste entre les pratiques de l'époque du squat et celles d'aujourd'hui. Comme il a été observé, de nombreux codes, symboles et représentations issues de la période squats des années 80 demeurent présents dans le paysage culturel alternatif contemporain. Cette continuité culturelle et ces ajustements se reconnaissent au sein des trois dimensions du lieu nommées par Relph – la forme, les activités et l'identité :

- **Forme**

L'occupation des friches industrielles émane d'une volonté de revendication pour l'allocation d'espaces de travail dédiés aux professions créatives, et simultanément, de la volonté de revitaliser des sites délaissés. En se positionnant comme des « *ré-architectes* », les occupants de ces sites contribuent à une transformation autonome de leur forme. Toutefois, pour répondre aux nouvelles exigences réglementaires, ils ont dû réviser leurs méthodes et se professionnaliser, notamment dans l'usage des outils employés : « *S'ils pouvaient être encore dessinés à main levée au début des années 1990, ils sont désormais obligatoirement produits via un logiciel informatique, nécessaire pour garantir les enjeux de sécurité.* » (Pattaroni, 2020). Ce processus aboutit à une appropriation totale de ces volumes inoccupés afin de leur attribuer une nouvelle fonction d'espaces de travail en adéquation avec les besoins créatifs spécifiques de leurs utilisateurs. La capacité de travailler dans des espaces conçus spécifiquement pour eux est l'une des raisons principales motivant leur volonté de rester et de pérenniser ces lieux.

- **Activités**

Alors qu'ils étaient initialement conçus pour satisfaire les exigences d'une classe créative, ces lieux ont, au fil des années d'activité, évolué pour endosser une fonction d'utilité publique additionnelle. En s'ouvrant et en accueillant le public, de nombreux lieux culturels ont acquis une reconnaissance au sein de leur contexte urbain, consolidant ainsi leur légitimité auprès des autorités. Cette adaptation s'inscrit dans la vision initiale des occupants d'Artamis, qui réfutaient l'image des squatteurs en tant que « *pirates* ». Ils aspiraient plutôt à transformer ces surfaces en espaces vivants et inclusifs. Depuis le durcissement des politiques urbaines, ces acteurs culturels ont perdu les liens personnels qui facilitaient auparavant le dialogue. En contrepartie, leur relation avec le public a créé une nouvelle forme de rapprochement avec les autorités en révélant un bénéfice mutuel dans la préservation de ces sites, ce qui leur a accordé une crédibilité dans les démarches de pérennisation. Ainsi, malgré le fait que ces lieux aient

émergé dans des dynamiques de confrontation et de contestation, ils sont aujourd'hui le résultat d'un processus de négociation tout autant que d'une conquête spatiale.

- **Identité**

Que ce soit chez les membres fondateurs ou les arrivants récents, on observe un engagement personnel et un attachement profond envers ces lieux. Les liens sociaux tissés, tant au sein de ces collectifs qu'avec le public externe, constituent la base de leur organisation autonome, stable et pérenne. Comme il a été observé à Artamis, c'est cette motivation et le maintien d'un engagement actif qui assurent la vitalité et la survie de ces lieux. La « *place-based governance* » qui s'est constitué découle d'un tissu de relations de confiance, tourné vers l'extérieur avec les pouvoirs publics mais également vers l'intérieur avec l'émergence d'un capital social fort. Ce réseau de confiance génère les capacités de coopération qui sont centrales pour une gestion pacifique et durable. Conformément aux concepts évoqués, ces liens de confiance proviennent de la réciprocité et des réseaux d'engagement civiques. Les membres pilotes de ces collectifs ont donc établi des critères de sélection des locataires visant à encourager un engagement actif afin de maintenir les « *jeux d'entraide mutuelle* » et impliquer davantage les membres dans la gestion et l'organisation des lieux. Cet attachement est aussi construit à travers les expériences personnelles avec le bâti, qui revêtent une importance pas uniquement pour des raisons pratiques mais également émotionnelles. Nombre d'artistes ne pourraient concevoir de poursuivre leurs mêmes activités créatives dans un contexte dépourvu de ces communautés et le caractère unique du bâti. Conformément à la notion de la topophilie, avancée par Tuan, ce sont ces liens-là qui motivent les efforts de protection et la préservation des environnements.

Enfin, la forme permet les activités qui, à leur tour, renforcent la fonction publique et forment les communautés, ainsi que l'attachement aux lieux. À travers cette analyse par dimensions, on voit comment un espace abandonné devient un lieu significatif qui justifie sa présence. Reprenant les mots de Relph : « *Être humain, c'est vivre dans un monde rempli de lieux significatifs : être humain, c'est avoir et connaître son lieu* ». Dans cette perspective, ce sont les attributions de sens, c'est-à-dire les images, symboles et codes associés à un espace, qui le rendent digne de défense. Ces éléments constituent une composante profonde de l'expérience de leurs ateliers et espaces de travail, devenus lieux de vie. Un terrain vague sans histoire ni importance collective ne peut pas susciter de volontés de protection. En revanche, des espaces imprégnés de traditions d'une communauté, utilisés pour leur vie quotidienne, se transforment en un « *lieu* » doté de signification, et devient ainsi défendable.

- **Quelle suite pour les lieux genevois ?**

Cette analyse révèle le fort héritage culturel alternatif du passé genevois qui est aujourd'hui porté par la résilience des acteurs culturels modernes. Cette perpétuation ne repose pas tant sur les lieux en eux-mêmes, mais sur la résilience de ces acteurs à la maintenir vivante, même lors de déplacements forcés. Parmi toutes les personnes que j'ai pu rencontrer, il n'est jamais transparu une forme de fatalité pour leurs activités une fois la fermeture de leurs lieux. Ils y sont certes rattachés et souhaitent y rester le plus longtemps possible, mais un délogement ne causera pas d'inhiber leurs vocations créatives qu'ils ont forgées pendant des années. Parmi ces individus, la grande majorité d'entre eux n'ont pas commencé leurs activités dans les lieux qu'ils occupent actuellement, ils viennent d'autres lieux culturels similaires, d'autres ateliers en commun, de leur chambre d'appartement, de leurs écoles d'arts, etc. Si un lieu se retrouve voué à la fermeture, cela va seulement les inciter à s'organiser pour trouver une suite. « *On est arrivé ici avec un bail de deux ans et tous les ans on a prolongé le bail d'un an. Là on sent que*

on arrive à la fin, c'est une réalité et on va pas faire des manifs pour rester plus longtemps. On est déjà entrain de chercher un autre lieu potentiel. » (Musicien, Motel Campo, 2023). Cet esprit de résilience, déjà présent chez les anciens membres d'Artamis, se manifeste aujourd'hui dans les initiatives de jeunes acteurs culturels tels qu'à Porteous, qui ont développé un projet culturel en soutien de Vernier, au motel Campo, un collectif de musique électronique qui se sont déplacés de friche en friche depuis des années après Artamis, et dans divers espaces d'ateliers commun où les membres contribuent à maintenir une vie active et collaborative dans ces lieux.

L'étude de l'histoire du mouvement squat à Genève a révélé que son déclin a été influencé non seulement par les réglementations externes, mais également par un désengagement progressif de ses membres. Du point de vue des squatteurs, la vitalité du mouvement repose sur leur engagement actif, la lutte contre l'individualisme et la consolidation de la communauté. Cette approche s'aligne sur les six principes énoncés par les géo-artistes qui ont pu se remarquer tout au long de l'analyse. En ce qui concerne les interactions avec les autorités genevoises, les principes fondateurs du squat se basent sur une distinction nette entre les squatteurs et les autorités, ainsi qu'une redéfinition des relations mutuelles, incarnant l'esprit revendicateur du mouvement. Il n'est pas essentiel pour les squatteurs de chercher une reconnaissance directe de la part de ces autorités. Au contraire, il leur serait bénéfique de gagner d'abord le soutien du public, en maximisant la visibilité et l'intégration de ces espaces dans le tissu urbain. Cette démarche permettrait d'éviter d'être inconnu auprès du grand public et de renforcer leur présence dans la conscience collective. L'établissement de liens avec le public conduit indirectement à une reconnaissance des autorités, acquise de manière organique et renforçant la légitimité et la pérennité du mouvement dans le contexte urbain et culturel de Genève.

Ainsi, il convient de souligner que la pérennité de la vie culturelle alternative genevoise ne dépend pas exclusivement sur la présence de friches urbaines à leur disposition, mais s'ancre dans la philosophie fondatrice du mouvement squat : « *le squat fait beaucoup plus de bien pour une ville que de mal.* ». Tant que ces acteurs culturels maintiennent cet esprit-là en gardant ces lieux en vie, tout en cherchant à établir des liens avec le public lorsqu'il est possible, la scène culturelle alternative genevoise ne risque pas de disparaître.

Je conclus donc cette étude en affirmant que si ces lieux culturels alternatifs ont réussi à perdurer jusqu'à aujourd'hui dans le paysage genevois, c'est bien car ils sont parvenus à devenir des « *lieux* » porteurs de sens à travers les efforts incessants d'une communauté artistique qui sont prêts à porter ce sens.

5. BIBLIOGRAPHIE

5.1. Articles et ouvrages scientifiques

Ardenne, P. (2010). L'implication de l'artiste dans l'espace public. *L'observatoire*, 1(10), 3-10. <https://doi.org/10.3917/lobs.036.0003>

Arefi, M. (1999). Non-place and placelessness as narrative of loss: Rethinking the notion of place. *Journal of urban design*, 4(2), 179-193. <https://doi.org/10.1080/13574809908724445>

Assem, A., & Ezzeldin, M. (2019). A GIS-Based Spatio-Temporal Analysis for social events carried out in urban public spaces. *Architecture and Urbanism: A smart look*, 1, 1-10. <https://www.researchgate.net/publication/336652967>

Beidler, K. (2007). Sense of place and new urbanism: towards a holistic understanding of place and form. *Virginia Polytechnic Institute and State University: Environmental Design and Planning*, 1-117. <http://hdl.handle.net/10919/27571>

Breviglieri, M. (2022). Bifurcation squat. Un mouvement militant pris dans les métamorphoses de la ville. *Espaces et sociétés*, 3(186-197), 51-66. <https://doi.org/10.3917/esp.186.0051>

Breviglieri, M., & Pattaroni, L. (2005). Le souci de propriété. Vie privée et déclin du militantisme dans un squat genevois. *La société des voisins, Editions de la Maison des sciences de l'homme*, 275-289. <https://hal.science/hal-03249472>

Edge, S., & McAllister, M-L. (2009). Place-based local governance and sustainable communities: lessons from Canadian biosphere reserves. *Journal of environmental planning and management*, 52(3), 279-295. <https://doi.org/10.1080/09640560802703058>

Gwiazdzinski, L. (2016). Petite fabrique géo-artistique des espaces publics et des territoires, *L'Observatoire*, 2(48), 32-38. <https://doi.org/10.3917/lobs.048.0032>

Hayer, D. (2012). La culture : Des questions essentielles. *Humanisme*, 296(2), 85-88. <https://doi.org/10.3917/huma.296.0085>

Levi, M. (1996). Social and Unsocial Capital: A review essay of Robert Putnam's Making Democracy Work. *Politics & Society*, 24(1), 45-55 <https://doi.org/10.1177/0032329296024001005>

Lukermann, F. (1964). Geography as a formal intellectual discipline and the way in which it contributes to human knowledge. *Canadian Geographer*, 8(4), 167-172. <https://doi.org/10.1111/j.1541-0064.1964.tb00605.x>

Montgomery, J. (1996). Making a city: Urbanity, vitality and urban design, *Journal of Urban Design*, 3(1), 93-116. <https://doi.org/10.1080/13574809808724418>

Pattaroni, L. (2020). *La contre-culture domestiquée : Art, espace et politique dans la ville gentrifiée*. MétisPress.

Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. SAGE Publications.

- Rogers, T-B. (2002). Henri Lefebvre, Space and Folklore. *Ethnologies*, 24(1), 21-44. <https://doi.org/10.7202/006529ar>
- Rubin, H., & Rubin, I. (1995). *Qualitative interviewing – The art of hearing data*. Northern Illinois University.
- Seamon, D. (2008). Place and Placelessness, Edward Relph. *Key Texts in Human Geography*, 1, 43-51. <https://www.researchgate.net/publication/251484582>
- Triglia, C. (2001). Social Capital and Local Development. *European Journal of Social Theory*. 4(4). 427-442. <https://doi.org/10.1177/13684310122225244>
- Tuan, Y-F. (1974). *Topophilia: A study of environmental Perception, Attitudes, and Values*. Columbia University Press.
- Tuan, Y-F. (1977). *Space and Place: The perspective of Experience*. University of Minnesota Press.
- Ujang, N., & Zakariya, K. (2015). The notion of place, place meaning and identity in urban regeneration. *Social and Behavioral Sciences*, 170(1), 709-717. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.01.073>
- Vaujany, F-X., Dandoy, A., Grandazzi, A., & Faure, S. (2019). Experiencing a new place as an atmosphere: a focus on tours of collaborative spaces. *Scandinavian Journal of management*, 35(1), 1-12. <https://doi.org/10.1016/j.scaman.2018.08.001>
- Virag, T., & Keller, J. (2019). Possibilities and Constraints of Place-Based Development Projects to Temper Hierarchical Dependencies in a Deprived Neighbourhood. *Justice spatiale*, 13, 1-12. <https://shs.hal.science/halshs-02390562>

5.2. Articles de journaux et pages internet

ARE. (2008). Les friches industrielles et artisanales de Suisse : Reporting 2008. *Confédération Suisse*. Repéré à <https://www.are.admin.ch/are/fr/home/media-et-publications/publications/bases/die-brachen-der-schweiz-reporting-2008.html>

Archives Mottattom. (2023). Collection de documents récoltés par les associations de Mottattom au fil des années.

AteliersPortesOuvertes. (2023). Ateliers Portes Ouvertes des artistes de Genève et environs. *Ateliers Portes Ouvertes*. Repéré à <https://ateliersportesouvertes.ch/>

BIGBiennale. (2023). Biennale Insulaire des espaces d'art de Genève. *BIG Biennale*. Repéré à <https://bigbiennale.ch/programme/>

DCS. (2023). Lignes directrices de la politique culturelle cantonale. Département de la cohésion sociale, *République et canton de Genève*. Repéré à <https://www.ge.ch/document/lignes-directrices-politique-culturelle-cantonale>

Espazium. (2020). La contre-culture domestiquée. *Espazium*. Repéré à <https://www.espazium.ch/fr/actualites/controverses-de-densite-en-territoire-sature>

Espazium. (2023). Controverses de densité en territoire saturé. *Espazium*. <https://www.espazium.ch/fr/actualites/controverses-de-densite-en-territoire-sature>

Ecole & Culture. (2023). Inviter à la culture les publics scolaires n'est pas une action anodine. *République et canton de Genève*. Repéré à <https://edu.ge.ch/site/coleetculture/ressources/>

Galpon. (2023). Maison pour le travail des arts de la scène. *Théâtre du Galpon*. Repéré à <https://galpon.ch/>

GenèvePasCher. (2023). Le Galpon est une maison pour le travail des arts de la scène. *Genève Pas Cher*. Repéré à <https://www.genevepascher.com/fiches/theatre-du-galpon/>

Le Temps. (2017, 22 juillet). Genève orpheline de ses squats. *Le Temps*. Repéré à <https://www.letemps.ch/suisse/geneve/geneve-orpheline-squats>

Paysage Urbain. (2008). Film réalisé par Matthias Solenthaler, *HandMadeFilm*. Repéré à <https://vimeo.com/157229780>

Porteous. (2022). Dossier de présentation du projet culturel. *Porteous*. Repéré à <https://porteous.ge/>

RTS. (2019, 4 décembre). Plus de 10 ans après la fin des squats à Genève, des idéaux en héritage. *RTS*. Repéré à <https://www.rts.ch/info/regions/geneve/10918576-plus-de-10-ans-apres-la-fin-des-squats-a-geneve-des-ideaux-en-heritage.html>

RTS. (2022, 7 août). Malgré des records de constructions, Genève souffre toujours d'une pénurie de logements. *RTS*. Repéré à <https://www.rts.ch/info/regions/geneve/13276500->

[malgre-des-records-de-constructions-geneve-souffre-toujours-dune-penurie-de-logements.html](#)

Solidarités. (2018). Pérégrination à travers les squats oubliés de Genève. *Solidarités*. Repéré à [https://solidarites.ch/journal/348-2/peregrination-a-travers-les-squats-oublies-de-geneve/#:~:text=Durant%20son%20mandat%20\(2002%E2%80%932012,une%20op%C3%A9ration%20de%20salubrit%C3%A9%20publique](https://solidarites.ch/journal/348-2/peregrination-a-travers-les-squats-oublies-de-geneve/#:~:text=Durant%20son%20mandat%20(2002%E2%80%932012,une%20op%C3%A9ration%20de%20salubrit%C3%A9%20publique).

SwissInfo. (2007, 23 juillet). Geneva's historic Rhino squat evicted. *SwissInfo*. Repéré à <https://www.swissinfo.ch/eng/geneva-s-historic-rhino-squat-evicted/6020430>

TDG. (2019, 21 novembre). Les squatteurs avaient « des Porsche et des propriétés au bord du lac ». *Tribunal de Genève*. Repéré à <https://www.tdg.ch/les-squatteurs-avaient-des-porsche-et-des-proprietes-au-bord-du-lac-755888135459>

TDG. (2022, 11 mai). Les 6 Toits, nouvelle citadelle des musiques. *Tribunal de Genève*. Repéré à <https://www.tdg.ch/les-6-toits-nouvelle-citadelle-des-musiques-895052899239>

UNESCO. (1982). Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. *Conférence mondiale sur les politiques culturelles*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_fre

Ville de Genève. (2023). Zone industrielle des Charmilles. *Ville de Genève*. Repéré à <https://www.geneve.ch/fr/zic#:~:text=La%20Ville%20souhaite%20%C3%A9galement%20ouvrir,de%20d%C3%A9veloppement%20et%20de%20p%C3%A9rennisation>.

Ville de Vernier. (2019). Porteous : un nouveau lieu à vocation culturelle à Vernier. *Ville de Vernier*. Repéré à <https://www.vernier.ch/actualites/porteous-un-nouveau-lieu-vocation-culturelle-vernier>