



HAL
open science

Contre-cultures berlinoises : fin de partie ? (années 1970 à nos jours)

Patrick Farges, Guillaume Robin

► To cite this version:

Patrick Farges, Guillaume Robin. Contre-cultures berlinoises : fin de partie ? (années 1970 à nos jours). Françoise Richer-Rossi; Stéphane Patin. Les industries culturelles et créatives : expressions culturelles et contre-culturelles, Orbis Tertius, pp.295-326, 2025, 978-2-36783-436-8. ⟨halshs-05233761⟩

HAL Id: halshs-05233761

<https://shs.hal.science/halshs-05233761v1>

Submitted on 21 Sep 2025

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

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



HAL Authorization

Contre-cultures berlinoises : fin de partie ?

(années 1970 à nos jours)

Guillaume Robin

Patrick Farges

Laboratoire ICT-Les Europes dans le monde, Université Paris Cité

Résumé

Berlin se caractérise au XX^e siècle tant par son histoire mouvementée et déchirée que par son statut de métropole culturelle, déjà reconnu sous la République de Weimar. Ville-vitrine de deux systèmes en concurrence durant la guerre froide, Berlin a été au cœur de nombreuses batailles culturelles. Elle a ainsi hébergé une création culturelle reconnue internationalement ainsi qu'un tissu contre-culturel dynamique aux ramifications transnationales, lié aux mouvements contestataires des années 1970 et 1980. Avec la chute du mur en 1989, ce capital contre-culturel a largement été mobilisé jusqu'à devenir une marque de fabrique du Berlin réunifié des années 1990. C'est en particulier le cas de la (contre-)culture techno et des lieux emblématiques des nuits berlinoises, comme le Berghain. Avec le recul, on constate un mouvement culturel menant des marges vers le centre : existe-t-il encore une contre-culture berlinoise en 2024, lorsque le moindre billet d'entrée pour un événement (même marqué comme « alternatif ») coûte 25 € ?

Introduction

La métropole berlinoise, polycentrique et tentaculaire — ses 880 km² de territoire comprennent lacs, forêts, et même espaces ruraux, marquant profondément le *Berlin way of life* — se caractérise par une histoire mouvementée au XX^e siècle. Dans la longue durée, Berlin est une métropole culturelle, déjà (re)connue sous la République de Weimar. Puis, ville-vitrine de deux systèmes en concurrence durant la guerre froide, Berlin fut au cœur de nombreuses batailles culturelles entre l'Est et l'Ouest.

La création contre-culturelle berlinoise, dynamique, est d'abord marquée par des ramifications transnationales liées aux mouvements contestataires des années 1970 et 1980. Avec la chute du mur en 1989, ce capital contre-culturel a largement été mobilisé, jusqu'à devenir une marque de fabrique de la ville réunifiée des années 1990. Berlin apparaît comme la capitale contre-culturelle allemande, y compris dans la récupération commerciale des mouvements. Avec le recul, on constate une dynamique historique menant des marges vers le centre — du « *off* » au « *mainstream* » — accompagnée de tendances à l'exclusivité subculturelle. On peut avancer que l'« appel de Berlin », référence au film musical *Berlin*

Calling de Hannes Stöhr (2008)¹, est indissociable de l'attractivité de ses scènes alternatives, techno notamment, mais que cette attractivité et cette reconnaissance internationales ne sont pas sans risque, comme en témoigne le destin du DJ et acteur du film, Paul Kalkbrenner qui, bien qu'issu de l'*underground*, a, avec le succès du film, basculé dans l'industrie musicale *mainstream*, quittant le label berlinois indépendant Bpitch pour Sony Music.

En 2024, il est légitime de se demander s'il existe encore une contre-culture berlinoise, lorsque le moindre billet d'entrée pour un événement (même marqué comme « alternatif ») coûte désormais 25 €. En réalité, la question des contre-cultures berlinoises se re-pose régulièrement : en 2013 déjà, les *Cahiers d'Études Germaniques* consacraient un dossier aux « Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours »². Le géographe Boris Grésillon y posait la question suivante, qui reste pertinente aujourd'hui : « Mais y a-t-il encore une véritable contre-culture à Berlin ? »³. La contre-culture comme objet d'étude est éminemment insaisissable. Entendue comme un ensemble de manifestations s'installant en marge du système culturel dominant⁴, elle est fondamentalement évolutive et s'adapte aux espaces d'opportunités offerts. C'est la raison pour laquelle elle prend souvent des formes éphémères qui laissent peu de traces, notamment pour l'historien·ne, et qui s'incarnent dans des lieux provisoires, des manifestations clandestines et des formes d'itinérance.

Contre-cultures berlinoises dans l'après-guerre

Dans le contexte allemand, et berlinois en particulier, se pose d'abord une question terminologique, tant les termes varient pour désigner ce qui *n'est pas* le paradigme culturel dominant. On trouve en allemand les termes de « *Protestkultur* » (culture protestataire), « *Gegenkultur* » (équivalent allemand de contre-culture), mais aussi, plus fréquemment, celui de « milieux alternatifs ». Cette notion – *alternativ* – marque fortement le discours culturel et politique, comme le rappelle la germaniste Anne-Marie Pailhès :

¹ Hannes Stöhr, *Berlin Calling* [film musical], Allemagne : Sabotage Films GmbH/Stoehrfilm, 2008.

² Charlotte Bomy, André Combes, Hilda Inderwildi (dir.), Dossier « Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours », *Cahiers d'Études Germaniques* [en ligne], n° 64, 2013, <https://journals.openedition.org/ceg/5190>

³ C'est la question qui clôt son article. Boris Grésillon, « Contre-culture, musique et urbanisme : le cas emblématique de Kreuzberg, de la fin des années 1960 à aujourd'hui », *Cahiers d'Études Germaniques* [en ligne], n° 64, 2013, <http://journals.openedition.org/ceg/8443>

⁴ Voir Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Berkeley : University of California Press, 1969. L'ouvrage, qui a marqué l'usage du concept, porte sur la contre-culture jeune des années 1960 en Europe et en Amérique du Nord. L'auteur a regroupé sous une même étiquette les étudiants protestataires des années 1960, les opposants à la guerre du Vietnam, les hippies et autres marginaux qui, tous, rejetaient des formes de technocratie.

Plutôt que de contre-culture, terme hérité de l'analyse des mouvements sociaux américains, il est [...] plutôt question en Allemagne de culture 'alternative', un concept qui ne se contente pas de l'opposition au système social et politique existant mais qui souligne la possibilité du choix d'une autre société⁵.

Elle souligne d'ailleurs que l'historien des nouveaux mouvements sociaux, Sven Reichardt, désigne ces milieux par le terme d'*alternativ* et non de contre-culturels, qu'il considère plus adapté au contexte nord-américain⁶.

Ensuite, pour qu'il y ait contre-culture, il est nécessaire de postuler une opposition terme-à-terme avec *la* culture dominante : l'opposition est alors revendiquée. Selon la germaniste Éliisa Goudin-Steinmann, il y a donc « par définition dans toute contre-culture un élément que l'on pourrait appeler performatif » : il faut « se dire contre-culturel »⁷. La contre-culture est donc une marginalisation consciente d'elle-même, serait-on tenté de dire. C'est sans doute ce qui fait la différence avec les logiques, moins consciemment anticapitalistes, « subculturelles », autre notion pertinente pour désigner les milieux alternatifs berlinois, en particulier dans la période très contemporaine. Revenant sur la notion bourdieusienne de « capital culturel »⁸, la sociologue Sarah Thornton propose le concept de « capital subculturel » pour signaler un statut de culture *hype* ou branchée⁹. Dans cette configuration, la distinction culturelle ne repose plus sur une logique (contre-culturelle) d'opposition ou de résistance à l'hégémonie culturelle, mais plutôt sur la concurrence vis-à-vis d'un même capital subculturel. La notion de capital subculturel est étroitement liée à la notion de « scène » qui, selon le sociologue Andy Bennett, désigne des réseaux locaux ou translocaux d'individus partageant une pratique culturelle commune, par exemple musicale, et organisés autour de lieux spécifiques, sans hiérarchie rigide. Cette définition met davantage l'accent sur la diversité des identités au sein des groupes¹⁰ et renvoie à une acception plus fluide que celle de « subculture » ou que celle, maffesolienne et controversée, de « néo-tribus »¹¹. Nous définirons ici les « scènes » comme des regroupements

⁵ Anne-Marie Pailhès, « Contre-culture en Allemagne : un autre modèle de réunification ? », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 232, 2020/2, p. 63.

⁶ Voir Sven Reichardt, Detlef Siegfried (dir.), *Das alternative Milieu. Antibürgerlicher Lebensstil und linke Politik in der Bundesrepublik, Deutschland und Europa, 1968-1983*, Göttingen : Wallstein, 2010 ; Sven Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft, linksalternatives Leben in den Siebziger und frühen Achtziger Jahren*, Berlin : Suhrkamp, 2014.

⁷ Éliisa Goudin-Steinmann, « Entre culture et contre-culture ? Le positionnement du secteur socioculturel dans le Berlin de l'après-unification », *Cahiers d'Études Germaniques* [en ligne], n° 64, 2013, <http://journals.openedition.org/ceg/8504>

⁸ Pierre Bourdieu, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 30, novembre 1979, p. 3-6. Voir aussi Delphine Serre, « Le capital culturel dans tous ses états », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 191-192, 2012/1-2, p. 4-13.

⁹ Sarah Thornton, « The Social Logic of Subcultural Capital », in *Id.*, Ken Gelder (dir.), *The Subcultures Reader*, Londres-New York : Routledge, 1997, p. 200-209.

¹⁰ Andy Bennett, « Consolidating the Music Scenes Perspective », *Poetics*, n° 32, 2004, p. 223-234.

¹¹ Michel Maffesoli, « Tribalisme postmoderne », *Sociétés*, n° 112/2, 2011, p. 7-16.

d'acteurs, de distributeurs et de publics autour d'un champ culturel particulier, souvent musical, où les activités informelles et formelles se mêlent, et où le rôle des publics, producteurs et interprètes sont imbriqués¹². C'est sans doute dans cette direction qu'il convient de regarder, si l'on veut comprendre comment, en l'espace de trois décennies (1990-2020), Berlin et l'identité alternative de ses *Szeneviertel* (quartiers marqués par la scène contre-culturelle) se sont mués en des points forts du *marketing* urbain¹³. Car c'est là l'un des paradoxes : c'est précisément parce que Berlin est un territoire désindustrialisé et économiquement pauvre (*arm aber sexy* – pauvre mais sexy –, disait le maire de la ville, Klaus Wowereit) que la ville a pu se muer en haut-lieu de la musique, du *clubbing* et de la nuit¹⁴.

Si l'on retrace à grands traits le passé culturel de la métropole berlinoise dans l'après-guerre, il faut d'abord considérer différentes échelles imbriquées. À l'échelle internationale (et interallemande), Berlin-Ouest et Berlin-Est sont au cœur de la concurrence des systèmes. À l'échelle fédérale ouest-allemande, Berlin(-Ouest) constitue un foyer de contestation depuis l'après-1968. À l'échelle locale enfin, les districts administratifs (*Bezirke*) et les « quartiers vécus » (*Kieze*) marquent fortement le tissu socio-spatial¹⁵. La période qui nous intéresse plus particulièrement ici est celle qui s'ouvre avec l'Accord quadripartite sur le statut de Berlin (1971), en plein contexte de détente internationale, qui a eu pour effet de détourner l'attention du cas berlinois¹⁶ et de relâcher les injonctions politiques pesant les deux parties de la ville. Après 1971, Berlin a moins joué le rôle de « ville-front » (*Frontstadt*)¹⁷, libérant ainsi des énergies créatives. En raison de ce statut territorial spécial, tout homme résidant à Berlin-Ouest était exempté de conscription, contrairement au reste de la République Fédérale d'Allemagne, ce qui a poussé toute une population d'étudiants, artistes, antimilitaristes et objecteurs de conscience à s'y installer durant la guerre froide.

¹² Sarah Cohen, « Scenes », in Bruce Horner, Thomas Swiss (dir.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Malden/Oxford : Blackwell, 2000, p. 239-250.

¹³ Voir Claire Colomb, *Staging the New Berlin. Place Marketing and the Politics of Urban Reinvention Post-1989*, Londres-New York : Routledge, 2011.

¹⁴ Voir la journée interdisciplinaire « *Night Studies* : vivre la nuit en temps de pandémie » organisée par Guillaume Robin le 30 septembre 2022 à la Gaîté Lyrique à Paris.

¹⁵ Sur l'imbrication des échelles, voir Dirk Rotenberg, *Berliner Demokratie zwischen Existenzsicherung und Machtwechsel 1971-1981*, Berlin : Haude & Spener, 1995, p. 1 sq.

¹⁶ Arnulf Baring, « Die Rolle Berlins nach dem Zweiten Weltkrieg », *Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands*, n° 34, 1985, p. 28.

¹⁷ Voir Thomas Flemming, *Berlin im Kalten Krieg. Der Kampf um die geteilte Stadt*, Berlin : be.bra Verlag, 2008. Il est vrai que dans les premières années de l'après-guerre, tant Berlin-Ouest que Berlin-Est avaient fait l'objet de projets spectaculaires de reconstruction. Voir Theo Winters, Niklas Fluß, « Überblick über die Stadterneuerung im geteilten Berlin », in Günter Schlusche, Verena Pfeiffer-Kloss, Gabi Dolff-Bonekämper, Axel Klausmeier (dir.), *Stadtentwicklung im doppelten Berlin. Zeitgenossenschaften und Erinnerungsorte*, Berlin : Christoph Links Verlag 2014, p. 176-189.

Berlin-Ouest en particulier rassemble dans l'après-1968 un important milieu alternatif, *underground*, régulièrement mobilisé par des actions collectives. La « politique du quotidien » contestataire, parfois dure, se déploie en particulier dans les quartiers de Schöneberg ou Kreuzberg. On y trouve des groupes d'entraide, des centres alternatifs, des collectifs de personnes minorisées (par leur origine ou leur sexualité), divers groupes « autonomes », des mouvements d'occupation d'immeubles¹⁸... Pour les personnes mobilisées, il s'agit de créer des « *Freiräume* », c'est-à-dire des espaces d'intérêt collectif et d'usage public, *libres* mais aussi *libérés* des rapports de domination. En retour, des identités collectives urbaines se créent par ces mobilisations, qui s'incarnent dans des lieux précis¹⁹. Ces « années de plomb » sont aussi marquées par des violences policières dans la dispersion des manifestants et les évacuations de squats illégaux. En face, la riposte s'organise : ainsi le mouvement des occupations d'immeubles au tournant des années 1970-80 entend-il répondre à un problème social et aux manquements en matière d'urbanisme. Les occupants veulent repenser la ville comme un ensemble d'espaces multiples produits par des usages sociaux. Malgré de fortes dissensions internes, ces milieux partagent, outre une sociologie et des modes de vie communs, un répertoire politique, des formes d'action, un langage radical et des références contre-culturelles.

Du point de vue du son de la métropole, la décennie 1970 est celle de la contestation punk, dont le slogan « *No Future* » (emprunté aux Sex Pistols britanniques) semble parfaitement s'incarner dans la tonalité urbaine et grise du Berlin de l'époque²⁰. La période est marquée par les combats urbains et les occupations face au projet de raser des îlots entiers pour faire de la place à une autoroute urbaine. C'est cela aussi que l'on retrouve chez Ton, Steine Scherben (« son, pierres, éclats de verre »), groupe de rock des années 1970 et 1980 qui se distingue par sa critique sociale et devient l'un des porte-paroles de la génération contestataire de gauche à Berlin-Ouest. Le « Krautrock », ce rock cosmique *underground* allemand, surnommé ainsi par la presse musicale britannique (« *krauts* » désignant les Allemands), se démarque du modèle dominant du rock anglo-saxon et du culte de la rockstar. Axé davantage sur les expérimentations sonores (en lien avec la prise de substances hallucinogènes) que sur

¹⁸ Roland Roth, Dieter Rucht (dir.), *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, Francfort-sur-le-Main : Campus, 2008 ; Patrick Farges, « 'Kreuzberg 36' se révolte : occupations d'immeubles et luttes urbaines à Berlin (années 1970 et 1980) », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, n° 49/1, 2017, p. 99-116.

¹⁹ Voir Tatiana Golova, *Räume kollektiver Identität. Raumproduktion in der „linken Szene“ in Berlin*, Bielefeld : transcript, 2011.

²⁰ Voir Pierre Raboud, « Le consensus brûle : le punk, violences et conflits en Allemagne de l'Est et de l'Ouest (1976-1982) », *Criminocorpus* [en ligne], n° 11, 2018, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/4253>

l'écriture de textes contestataires, ce mouvement musical reste un phénomène ouest-allemand plus que berlinois et constitue, selon Christophe Pirenne, la « bande sonore de la Guerre Froide »²¹. Si la scène Krautrock berlinoise n'était pas aussi centrale que celle de villes comme Cologne, Munich ou Düsseldorf (d'où proviennent les groupes Neu! et Kraftwerk), quelques groupes importants ont cependant éclos à Berlin-Ouest, comme Ash Ra Tempel ou Tangerine Dream, fondé en 1970 par Manuel Göttsching.

Dans le prolongement des révolutions sonores du Krautrock, le groupe Einstürzende Neubauten (« bâtiments neufs en cours d'effondrement »), formé en 1980 et mené par le charismatique Blixa Bargeld, compose une musique bruitiste en utilisant des sons concrets, provenant de machines ou d'outils de chantier, dans une démarche de création similaire aux producteurs de musique électronique consistant à sampler les sons des machines²². Comme le formule Boris Grésillon : « Ironie de l'histoire contre-culturelle, ils se réunissent dans les immeubles délabrés de l'époque Gründerzeit (fin XIX^e s.) qui ne sont plus entretenus depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. On est donc là dans un paysage de fin du monde avec une musique de fin du monde »²³.

Les années 1980, ensuite, sont marquées par la fin provisoire du mouvement dur des occupations d'immeuble, par une Neue Deutsche Welle (ou New Wave) plus commerciale (on pense à Alphaville, Nena, Trio...), par le nouveau statut du DJ et par les débuts de la techno. En 1980, des étudiants en arts fondent ainsi le groupe Die tödliche Doris, qui mêle musique, photographie, littérature et vidéo en des performances syncrétiques. La tradition contre-culturelle berlinoise de subversion continue pourtant de s'exprimer, par exemple dans l'adaptation berlinoise de la No Wave punk-rock new-yorkaise, qui raille la New Wave en investissant *a contrario* le minimalisme, l'improvisation, la déstructuration et une esthétique volontairement sale.

Ces mouvements berlinois, pour contre-culturels qu'ils soient, deviennent néanmoins des passages obligés pour les groupes de punk-rock ou de New Wave, tant allemands qu'étrangers. Le son de Berlin s'est à la fois poli et policé avec le temps, évoluant d'une musique dure, punk, métallique et urbaine à une musique électronique aux influences de *world music* plus mélodiques. Des clubs emblématiques de Berlin-Ouest, notamment dans le quartier de

²¹ Christophe Pirenne, « Le rock 'cosmique' à Berlin-Ouest, bande sonore de la Guerre Froide », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 64, 2013, <https://journals.openedition.org/ceg/8203>

²² Guillaume Robin, « Du Maschinen-Mensch au Mensch-Maschine : la techno comme outil pour repenser les liens du corps et de la machine », in Johannes Dahm, Ruth Lambertz-Pollan, Maiwenn Roudaut, Bénédicte Terrisse (dir.), *Machines / Maschinen. Les machines dans l'espace germanique : de l'automate de Kempelen à Kraftwerk*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 87-100.

²³ Boris Grésillon, « Contre-culture, musique et urbanisme », *op. cit.*

Kreuzberg, verront passer des groupes mythiques, comme le duo de Deutsche-Amerikanische Freundschaft, contribuant à une circulation commerciale transnationale. Berlin occupe ainsi une place importante sur la carte de la nuit mondiale, aux côtés de Londres ou New York. L'un des lieux emblématiques est le club SO 36 sur l'Oranienstraße (SO pour « *Süd-Ost* », le club tirant son nom du code postal historiquement utilisé pour le quartier). Successivement café-dancing (au XIX^e siècle), cinéma (dans les années 1930), partiellement détruit pendant la guerre, rouvert dans les années 1950, puis transformé en atelier et local commercial après la construction du Mur en 1961, qui enclave cette partie de Kreuzberg, le SO 36 retrouve sa vocation culturelle en août 1978 à l'occasion d'un festival New Wave célébrant (ironiquement) la construction du Mur, le « *Mauerbau-Festival* ». Le club verra passer toutes sortes de groupes durant cinq ans et cristallisera les conflits politiques et esthétiques inhérents à la contre-culture, avant d'être à nouveau fermé en 1983, suite à une décision administrative des services d'urbanisme de Berlin-Ouest. En 1984, il accueille brièvement l'Exposition internationale d'architecture (*Internationale Bau-Ausstellung*). Dans les années qui suivent, le SO 36 recommence à se développer comme un centre de la scène punk-rock, occasionnant régulièrement des débordements et des évacuations policières. Rénové en 1990, après la réunification, le SO 36 rouvre en tant que lieu de manifestations culturelles diverses : multiculturelles, queer mais toujours punk²⁴ !

L'un des points aveugles de la recherche reste toutefois la place de la contre-culture est-allemande dans l'Allemagne réunifiée : « Il n'existe pas jusqu'ici de présentation générale de la contre-culture allemande réunifiée », comme le rappelle Anne-Marie Pailhès²⁵. En réalité, le rôle des milieux *underground* d'ex-RDA est difficile à retracer, tant la parole et l'action de ces artistes et intellectuels étaient peu audibles²⁶. Le sociologue Raj Kollmorgen évoque à ce propos une « subalternisation des sociocultures est-allemandes » face à l'hégémonie discursive ouest-allemande²⁷. Pourtant, en RDA et à Berlin-Est, des mouvements contestataires sont aussi apparus à la fin des années 1970 et au début des années 1980, qui défendaient des thèmes – pacifisme, écologie, féminisme – souvent proches de ceux de l'Ouest²⁸. Sans doute cette contre-

²⁴ Sur l'histoire du lieu, voir Sub Opus 36 e.V. (éd.), *SO 36: 1978 bis heute*, Mayence : Ventil Verlag, 2016. Voir aussi

²⁵ Anne-Marie Pailhès, « Contre-culture en Allemagne », *op. cit.*

²⁶ Voir Éliisa Goudin-Steinmann, « Entre culture et contre-culture ? », *op. cit.*

²⁷ Raj Kollmorgen, « Diskursive Missachtung – Zur Subalternisierung ostdeutscher Soziokulturen », *Deutschland Archiv*, n° 3, 2007, p. 481-491.

²⁸ Voir Hélène Camarade, Sibylle Goepper (dir.), *Résistance, dissidence et opposition en RDA (1949-1990)*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

culture est-allemande était-elle plus éparse, au vu du régime de surveillance étroite qu'exerçait le régime est-allemand sur la population et il reste largement à en écrire l'histoire.

De *Mitte* vers l'Est : le déplacement du Berlin alternatif des années 1980 vers la scène techno d'aujourd'hui

Les années 1990-2000 voient l'apogée de l'identité contre-culturelle berlinoise et des milieux de la nuit, alors même que la contre-culture est en train de se diluer. Berlin attire beaucoup (trop) de monde, dont des touristes en nombre croissant, comme en témoignent les millions de visiteurs affluant à Berlin pour la Love Parade dans les années 1990. Toutefois, ce n'est plus à Kreuzberg (donc à l'Ouest) que se joue la vague techno de ces années, mais à l'Est, d'abord dans le quartier central de Mitte, avec ses clubs légendaires comme le Tresor (une ancienne chambre forte, qui ouvre en 1991), le WMF (pour *Württembergische Metallwarenfabrik*, une ancienne usine métallurgique, qui ouvre en 1991), le Bunker (1992) ou encore l'E-Werk (usine électrique à l'arrêt, qui ouvre en 1993), avant que les clubs (et l'écosystème de la nuit) ne se déplacent plus à l'Est à partir du milieu des années 1990, vers le quartier de Friedrichshain : c'est le cas du club Maria am Ostbahnhof (1998) ou de l'Ostgut (1998). Ce dernier, contraint au déménagement, donnera naissance en 2004 au Berghain dont il sera question plus loin.

La plupart des clubs s'installent alors dans des friches industrielles au cœur de la ville. Cette localisation centrale ouvre la voie à l'installation de grandes compagnies du secteur des médias et de la musique, dans le cadre notamment du projet urbanistique Mediaspree²⁹, et l'on constate que depuis la chute du Mur, l'essor de la scène musicale et du monde de la nuit est étroitement lié à la transformation urbaine, ainsi qu'à la place grandissante de la « classe créative »³⁰ dans l'économie locale. Si, vers le milieu des années 1990, la scène des clubs se déplace vers l'Est, entre les quartiers de Kreuzberg et de Friedrichshain, c'est aussi en raison de vastes projets de rénovation urbaine qui touchent les quartiers de Mitte et de Prenzlauer Berg et au processus concomitant de gentrification, qui pousse une partie de la population à déménager. Beaucoup de clubs s'installent alors dans une zone le long de la rivière Spree qui s'étend sur 3,7 km, entre le ponts Jannowitzbrücke et Elsenbrücke, dans un espace où les friches

²⁹ Lancé en 2004, ce vaste plan d'urbanisme et d'aménagement, très controversé car contribuant à la privatisation des berges de la rivière Spree et consistant à vendre des terrains appartenant à la ville à des investisseurs privés, reposait sur un partenariat public-privé.

³⁰ Voir Richard Florida, *The Rise of the Creative Class, Revisited*, éd. remaniée, New York : Basic Books, 2012.

industrielles offrent encore des opportunités d'« usage transitoire » (*Zwischennutzung*³¹). Le cas le plus connu est celui du Bar 25, simple terrain vague loué par ses fondateurs à la Berliner Stadtreinigung (BSR), le service municipal de la propreté et du nettoyage, qui devient de 2003 à 2010 un haut-lieu de la fête. Cette pratique d'usage transitoire est alors monnaie courante pour les clubs : du Bar 25 au club Maria am Ostbahnhof – qui emménage entre 1998 et 2003 dans un entrepôt d'une ancienne gare de tri postal – en passant par l'Ostgut (prédécesseur du Berghain), logé dans le hangar d'une ancienne gare de marchandises près de la gare d'Ostbahnhof. Cette zone de Friedrichshain présente une double particularité, à la fois urbaine et sociologique : avec ses terrains vagues, ses friches, ses immeubles à l'abandon et le faible niveau des loyers, elle attire les milieux alternatifs et artistiques. Le mouvement des squatteurs y retrouve un second souffle et, au début des années 1990, des immeubles entiers sont convertis en projets communautaires (*Hausprojekte*) de mouvance anarchiste, anticapitaliste et antifa, comme les squats célèbres de Rigaer Straße, Mainzer Straße, ou parfois queer comme celui de Liebigstraße.

La proximité du centre historique de la ville et la faible valeur foncière renforcent alors l'attractivité auprès des investisseurs privés, qui en ont saisi le potentiel économique, mais aussi pour une municipalité largement endettée, qui perçoit dans la vente de ces terrains un moyen de combler sa dette tout en redynamisant économiquement le territoire³². La vente de terrains par la ville à des investisseurs privés au profit de mégaprojets spéculatifs (Living Levels, PIER 61164) a non seulement accentué la pénurie de logements abordables, mais a aussi transformé ces friches en zones dominées par des immeubles de bureaux, des hôtels et des centres commerciaux. Ainsi, autour de l'East Side Mall, de l'Uber Arena et de la récente tour Amazon, on observe une « bureaurbanisation » du paysage urbain, marquée par la prolifération de ces « non-lieux » décrits par l'anthropologue Marc Augé comme étant dépourvus d'identité et de lien social³³.

Le Berghain, fondé en 2004 et successeur de l'Ostgut, se trouve légèrement au nord de cet espace, un peu en retrait de la rivière, au milieu d'une zone commerciale, encadré au sud par le tracé du chemin de fer urbain et au nord par des barres locatives suffisamment éloignées

³¹ Voir Camille Boichot, « Berlin, ville créative : enjeux socio-spatiaux d'une stratégie de développement urbain », *Bulletin de l'association de géographes français*, n° 93/1, 2016, p. 98-114.

³² Les conflits d'usage entre les pouvoirs publics, les acteurs de la nuit et une population alternative réclamant l'accès aux berges de la Spree ont débouché depuis les années 2000, et le lancement du partenariat-public-privé Mediaspree, sur des luttes sociales, à l'instar de l'initiative *Mediaspree Versenken* (« Couler Mediaspree ») visant à empêcher la privatisation des rives et la destruction d'une partie de l'East Side Gallery, ou plus récemment l'initiative *A100 Wegbassen* (« Faire trembler l'A100 à coup de basses ») visant à stopper la construction d'une bretelle d'autoroute mettant en danger l'existence de plusieurs clubs situés sur son tracé.

³³ Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

pour ne pas occasionner de conflits de voisinage. Le Berghain a connu un destin similaire à nombre d'autres clubs expulsés dans les années 2000 d'espaces occupés à titre transitoire. Si l'Ostgut a dû fermer en 2003, c'est à cause du projet de construction d'une O2-Arena, une arène sportive et de divertissement dont les droits de *naming* sont passés successivement des mains du fournisseur d'accès Internet O2 à Mercedes-Benz puis, plus récemment, à Uber. Le Berghain s'est installé à quelques centaines de mètres de l'Ostgut, investissant une centrale électrique à l'arrêt qui appartenait au fournisseur d'énergie Vatenfall. Avec l'aide d'investisseurs, les fondateurs ont rénové le bâtiment pour créer en 2004 le club Berghain, avant de racheter le bâtiment en 2011. À la différence d'autres clubs qui, comme le Bar 25, avaient participé aux luttes urbaines et multiplié les recours en justice pour faire valoir leur « droit à la ville »³⁴, aux berges de la Spree³⁵ et à l'occupation transitoire, le Berghain a basculé dans une logique capitaliste d'achat et d'investissement. Cette stratégie a pour avantage de sécuriser un espace convoité par des investisseurs privés et d'éviter une éventuelle expulsion. Il ne s'agit plus seulement d'occuper et de rénover, mais de reconvertir dans un projet de grande ampleur une ancienne usine, avec l'appui de fonds privés et d'un cabinet d'architectes. La démarche contraste ainsi avec les « années cave » après la chute du Mur, marquées par une culture de l'occupation, du bricolage et de la clandestinité. L'exemple du Berghain souligne que les utopies propres aux milieux alternatifs sont définitivement abandonnées à la fin des années 1990 au profit d'une professionnalisation de la scène et d'une marchandisation croissante des subcultures techno.

De la scène alternative des années 1980 à la scène techno : rupture ou continuités ?

Pour autant, faut-il voir dans ce changement de paradigme une rupture complète avec les milieux alternatifs des années 1980 ? Pour poser la question autrement : qu'y a-t-il encore de contre-culturel ou d'alternatif dans la scène techno berlinoise des années 2020 ? L'inflation due à la pandémie de Covid 19 puis à la guerre en Ukraine a modifié en profondeur le paysage des nuits berlinoises et contribué à une explosion sans précédent des tarifs liés aux plaisirs nocturnes : le prix moyen d'entrée en club a augmenté de près de 40% en quatre ans. Cette nouvelle donne économique, dans un milieu qui s'était défini en opposition au capital

³⁴ Voir Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville*, Paris : Anthropos, 1968.

³⁵ On notera que les gérants du Holzmarkt (anciennement Bar 25), jadis engagés dans la défense d'un libre accès aux berges, font depuis peu payer l'accès.

économique, remet de plus en plus en question l'identité alternative et anti-commerciale de la scène techno, comme l'illustre ci-dessous un mème tiré de la page Instagram Berlin Club Memes et parodiant le *line-up* des soirées *Klubnacht* du Berghain, où figurent côte-à-côte, sur le même programme, Paris Hilton, David Guetta et une pléiade de DJ issus de l'Electro Dance Music (EDM) commerciale, épouvantail de la scène techno berlinoise. Non sans sarcasme, le mème pointe du doigt un glissement des subcultures techno berlinoises vers une culture *mainstream*, faisant de Berlin une nouvelle Ibiza !

Illustration 1

Parodie d'un line-up de la soirée Klubnacht au Berghain
@berlinclubmemes. Post du 23/09/2023

Pourtant, la scène techno du Berlin, du moins au début des années 1990, reste largement influencée par les milieux alternatifs : la scène punk, la scène LGBTQIA de Berlin-Ouest ou encore la scène des squatteurs et occupa-rénovateurs.

C'est d'abord la scène gay des années 1980 qui a forgé le paysage des nuits berlinoises. Des clubs tels que le Berghain se sont appuyés sur une communauté LGBTQIA déjà bien implantée dans le Berlin des années 1980 à travers des clubs emblématiques comme le Schwuz (fondé en 1977) ou des fêtes queer, comme la soirée orientale gay et lesbienne Gayhane au SO 36. Le premier défilé du Christopher Street Day (équivalent de la marche des fiertés) a vu le jour à Berlin-Ouest en 1979, suivi du lancement en 1984 du magazine communautaire *Siegessäule* et de l'ouverture du Schwules Museum (musée gay)³⁶. La scène gay était très présente à Berlin-Ouest, notamment dans les quartiers de Schöneberg et Kreuzberg, mais aussi à l'Est, après la chute du Mur, avec des squats homo-punks anarchistes, comme la « Maison des Tantes » (*Tuntenhaus*) à Prenzlauer Berg. La scène techno et celle du Berghain ont alors puisé dans ce vivier festif, proche des subcultures fétichistes et BDSM, dont elle a emprunté jusqu'à aujourd'hui les codes vestimentaires : *chokers*, harnais, bottes, look militaire ou esthétique à la Tom of Finland à laquelle le Berghain a d'ailleurs rendu hommage dans une exposition en juin 2024³⁷. Le desserrement des régimes de normativité qui induit une valorisation de subcultures considérées comme déviantes dans d'autres contextes a aidé Berlin au fil des années à se construire en tant que destination gay, surtout depuis les années 2000, « la

³⁶ Voir Sophie Lespiaux, « Généalogie du Schwules Museum (1985) : la fondation d'un 'musée gai' allemand », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, n° 53/2, 2021, p. 421-439.

³⁷ Voir <https://www.berghain.berlin/en/events/76046/>

normativité des uns faisant la ressource des autres »³⁸. Les clubs berlinois ont ainsi puisé en grande partie leur public d'habitués dans ce vivier, à l'instar de l'Ostgut puis Berghain, avec ses sulfureuses soirées Snax ou encore son Lab.oratory (un espace à l'intérieur du Berghain réservé à la communauté gay) accueillant différentes soirées aux noms évocateurs : *Yellow Facts, Fausthaus, Athletes, Gummi, Daddy meets Twinks, etc.*

En second lieu, l'héritage laissé par les milieux alternatifs au sein de la culture techno se manifeste à travers les pratiques DIY (*do it yourself*) de rénovation, héritées des occuparénovateurs du Berlin-Ouest des années 1980 et des squats du début des années 1990³⁹. Ce savoir-faire s'est transmis à la scène techno, contribuant à forger une culture de la débrouille et du bricolage propre à Berlin, bien visible dans les clubs (Sisyphos, Kater Blau, Heideglühen) à travers l'utilisation récurrente de poutres, de palettes ou d'autres matériaux de récupération, créant une esthétique festive faite de bric et de broc, en accord avec l'*aura* alternative de la ville.

Enfin, la communauté punk – qui aujourd'hui a quasiment disparu de Friedrichshain – a joué un rôle certain dans la naissance de la scène techno : en effet, une partie de cette communauté, à l'Est comme à l'Ouest, s'est laissée gagner par le phénomène techno, voire a quitté une scène pour l'autre. On soulignera quelques trajectoires emblématiques : celle Sven Marquardt, par exemple, ancien punk et photographe de Berlin-Est, devenu le physionomiste du Berghain. Un autre parcours, tout aussi caractéristique de la porosité entre punk et techno, est celui de Dimitri Hegemann, très actif dans le Berlin alternatif des années 1980 puis fondateur du festival Atonal et du club Tresor⁴⁰. Il convient toutefois de ne pas interpréter cette porosité entre les milieux comme une continuité, mais plutôt comme le résultat de rencontres parfois fortuites, souvent motivées par des raisons pragmatiques. C'est d'ailleurs ce que souligne l'ancien physionomiste du Lab.oratory/Ostgut, Ralf Marsault, ancien punk qui vivait dans les

³⁸ Florent Chossière, « Tourisme gay et normativités sexuelles. Berlin, destination hors normes ? », *Espaces Temps.net*, 2019, <https://www.espacestems.net/en/articles/tourisme-gay-et-normativites-sexuelles/>

³⁹ Patrick Farges, « 'Kreuzberg 36' se révolte », *op. cit.*

⁴⁰ Le Tresor illustre ce glissement de la scène punk vers la scène techno. Il est fondé au début des années 1990 par Dimitri Hegemann, un punk ouest-allemand bassiste du groupe de New Wave Leningrad Sandwich. De 1982 à 1990, Hegemann organise Berlin Atonal, un festival de musique non conforme où se produisent des groupes tels qu'Einstürzende Neubauten, Psychic TV ou Malaria. La naissance de la scène techno berlinoise est étroitement liée à la scène punk, puisque Hegemann a créé en 1988 dans le quartier de Kreuzberg un espace d'expérimentation sonore et un club illégal, l'Ufo, et a géré, avec d'autres, le Fischbüro, un lieu d'expérimentation polyvalent qui a débouché sur la création du label Interfisch et du club Fischlabor. Dans le sous-sol du même immeuble, l'Ufo a été l'embryon de la scène techno. Après sa fermeture en 1990, le Tresor, ouvert en 1991 dans la chambre forte de l'ancien grand magasin Wertheim (Leipziger Straße), est rapidement devenu l'un des clubs techno les plus connus au monde, créant de surcroît, avec Tresor Records, un label musical de référence. En 2007, le Tresor a déménagé dans une ancienne centrale thermique située au n° 70 de la Köpenicker Straße.

années 1990 dans une *Wagenburg*⁴¹. Comme il le rappelle, les punks qui vivaient juste à côté du Berghain n'écoutaient pas de techno, mais de la musique punk ou du hardcore. C'est plus par nécessité que par affinité qu'ils sont allés travailler au Berghain. Du reste, ils y étaient souvent mal payés. Cela étant, ils ont participé à faire l'image du lieu par leurs tatouages, leurs crêtes et leur mode de vie alternatif et ont été, malgré eux, associés au club par les non-initiés.

Berlin, nouvelle Ibiza ? De la marchandisation des subcultures à la démarcation sociale

On associe spontanément la scène techno berlinoise contemporaine à un mode de vie hédoniste, à un esprit libertaire, à la libération corporelle voire sexuelle, au desserrement des normes, à la consommation de drogues, autant de caractéristiques qui rappellent les traits de la contre-culture des années 1960. Les racines contre-culturelles du mouvement techno ont abondamment été mises en avant, voire en partie mythologisées. Par mythologisation, on entend que la dimension politique contestataire du message porté par le mouvement techno a parfois été exagérée. À ses origines en tout cas, la scène techno noire américaine de Détroit d'abord – où le genre musical est né au milieu des années 1980⁴² –, puis la scène des *free parties* et des teknivals, confrontés en France et en Grande-Bretagne à la répression policière, affichaient des positions ouvertement contestataires. Toutefois, Sarah Thornton souligne à juste titre que la portée politique des mouvements subculturels est souvent surestimée dans la recherche universitaire⁴³ et la scène techno, par son registre non discursif, ne s'inscrit pas dans des modes d'action politique traditionnels⁴⁴. Pour l'Allemagne, la dimension subversive n'a pas été très

⁴¹ Une *Wagenburg* est un rassemblement de camions, de caravanes, de roulottes de chantier et de matériaux de récupération. Voir Ralf Marsault, « Éléments d'anthropologie punk' sur l'espace des *Wagenburgen* berlinoises », *Journal des anthropologues*, n° 152-153, 2018, p. 265-281 ; Ralf Marsault, Jean-Louis Georget, « La *Wagenburg* : une recherche de poésie dans une appréhension différente à soi », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 240/2, 2022, p. 103-112.

⁴² Voir Dan Sisko, *Techno Rebels. Les pionniers de la techno de Détroit* [1999], Paris : éditions Allia, 2019. La subculture techno en provenance de Détroit présentait à l'origine des caractéristiques contre-culturelles. Ainsi le collectif Underground Resistance (UR), créé en 1989 par Mike Banks et Jeff Mills, dénonçait-il les violences policières, le racisme et la précarité économique dont était victime la communauté afro-américaine dans l'Amérique de Ronald Reagan. Alors patron du Trésor, Dimitri Hegemann a fait venir les DJ de Détroit à Berlin.

⁴³ Sarah Thornton, « The Social Logic of Subcultural Capital », *op. cit.*, p. 203.

⁴⁴ Bien que non discursive, la techno des origines visait, par son esthétique dystopique sur fond de dépression postindustrielle, à permettre à son public une identification au-delà des différences ethno-raciales. La mission d'UR à Détroit consistait à amener la musique techno dans l'*underground*, non pas comme une musique expérimentale élitiste, mais dans un effort de créer une communauté musicale en marge de la culture dominante. UR rejetait la commercialisation, ce qui se manifestait dans les messages gravés sur les vinyles du label indépendant. Ce positionnement contestataire se traduisait aussi par le refus du culte de l'artiste et de la rockstar. Face à cela, UR préférait l'anonymat du DJ, caché derrière un foulard ou un pseudo.

marquée et la dimension hédoniste a rapidement pris le pas sur la dimension politique, comme le montre l'évolution de la Love Parade, conçue sur le papier (afin d'obtenir l'autorisation des autorités) comme une manifestation politique axée sur la paix et l'unité, mais rapidement détournée de ses objectifs au profit d'ambitions commerciales.

Comment la scène techno s'est-elle éloignée de l'*underground* pour devenir une économie prospère ? On observe non seulement un processus de marchandisation des subcultures techno mais aussi un phénomène de glissement des marges, qui s'opère finalement moins vers le centre ou le *mainstream* que vers une forme d'« élitisme subculturel », qui est peut-être la marque d'un « chemin spécifique » (*Sonderweg*) berlinois.

L'exemple du Berghain atteste de la mise en place dans la durée d'une véritable économie de la nuit et d'une stratégie de diversification commerciale. Le club est ainsi composé de plusieurs sociétés et activités : billetterie liée aux activités du club, mais aussi espaces annexes comme le Lab.oratory ou la salle de concert attenante, la Kantine am Berghain. Il s'était aussi doté d'une agence de *booking* et d'un label musical, fermés à la fin de l'année 2022. Les investissements originels des fondateurs ont généré suffisamment de profits pour leur permettre de racheter les murs en 2011 au géant de l'énergie Vatenfall. Si en 2021, le Berghain a dû faire face à une perte d'environ 86 000 € à cause de la pandémie, ses gains n'ont cessé d'augmenter depuis sa création, les bénéfices passant de 633 000 € en 2015 à 787 000 € en 2017. Après avoir enregistré une baisse en 2018 (457 702 €), le club a atteint plus d'un million d'euros de bénéfices en 2019 puis 2,7 millions d'euros en 2020, soit, à titre de comparaison, un dixième du chiffre d'affaires du Bayern de Munich en 2022-2023. Derrière l'identité *underground*, l'activité du Berghain s'avère extrêmement lucrative : c'est une machine commerciale rodée qui, à l'occasion du Nouvel An 2023, n'hésite pas à faire payer 60 € l'entrée. D'une manière générale, l'entrée est passée en dix ans de 13 € à 25 €, une augmentation déconnectée du niveau d'inflation en Allemagne.

Profitant de la généralisation des vols *low cost* et du tourisme festif, le public du Berghain s'est largement « normalisé » depuis les années 2010, au point de décevoir une partie des habitué·es prompt·es à exprimer leur mécontentement sur les réseaux sociaux. De fait, on assiste à une sélection croissante par l'argent, dans un lieu qui se vante de ne pas considérer le capital économique comme un critère déterminant l'accès. En 2019, l'étude ethnographique menée auprès des habitué·es du Berghain⁴⁵ a dressé le profil sociologique d'un public internationalisé, mélangé, de plus en plus hétérosexuel, disposant d'un fort niveau d'éducation

⁴⁵ Guillaume Robin, *Berghain, Techno und Körperfabrik. Ethnographie eines Stammpublikums*, Marburg : BÜCHNER, 2021.

(bac+5 en moyenne) et d'une situation relativement privilégiée. Si certains prétendent qu'une fois dans le club, les barrières sociales tombent, la réalité est de plus en plus celle d'un entre-soi qui concentre certaines catégories socioprofessionnelles : professions libérales, ingénieurs, universitaires, managers, métiers qualifiés de la *tech*...

Pour éviter les dérives de la Love Parade, qui a perdu son statut politique pour devenir un événement commercial de masse, les clubs berlinois ont amorcé un tournant à la fin des années 1990 en cherchant à se préserver du tourisme de masse et à ne pas reproduire les erreurs commises à Prague, Barcelone... ou Ibiza⁴⁶. La démarche visant à sauvegarder une certaine « authenticité » s'est accompagnée d'une sélection stricte du public et d'un affichage des codes subculturels, ce qui fait de Berlin une ville relativement peu propice aux enterrements de vie de garçon par exemple. Le danger d'une dérive vers le *mainstream* a été pris très au sérieux par la ClubCommission⁴⁷ qui énonce sans détour dans ses rapports ce qu'elle considère comme étant un tourisme désiré vs indésirable⁴⁸. Pour ce faire, une culture spécifique de la nuit berlinoise s'est établie, qui repose, outre sur une politique de sélection, sur l'interdiction des photos, une tolérance relative des clubs envers la consommation de drogues considérées comme moins dangereuses, ou encore sur un accueil de la diversité de genre et de pratiques corporelles alternatives.

Depuis les années 2010, la scène techno a, en parallèle, engagé un processus de reconnaissance institutionnelle auprès des autorités pour placer la culture-club non plus dans la catégorie des boîtes de nuit et casinos – comme c'est le cas en France – mais dans celle des musées et théâtres. C'est le Berghain qui a ouvert la voie de la reconnaissance institutionnelle en 2016, en acquérant auprès du tribunal de Berlin le statut d'« institution culturelle » à l'issue d'une longue bataille juridique. Cette décision a fait jurisprudence et les subcultures techno sont sorties du champ du divertissement (*U-Kultur* ou *unterhaltsame Kultur*) pour entrer dans celui des industries culturelles. En mai 2012, les clubs ont finalement été reconnus comme des « lieux de culture » par la Commission du développement urbain du *Bundestag*. Ce changement marque le passage des subcultures techno au statut celui de « haute culture » ou de culture dite « sérieuse » (*E-Kultur* ou *ernste Kultur*). Le Berghain a donc atteint un statut double : celui de marque et de produit de consommation, mais aussi de bien culturel. La politique de sélection

⁴⁶ Voir Yves Michaud, *Ibiza mon amour. Enquête sur l'industrialisation du plaisir*, Paris : NiL éditions, 2012.

⁴⁷ Symptomatique du phénomène de professionnalisation et d'organisation en réseau de l'ensemble de la scène techno berlinoise, la ClubCommission a été créée en 2000 afin de faire valoir les intérêts des clubs et organisateurs de soirées auprès des pouvoirs publics et des différentes parties prenantes. Le Berghain est l'un des rares à ne pas en faire partie.

⁴⁸ ClubCommission (éd.), *Rapport annuel*, Berlin, 2019, <https://www.clubcommission.de/wp-content/uploads/sites/2/2019/10/club-culture-study.pdf>

drastique appliquée par le club laisse aux non-habitué·es peu de chances d'accès et entretient l'idée que l'authenticité, le capital subculturel et la participation à cet espace symbolique ne s'achètent pas⁴⁹. Cette sélection radicale et arbitraire fait les choux gras des réseaux sociaux, lorsque des célébrités, telles Elon Musk par exemple, se voient refuser l'accès au club et sont contraintes à un « *walk of shame* », c'est-à-dire rentrer chez eux couverts de la honte subculturelle.

Plus que n'importe quel autre club berlinois, le Berghain a réussi à éviter l'écueil consistant à tomber sous la coupe du *mainstream* en cultivant avec soin une politique de l'exclusivité ayant des accointances avec l'art ou le ballet contemporains ainsi que la haute couture. Les œuvres d'artistes contemporains majeurs, comme Norbert Bisky et Wolfgang Tillmans, y sont exposées de manière permanente. Durant le confinement, le club a inauguré une exposition en coopération avec la fondation d'art contemporain Boros ; la compagnie du Staatsballet s'y est produite dans le cadre d'un projet d'opéra techno intitulé *Masse* ; l'Alternative Fashion Week ou la marque de haute couture Bottega Veneta louent la grande halle en sous-sol pour y organiser ses défilés – autant de coopérations avec les acteurs d'une culture des élites, symptomatiques d'une bascule des subcultures techno vers le domaine de la démarcation culturelle.

La sélectivité du club a pour fonction de garantir un espace plus sûr pour la communauté LGBTQIA, mais aussi de préserver l'identité du club. En retour, l'exclusivité renforce au sein du public d'habitué·es un sentiment de communauté et d'appartenance. Plus qu'un glissement des marges de l'*underground* vers le centre, on assiste plutôt à un glissement vers les élites. La chercheuse en histoire de la mode Diana Weis dresse à cet égard un parallèle entre les sphères sociales des élites, traditionnellement associées à la consommation de luxe et la scène techno *underground* de Berlin, le Berghain en particulier, à tel point qu'on ne sait plus trop aujourd'hui qui imite qui, entre les habitué·es du Berghain et de Balenciaga⁵⁰ ! Dressant le constat que le mode de vie *bling-bling*, la culture des bijoux, du champagne et des jets privés a perdu de son attrait, le directeur artistique de Balenciaga, Demna Gvasalia, s'est ainsi lancé dans des collections faisant référence à la décadence, à la culture *trash* et au BDSM, si chers au Berghain.

⁴⁹ Dans le discours entourant les pratiques subculturelles, le capital subculturel va de pair avec l'« authenticité », au sens où l'un ne peut être atteint sans l'autre, tous deux exigeant un niveau élevé de connaissance de la scène. Ainsi, le « capital subculturel » décrit le statut qui accompagne la connaissance fine d'une scène particulière, la possession d'objets pertinents (ici, par exemple, les vinyles du label Ostgut, les *flyers* ou bracelets du Berghain), l'apparence à travers le style, ainsi que l'engagement perçu ou l'identification.

⁵⁰ Diana Weis, « From Berghain to Balenciaga. Aesthetic Code-Switching between Parisian High Fashion and Berlin Underground Techno », in Guillaume Robin, Anita Jori, *Living at Night in Times of Pandemic*, Bielefeld : Transcript, 2024, p. 63-82.

Le créateur d'origine géorgienne a ainsi copié les tenues noires typiques des clubbers en combinant des éléments empruntés au « look Berghain », à savoir « un mélange de codes fétichistes gays marchandisés et du confort des vêtements de sport, maintenu par la couleur noire et poussé par une conscience accrue du marché de l'hipstérisme urbain »⁵¹. L'appropriation des codes subculturels s'est produite au sein du club bien avant Balenciaga et Gvasalia n'est assurément pas le premier créateur de mode à chercher l'inspiration dans les codes vestimentaires subculturels : le punk et la culture de rue servent depuis longtemps de sources d'inspiration pour la haute couture. Le succès de Balenciaga consiste à recourir à la marchandisation des codes vestimentaires subculturels mais, comme le soulignent les géographes Ingo Bader et Albert Scharenberg, ce processus est plus complexe qu'une simple marchandisation de l'*underground* et son utilisation comme marque⁵².

Le capital subculturel à mobiliser pour appartenir à la scène techno berlinoise est, certes, moins lié à la classe sociale et au statut, mais il finit toujours par se convertir en capital économique. Le Berghain ne discrimine pas – en théorie – en fonction de critères ethniques, sociaux ou de genre : il remplace ces marqueurs par des codes esthétiques subjectifs. Si Berlin ne rivalise pas avec Paris en matière de luxe, elle l'a sans doute dépassée dans le domaine de l'exclusivité subculturelle. Le club a beau afficher en apparence les signes d'une communauté radicalement égalitaire, il tend, par son caractère exclusif, à présenter les critères d'une élite subculturelle et à s'adresser finalement à une population surtout européenne, blanche et de classe moyenne supérieure. La dilution des frontières entre culture *underground* et haute couture contribue assurément à la construction du mythe Berghain, celui-ci se convertissant à la fois en espace hors norme mais aussi en espace élitare.

Conclusion

Nous avons mis en lumière l'importance historique de Berlin en tant que métropole culturelle, en particulier durant la guerre froide, et examiné comment les contre-cultures, liées aux mouvements contestataires des années 1970 et 1980, y ont prospéré. La notion de contre-culture n'est finalement pas très opérante, ni dans le contexte berlinois, où la notion de milieu alternatif semble plus pertinente, ni d'ailleurs dans les subcultures techno, dont l'identité contestataire, souvent mythifiée, semble s'appliquer davantage à la techno des origines, celle

⁵¹ *Ibid.*, p. 70.

⁵² Ingo Bader, Albert Scharenberg, « The Sound of Berlin: Subculture and the Global Music Industry », *International Journal of Urban and Regional Research*, n° 34, 2010, p. 76-91.

de Détroit ou à la culture des *free parties*. Pour autant, le capital contre-culturel, très présent dans le Berlin des années 1980, s'est mué en une caractéristique emblématique du Berlin réunifié des années 1990 voire en image de marque, en particulier pour les subcultures techno, dont les liens avec la culture punk et les scènes alternatives des années 1980, malgré une certaine porosité entre les milieux, sont plus ténus qu'il n'y paraît.

L'évolution de ces subcultures soulève la question de l'existence d'une contre-culture berlinoise en 2024, dans un contexte où les clubs et soirées, supposés « alternatifs » et « authentiques », coûtent cher. Pour autant, Berlin n'est pas devenue la nouvelle Ibiza. La professionnalisation et la marchandisation de la scène techno ont amené Berlin et la scène des clubs à faire dès les années 2000 le choix d'un *Sonderweg*, c'est-à-dire à prendre une voie opposée à celle d'Ibiza et ses carrés VIP, en faisant prévaloir le capital subculturel sur le capital économique, en cherchant à limiter les retombées négatives du tourisme festif de masse, en édifiant une culture de la nuit et du secret afin de préserver une authenticité. Face au risque de dilution dans la culture *mainstream*, la scène techno berlinoise a choisi pour survivre de cultiver son exclusivité. Le Watergate⁵³, déprécié par les technophiles berlinois en tant que club *mainstream* parce qu'il n'opérait pas de sélection radicale et qu'il pouvait compter dans son public jusqu'à 70% de touristes, vient d'annoncer qu'il fermera ses portes à la fin de l'année 2024. À l'inverse, le Berghain a fait le choix stratégique de l'exclusivité, mais au détriment de l'inclusion sociale, perdant le lien originel avec les cultures alternatives qui avaient constitué son creuset.

Bibliographie

AUGE, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

BADER, Ingo, SCHARENBERG, Albert, « The Sound of Berlin: Subculture and the Global Music Industry », *International Journal of Urban and Regional Research*, n° 34, 2010, p. 76-91.

BARING, Arnulf, « Die Rolle Berlins nach dem Zweiten Weltkrieg », *Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands*, n° 34, 1985, p. 21-29.

⁵³ Susanne Lens, « Interview zur Schließung des Clubs Watergate: Berlin ist jetzt in diesem Hätte-ich-mal-Modus », *Berliner Zeitung*, 17/09/2024.

BENNETT, Andy « Consolidating the Music Scenes Perspective », *Poetics*, n° 32, 2004, p. 223-234.

BOICHOT, Camille, « Berlin, ville créative : enjeux socio-spatiaux d'une stratégie de développement urbain », *Bulletin de l'association de géographes français*, n° 93/1, 2016, p. 98-114.

BOMY, Charlotte, COMBES, André, INDERWILDI, Hilda (dir.), Dossier « Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours », *Cahiers d'Études Germaniques* [en ligne], n° 64, 2013, <https://journals.openedition.org/ceg/5190>

BOURDIEU Pierre, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 30, novembre 1979, p. 3-6.

CAMARADE, Hélène, GOEPPER Sibylle (dir.), *Résistance, dissidence et opposition en RDA (1949-1990)*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

CHOSSIERE, Florent, « Tourisme gay et normativités sexuelles. Berlin, destination hors normes ? », *EspacesTemps.net*, 2019, <https://www.espacestemp.net/en/articles/tourisme-gay-et-normativites-sexuelles/>

CLUBCOMMISSION (éd.), *Rapport annuel*, Berlin, 2019, <https://www.clubcommission.de/wp-content/uploads/sites/2/2019/10/club-culture-study.pdf>

COLOMB, Claire, *Staging the New Berlin. Place Marketing and the Politics of Urban Reinvention Post-1989*, Londres-New York : Routledge, 2011.

FARGES, Patrick, « 'Kreuzberg 36' se révolte : occupations d'immeubles et luttes urbaines à Berlin (années 1970 et 1980) », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, n° 49/1, 2017, p. 99-116.

FLEMMING, Thomas, *Berlin im Kalten Krieg. Der Kampf um die geteilte Stadt*, Berlin : be.bra Verlag, 2008.

FLORIDA, Richard, *The Rise of the Creative Class, Revisited*, éd. remaniée, New York : Basic Books, 2012.

GOLOVA, Tatiana, *Räume kollektiver Identität. Raumproduktion in der „linken Szene“ in Berlin*, Bielefeld : transcript, 2011.

GOUDIN-STEINMANN, Élisabeth, « Entre culture et contre-culture ? Le positionnement du secteur socioculturel dans le Berlin de l'après-unification », *Cahiers d'Études Germaniques* [en ligne], n° 64, 2013, <http://journals.openedition.org/ceg/8504>

GRESILLON, Boris, « Contre-culture, musique et urbanisme : le cas emblématique de Kreuzberg, de la fin des années 1960 à aujourd'hui », *Cahiers d'Études Germaniques* [en ligne], n° 64, 2013, <http://journals.openedition.org/ceg/8443>

HORNER, Bruce, SWISS, Thomas (dir.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Malden/Oxford : Blackwell, 2000.

KOLLMORGEN, Raj, « Diskursive Missachtung – Zur Subalternisierung ostdeutscher Soziokulturen », *Deutschland Archiv*, n° 3, 2007, p. 481-491.

LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, Paris : Anthropos, 1968.

LENS, Susanne, « Interview zur Schließung des Clubs Watergate: Berlin ist jetzt in diesem Hätte-ich-mal-Modus », *Berliner Zeitung*, 17/09/2024.

LESPIAUX, Sophie, « Généalogie du Schwules Museum (1985) : la fondation d'un 'musée gai' allemand », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, n° 53/2, 2021, p. 421-439.

MAFFESOLI, Michel, « Tribalisme postmoderne », *Sociétés*, n° 112/2, 2011, p. 7-16.

MARSAULT, Ralf, « Éléments d'anthropologie punk' sur l'espace des *Wagenburgen* berlinoises », *Journal des anthropologues*, n° 152-153, 2018, p. 265-281.

MARSAULT, Ralf, GEORGET, Jean-Louis, « La *Wagenburg* : une recherche de poésie dans une appréhension différente à soi », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 240/2, 2022, p. 103-112.

MICHAUD, Yves, *Ibiza mon amour. Enquête sur l'industrialisation du plaisir*, Paris : NiL éditions, 2012.

PAILHES, Anne-Marie, « Contre-culture en Allemagne : un autre modèle de réunification ? », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 232, 2020/2, p. 62-72.

PIRENNE, Christophe, « Le rock 'cosmique' à Berlin-Ouest, bande sonore de la Guerre Froide », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 64, 2013, <https://journals.openedition.org/ceg/8203>

RABOUD, Pierre, « Le consensus brûle : le punk, violences et conflits en Allemagne de l'Est et de l'Ouest (1976-1982) », *Criminocorpus* [en ligne], n° 11, 2018, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/4253>

REICHARDT, Sven, *Authentizität und Gemeinschaft, linksalternatives Leben in den Siebziger und frühen Achtziger Jahren*, Berlin : Suhrkamp, 2014.

REICHARDT, Sven, SIEGFRIED, Detlef (dir.), *Das alternative Milieu. Antibürgerlicher Lebensstil und linke Politik in der Bundesrepublik, Deutschland und Europa, 1968-1983*, Göttingen : Wallstein, 2010.

ROBIN, Guillaume, *Berghain, Techno und Körperfabrik. Ethnographie eines Stammpublikums*, Marburg : Büchner, 2021.

ROBIN, Guillaume, « Du Maschinen-Mensch au Mensch-Maschine : la techno comme outil pour repenser les liens du corps et de la machine », in Johannes DAHM, Ruth LAMBERTZ-POLLAN, Maïwenn ROUDAUT, Bénédicte TERRISSE (dir.). *Machines / Maschinen. Les machines dans l'espace germanique : de l'automate de Kempelen à Kraftwerk*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 87-100.

ROBIN, Guillaume, JORI, Anita, *Living at Night in Times of Pandemic*, Bielefeld : Transcript, 2024.

ROSZAK, Theodore, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Berkeley : University of California Press, 1969.

ROTENBERG, Dirk, *Berliner Demokratie zwischen Existenzsicherung und Machtwechsel 1971-1981*, Berlin : Haude & Spener, 1995.

ROTH, Roland, RUCHT Dieter (dir.), *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, Francfort-sur-le-Main : Campus, 2008.

SCHLUSCHE, Günter, PFEIFFER-KLOSS, Verena, DOLFF-BONEKÄMPER, Gabi, KLAUSMEIER, Axel (dir.), *Stadtentwicklung im doppelten Berlin. Zeitgenossenschaften und Erinnerungsorte*, Berlin : Christoph Links Verlag 2014.

SERRE, Delphine, « Le capital culturel dans tous ses états », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 191-192, 2012/1-2, p. 4-13.

SICKO, Dan, *Techno Rebels. Les pionniers de la techno de Détroit [1999]*, Paris : éditions Allia, 2019.

STÖHR, Hannes, *Berlin Calling* [film musical], Allemagne : Sabotage Films GmbH/Stoehrfilm, 2008.

SUB OPUS 36 E.V. (éd.), *SO 36: 1978 bis heute*, Mayence : Ventil Verlag, 2016.

THORNTON, Sarah, GELDER, Ken (dir.), *The Subcultures Reader*, Londres-New York :
Routledge, 1997.