

FIGURES DE LA SATURATION URBAINE

Will Straw

Traduit de l'anglais par Marion Froger

« [...] la grande ville moderne avec son tramway, son métropolitain, ses réverbères électriques et autres, ses vitrines, ses salles de concert et de restaurant, ses cafés, ses cheminées d'usine, ses masses de pierre et avec toute cette sarabande sauvage des impressions produites par les sons et par les couleurs, avec ses impressions agissant sur l'imagination sexuelle [...] »

Max Weber, *La musique des engrenages*, 1910.

Dans le texte en exergue de cet essai, le sociologue Max Weber entreprend de faire l'inventaire des caractéristiques de la ville moderne. Sa liste court des systèmes de transport aux lieux de divertissement, pour inclure l'expérience sensible générée par l'ensemble de la ville. Les ingrédients du caractère des villes que relève Weber m'intéressent moins que l'effet de plénitude par accumulation que sa liste vise clairement à provoquer. Nous trouvons, ici exemplifié, le procédé rhétorique de la *copia verborum*, soit une liste qui se signale par une abondance de mots¹. Il arrive parfois que même les écrits plus prosaïques sur la métropole moderne se résolvent en inventaires de ce style, en longues phrases excédant toute mesure, tout à leur effort de transmettre l'idée de variété sans limites qui fait la ville. J'appellerai de telles phrases des figures de la saturation, dans la mesure où leur incomplétude même embrasse – en un seul geste – des villes si pleines d'objets, de lieux et d'expériences qu'il serait de toute manière impossible d'en faire le tour. L'abondance cède la place à la saturation lorsqu'une façon d'écrire suggère qu'une liste pourrait se poursuivre indéfiniment et relever de l'inépuisable. La liste de Weber s'apparente aux plans d'ouverture que l'on trouve au début de

1 Bernard Sève, *De Haut en Bas : Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010.

tant de films dont l'action se situe en ville, et où l'activité et la cacophonie urbaines sont évoquées dans toute leur diversité. Mais une fois cette diversité exposée, les listes comme les récits filmiques doivent l'occulter pour adopter un mode d'attention plus focalisé.

Cet article se propose d'examiner un ensemble varié d'écrits offrant autant de visions de la cité saturée. Certains de ces écrits suivent le modèle exemplifié ci-dessus par Weber, dans lequel la saturation est évoquée par la rêverie poétique que provoque une liste à rallonge. D'autres s'y prennent de manière plus systématique et tracent un portrait des villes qui les organisent selon des unités morphologiques (comme la scène culturelle ou la centrale médiatique) qui séparent et regroupent les caractéristiques de la ville de manière à la rendre lisible. D'autres récits captureront la saturation de la ville en évoquant des substances envahissantes : des déchets ou des textes qui se répandent partout en son sein.

Média, Information, Communication

Dans une étude sur le Berlin de 1900, Peter Fritzsche décrit la métropole allemande comme une cité de mots. Berlin est envahie par « l'accumulation de ces petits morceaux et de ces riches flux de textes qui saturent les cités du XXe siècle¹ », Fritzsche trouve la source de ces riches flux de textes dans une série de médias, décrite dans une liste à rallonge qui rappelle, dans sa forme, celle de notre exergue : « du matin au soir les gens qui arpentent les rues sont mis en présence de programmes, de publicités, de règlements, de prospectus, d'instructions, d'horloges, d'étiquettes, de journaux et d'une myriade d'autres formes d'imprimés ».

Cette saturation textuelle de la ville produit des effets contradictoires. D'un côté, l'abondance même et la variété des textes produisent une cacophonie, donnent une multitude d'informations, faisant de la ville une « forme instable et malléable » difficile à saisir². D'un autre côté, ces flux de textes, à travers la manière

1 Peter Fritzsche, *Reading Berlin 1900*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1996, p.1.

2 *Ibid.*, p.3

dont ils labellisent la ville et lui permettent de se démarquer, ont une fonction d'orientation, « ils servent de guides à leurs lecteurs par le seul fait de constituer la mesure et le format de l'inventaire urbain »³. Comme dans beaucoup de diagnostics portant sur la ville saturée de médias, la saturation ici ne donne pas une épaisseur aux lieux urbains, comme Edward Casey l'a décrit, ni ne débouche sur « un approfondissement du ressenti affectif » qui serait la conséquence normale de cette épaisseur⁴. Plutôt, cette saturation médiatique a pour effet un appauvrissement de la substance sémantique et une agitation circulaire sans fin. Dans la cité des mots, il est peu probable que les riches flux de textes s'attachent de manière durable à des lieux ou à des pratiques.

Un inventaire plus stable des caractéristiques et des fonctions de communication est souvent effectué par des études portant sur des villes latino-américaines, et, en particulier, à propos de leur centre historique de pouvoir (les *centros históricos* bâtis par les Espagnols et autres colonisateurs). Dans son analyse de ces centres de pouvoir, Fernando Carrion est fidèle à la définition élargie que Friedrich Kittler et d'autres donnent à la notion de média, et pour lesquels les médias ne servent pas seulement à communiquer, mais remplissent diverses fonctions de traitement, de stockage et de transmission de significations. Une telle définition permet d'inclure, dans les infrastructures de communication d'une ville, les espaces publics d'échanges de paroles (comme les squares ou les parcs), les espaces d'archivage (comme les bibliothèques ou les administrations gouvernementales), les monuments érigés à la mémoire de personnages ou d'événements historiques (comme les statues), tout aussi bien que les systèmes de transport qui permettent de faire communiquer un point géographique avec un autre.

Carrion écrit à ce propos :

« Dans les centres historiques, les médias de communication les plus variés convergent (téléphone, radio, télévision, postes, cinéma,

3 *Ibid.*

4 Edward Casey, « Between geography and philosophy: what does it mean to be in the place-world ? », *Annals of the Association of American Geographers*, n° 91, pp. 684-685.

théâtre, écoles) ; ces centres possèdent la plus grande concentration de lieux de socialisation (espaces publics et privés), la plus grande concentration de sites d'information (librairies, archives, tours), le plus grand nombre de bâtiments à fonction symbolique (églises, monuments, squares) ; ils sont pourvus des moyens de transport les plus divers (bateau, train, voitures) ; ils attirent de multiples usagers¹. »

On a ici affaire à l'image d'un centre-ville saturé de médias. Cependant, elle suggère une coopération efficace entre des institutions à l'intérieur d'une division et d'une répartition des fonctions qui contrastent avec celle de la circulation ubiquitaire des « petits flux de textes » de Fritzsche. Pour Carrion, les opérations médiatiques de la cité sont implantées dans des infrastructures durables qui permettent aux centres historiques d'acquérir, à travers le temps, cette épaisseur de sens que Casey a décrite. Saturés de médias et d'informations de toutes sortes, les centres historiques deviennent d'insondables dépôts d'affects et de mémoires collectives.

Une plus modeste version de la saturation médiatique nous fait revenir brièvement à Berlin. Le livre *The Analogue Record in the Digital Age*, publié par Bartmanski et Woodward en 2015², se présente comme une étude des cultures qui se sont formées autour des collections et des échanges d'enregistrements de musique sur disque vinyle dans le Berlin d'aujourd'hui. Cette ville, comme l'auteur le suggère, possède « un des marchés de vinyles le plus saturé et le plus porteur du monde »³, une véritable Mecque pour les amateurs de technologies considérées comme obsolètes. Le marché du vinyle n'est qu'un aspect mineur de la vie berlinoise, bien sûr, mais la ville possède le deuxième plus important parc de magasins dédiés à la vente de ce média au monde (Tokyo a

1 Fernando Carrion, « Historic Centers: Public Imaginaries from Quito », in Armando Silva (dir.), *Urban Imaginaries from Latin America. Documenta 11*, Ostfildern-Ruit, Allemand: Hatje Cantz Publishers, 2003, p. 147.

2 Dominik Bartmanski et Ian Woodward, *Vinyl: The Analogue Record in the Digital Age*, Londres, Bloomsbury, 2015.

3 *Ibid.*, p. 170.

le premier). En cela, Berlin est comparable à Buenos Aires et Hong Kong qui ont toutes les deux été proclamées – par des journalistes et autres connaisseurs – premières villes au monde par le nombre de leurs librairies⁴. Cependant, seulement Berlin et Buenos Aires voient l'offre abondante de ces formes de médias (le vinyle et le livre) partout en ville nourrir un imaginaire urbain centré sur l'érudition culturelle d'amateurs avisés. Pour Tokyo et Hong Kong, cette forte implantation est simplement le signe d'une plus grande profusion de biens.

Dans leur analyse de la culture du vinyle à Berlin, Bartmanski et Woodward retracent les moyens par lesquels le vinyle sert de point focal aux communautés, en tant qu'objet qui, tout en circulant, permet à des réseaux d'affinité et d'échanges de prendre forme. Pour un grand nombre de personnes impliquées dans les cultures du vinyle, sillonner la ville consiste à suivre la trace des disques éparpillés dans l'espace urbain. C'est, bien sûr, une image de cité saturée très différente de celle de la « cité de mots » de Fritzsche, dans laquelle une incessante circulation de textes fait de Berlin une capitale culturelle de premier plan. Dans le Berlin d'aujourd'hui, au contraire, la présence ubiquitaire des vinyles est l'effet de la marginalité culturelle que la ville a connue à la fin du XXe siècle. Au temps où Berlin était divisée, la ville était un carrefour de résidents et de visiteurs, dont un grand nombre apportaient des vinyles et les laissaient sur place. Depuis 1999, selon Bartmanski et Woodward, la ville est « un centre cosmopolite et artistique en devenir⁵ ». L'instable fluidité de Berlin, aujourd'hui, préserve son statut de ville où l'on migre et se procure ce type d'artefacts. L'accumulation de vinyles à Berlin est ainsi le résidu laissé par les allers et venues des personnes, ainsi que le rappel matériel du statut de carrefour de la ville. Bien sûr Berlin n'est pas plus « saturée » de vinyles que ne l'est Lyon de rosettes, ou Montréal de *bagels*. Dans ces trois cas, cependant, la distribution à travers toute la ville d'une catégorie d'objets entretient un jeu de

4 Cf. Thu-Huong Ha, « The best cities in the world for book lovers », *Quartz*, 28 juillet 2016, <https://qz.com/741099/the-worlds-cities-with-the-most-bookstores-and-libraries-per-capita/> (consulté le 17 janvier 2019).

5 *Ibid.*

liens affectifs mineurs, qui concourent ensemble à la consistance du sentiment d'appartenance à la ville.

Déchets et détritrus

« À côté de "roués" ruinés, aux moyens d'existence douteux, et d'origine également douteuse, d'aventuriers et de déchets corrompus de la bourgeoisie, des forçats sortis du bagne, des galériens en rupture de ban, des filous, des charlatans, des lazaroni, des pickpockets, des escamoteurs, des joueurs, des souteneurs, des tenanciers de maisons publiques, des porte-faix, des écrivassiers, des joueurs d'orgues, des chiffonniers, des rémonleurs, des rétameurs, des mendiants, bref, toute cette masse confuse, décomposée, flottante, que les Français appellent la "bohème". »

Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*

Parmi les nombreuses images de villes saturées, les plus troublantes sont celles qui présentent des villes envahies par des détritrus. La richesse (parfois tragique) de ces images provient du fait que les déchets sont assimilés autant aux débris décomposés de la production capitaliste qu'à une force qui empiète sur la nature et la détruit, jusqu'à désigner fréquemment des populations humaines elles-mêmes. L'inventaire que fait Marx des composantes de la bohème française exemplifie un tel déploiement. Pour une part, il fait une liste de professions marginales, mais dès lors qu'il est question de « déchets corrompus » et de la bohème elle-même comme corps délabré et à la dérive, il se rapproche de la description d'une décomposition biologique. Les images de la ville saturée de versions dégradées de l'être humain caractérisent de longue date les mouvements d'hygiène sociale où les préjugés de toutes sortes prennent le masque d'un projet d'assainissement urbain. Dans son étude du racisme environnemental¹, Michael J. Durfee a retracé la diversité des manières dont les idées concernant les détritrus urbains ont été mêlées au traitement des populations racialisées. De manière plus fantasque, un inventaire élargi des formes dégradées de l'humain a été dressé par Nick Yablon

1 Michael J. Durfee, « Clean and white: A history of environmental racism in the united states », *The Journal of American Culture*, 40 (3), 2017, pp. 277-279.

qui trouve, dans des films de science-fiction récents se déroulant dans des décombres de villes globales, un « imaginaire de la ruine diversement peuplé de cyborgs, de gangs, de vampires, de zombies ou encore de survivalistes »². Il est commun de voir dans l'utilisation de métaphores biologiques pour décrire la ville un phénomène propre au XIXe siècle³, mais de telles métaphores persistent dans des écrits plus tardifs qui tentent de décrire les villes saturées de résidus de la production capitaliste. Kracauer, dans son « Adieu au passage des tilleuls » offre une autre de ces descriptions évocatrices à rallonge que nous collectons ici : « Le bazar du passage fourmille de pinces à ongles, de ciseaux, de poudriers, d'allume-cigarettes, de napperons hongrois brodés à la main. »⁴. Si cela débute tranquillement comme la liste des petits trésors que l'on trouve sur les marchés d'occasion, le commentaire qui suit a de quoi effrayer : « Ce fatras surgit en masse comme la vermine et sa prétention à s'installer parmi nous est effrayante. Il aimerait nous dévorer, il grouille autour des bâtiments vermoulus où nous vivons et, si jamais les poutres s'effondrent, il assombriera le ciel. »⁵. Alors que les artefacts rejetés de la production capitaliste assument leur caractère de vermine, résistant à la destruction et s'immiçant dans les interstices des édifices, le monde social et le monde naturel s'effondrent l'un sur l'autre et la ville se voit saturée des signes de sa propre déliquescence. La cité en ruine est une version apocalyptique de la cité saturée de déchets. Souvent, cependant, on attribue aux détritiques des villes des vertus pédagogiques variées. Pour le philosophe François Dagognet, les détritiques peuvent inspirer une « *hylétique* (une science de la matière)⁶ » qui fait voir les déchets de la vie matérielle comme un répertoire

2 Nick Yablon, *Untimely Ruins: An Archaeology of American Urban Modernity, 1819-1919*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 2.

3 Cf. Carol L. Bernstein, *The Celebration of Scandal: Toward the Sublime in Victorian Urban Fiction*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1991.

4 Siegfried Kracauer [1930], « Adieu au passage des tilleuls » in *Rues de Berlin et d'Ailleurs*, traduit de l'allemand par Jean-François Boutout, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 36.

5 *Ibid.*, p. 36.

6 François Dagognet, *Des détritiques, des déchets, de l'abject : une philosophie écologique*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1998, p. 11.

de signes. Les saletés et les exhalaisons corporelles (comme la sueur) qui couvrent les choses peuvent être vues comme une forme de tatouage effectué (consciemment ou non) à la surface du monde matériel par des populations humaines. Pour Michael Sheringam, c'est par les détritiques qu'une ville constitue sa propre archive. L'histoire urbaine est à trouver dans « le hiéroglyphe des amas de *gum* crachée sur le trottoir, les runes des zébrures et crevasses sur les pavés ou les façades nues, les bennes de collecte de bouteilles vides... »¹. La ville saturée d'objets délaissés occupe une place prépondérante dans des mouvements artistiques et politiques bien connus. Martha Rosler a retracé les manières dont les artistes de la bohème de la modernité tardive se donnaient la tâche de chercher, parmi les déchets de la ville saturée, des objets dont le sens et la valeur pouvaient être réhabilités : « Il est attendu de nous, les artistes, que nous égayions la vie de nos mécènes en dépoussiérant le rejeté, l'ignoré, le désuet, en transformant ces éléments en trésor du goût et en en faisant des allégories morales. »². Plus largement, les espaces obsolètes et les objets de la cité moderne ont été adoptés par plusieurs générations d'artistes et de philosophes, en raison de leur inutilité et de leur inefficacité, parce que ces résidus étaient réputés résistants aux idéologies du progrès technologique. Boscagli estime que ce fut un des thèmes de prédilection des penseurs français, de Barthes à Debord en passant par Baudrillard³. Si, dans les termes de Bill Brown, « l'après-guerre apparaît comme une période à la fois accablée par la prolifération des choses et bizarrement entichée d'elles »⁴, des écoles importantes de la production artistique ont répondu, par leur œuvre – du nouveau roman aux répliques d'objets (*object-art*) de Claes Oldenburg – à cette saturation des environnements par les choses.

1 Michael Sheringam, « Archiving » in Matthew Beaumont et Gregory Dart (dir.), *Restless Cities*, Londres et New York, Verso, p. 1.

2 Martha Rosler, « Contribution to "Artist Questionnaire: 21 Responses" », *October*, 100 (Spring), 2002, p. 7.

3 Cf. Maurizio Boscagli, *Stuff Theory: Everyday Objects, Radical Materialism*, New York et Londres, Bloomsbury, 2014, p. 149.

4 Bill Brown, « Thing Theory », *Critical Inquiry* (28) 1 (autumn), 2001, p. 13.

Scènes et saturation

Pour revenir brièvement aux communautés des collectionneurs de vinyles à Berlin, nous dirons qu'elles constituent un genre de scène culturelle. C'est vers la notion de scène culturelle en tant que figure de la saturation que j'aimerais maintenant me tourner. Si, dans sa plus simple définition, une scène culturelle est un petit monde social qui évolue autour d'un objet culturel particulier (un genre, un style ou un médium), c'est clairement autour du disque vinyle que se forme une telle scène à Berlin. Dans les années 1990, le concept de scène commença à se substituer partiellement aux concepts de *subculture* ou de communauté dans les écrits académiques consacrés à la musique et autres formes culturelles. Il y a de multiples raisons à cette substitution, mais la plus évidente, sans doute, est que les concepts de « communauté » ou de « subculture » avaient tendance à fixer l'attention sur le seul facteur humain alors que, à cette période, et à travers toutes les sciences humaines, on parlait plutôt d'agencements ou de réseaux impliquant aussi des éléments non-humains. La « scène » pouvait facilement être conçue de manière à situer des acteurs humains parmi des objets, des lieux, des technologies et une variété d'autres phénomènes, et de manière à mettre l'accent sur les milieux urbains où les scènes s'intègrent habituellement.

Comme je l'ai suggéré ailleurs⁵, les scènes peuvent être décrites au prisme d'occupations en lien avec l'abondance de matériels que l'on trouve en ville. De ce point de vue, certaines scènes émergent en ville en réponse à la saturation que créent les résidus culturels du passé. Les personnes qui affectionnent la musique psychédélique des années 1960, par exemple, consacreront leur temps à une variété d'activités : chercher des habits *vintage* dans les marchés aux puces, collecter de vieux enregistrements et de vieux appareils hifi, rassembler des posters d'anciens concerts, ou de la documentation sur des lieux de performance aujourd'hui disparus, produire des listes discographiques, publier des fanzines dédiés à leurs goûts musicaux, etc.

5 Cf. Will Straw, « Some things a scene might be », *Cultural Studies*, (29) 3, 2014, pp. 476-485.

On pourrait observer, ici, les traces d'un principe mis de l'avant par Marcel Roncayolo et d'autres historiens de la ville, à savoir que la mission originale et fondatrice des cités fut d'écouler des surplus¹. Si, dans le cas de la scène psychédélique, le surplus qu'il s'agit d'écouler se présente sous forme résiduelle et sédimentée (plutôt que sous celle d'une production agricole ou artisanale), elle n'en constitue pas moins une réponse à la saturation de la ville par des choses, des styles et des pratiques circulant indéfiniment à travers des milieux qui abritent autant de tentatives de ressusciter leur valeur.

Ce sens donné aux scènes culturelles, en tant qu'elles sont impliquées dans le recyclage de l'abondance qui s'est sédimentée dans une ville, est une des manières parmi d'autres de comprendre la scène comme un dispositif, une machinerie. Il est néanmoins plus fréquent de voir la machinerie des scènes comme davantage impliquée dans la production de nouvelles formes d'expression culturelle que dans le recyclage de la culture passée. Sous ce rapport (qui prend la forme d'une autre liste à rallonge), Emin et Guibert dressent une carte de la scène musicale à la topographie élargie :

« Aujourd'hui, la scène englobe les différents maillons de la filière musicale : de la création artistique (groupes de musiciens, artistes) au distributeur (liste de distribution et label phonographique) en passant par des intermédiaires (salle de répétition, dirigeant de groupe, diffuseur, autoproduction...) et s'étend même à des médias alternatifs (fanzines, webzines), tous associatifs. Elle comprend également des travailleurs indépendants aux métiers qualifiés (location de véhicules de transport avec chauffeurs pour les tournées, ingénieurs du son, assistants de projets, graphistes et concepteurs de sites web...). »²

1 Marcel Roncayolo, *Lectures des villes : formes et temps*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002, p. 22.

2 Sandrine Emin et G r me Guibert, « Complexité et auto-organisation en entrepreneuriat collectif : analyse d'une scène musicale locale », *Revue internationale P.M.E.*, 30 (2), 2017, p. 100. <https://doi.org/10.7202/1040457ar>

Il s'agit ici de ce que j'ai appelé ailleurs³ une définition restreinte de la scène. Dans de telles définitions, les scènes apparaissent autour d'objets de dévotion culturelle (comme les styles de musique) ; la scène comprend toutes les activités, toutes les personnes, tous les lieux et toutes les choses qui stimulent cette dévotion culturelle. Une scène fonctionne ainsi à la manière d'un dispositif servant la production et la dissémination d'une forme culturelle. Ailleurs, dans les œuvres éminentes de la philosophie française, nous trouvons différentes versions de cette idée de scène comme dispositif, dans lesquelles elle fonctionne comme un agencement visuel de choses, dont l'effet est de produire un certain savoir. Comme Gilles Deleuze l'a noté naguère, le tableau a toujours hanté Michel Foucault⁴ et les interventions conceptuelles clés de ce dernier se sont souvent avérées organisées d'abord comme des tableaux scéniques. Le plus fameux d'entre eux est certainement la scène célèbre de torture et de meurtre qui ouvre *Surveiller et punir*. C'est une scène non pas uniquement au sens où elle donne à voir quelque chose de frappant, mais au sens où elle nous présente un agencement presque hiéroglyphique de corps, d'objets, d'actes. Pour Jacques Rancière, aussi, la scène sert de support épistémologique; c'est ce qu'il appelle dans son livre *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, « une petite machine optique »⁵ qui, au moyen de l'agencement d'idées, d'objets et de lieux, revêt une fonction pédagogique.

Pour concilier encore plus pleinement la notion de scène avec celle de saturation, nous devons nous écarter des conceptions qui font de la scène un dispositif – une machinerie de la production culturelle – pour nous tourner vers l'idée de scène en tant qu'espace social marqué par l'excès. Dans une des toutes premières théorisations de la scène – dans une étude sur la culture musicale à Austin, Texas – Barry Shank a recours à des termes qui suggèrent ce principe de saturation : « une scène en elle-même

3 Cf. Will Straw, « Scènes : ouvertes et restreintes », traduit par Jonathan Rouleau, *Cahiers de recherche sociologique*, n° 57, pp. 17-32.

4 Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 86.

5 Jacques Rancière, *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 12.

peut être définie comme une communauté produisant un trop-plein de significations ; ce qui signifie que la quantité d'informations produite dépasse largement celle qui peut être rationnellement déchiffrée »¹. À partir de l'accent que Shank met sur cette surproduction de significations, j'en viens à l'idée qu'une scène musicale (comme celle qu'étudie Shank) implique un excès d'émotions, de sens et d'activités par rapport à ce que son fonctionnement ou son intelligibilité requièrent. Pour développer cette idée – d'une manière qui, peut-être, trahit la conception que Shank se fait de la scène – je suggère qu'une scène est moins un principe d'organisation dans un champ culturel donné, qu'un des moyens par lesquels les villes « performant » leur urbanité.

On a affaire à une scène lorsque des comportements habituellement privés – la conversation entre intimes, manger, boire, se côtoyer – se passent désormais dans des lieux publics. Comme l'a suggéré le sociologue canadien Alan Blum, la créativité de la ville devient manifeste quand une place est faite à l'intimité dans la vie publique collective². Les scènes prennent ainsi forme dans une sorte de va-et-vient entre visibilité et invisibilité : un petit groupe artistique *underground* devient visible quand ses membres boivent du café ensemble dans un lieu public et, ce faisant, se laissent décrypter par ceux qui les regardent. S'il y a saturation, c'est dans la manière dont les *subcultures*, les groupes professionnels, les coteries, les cercles d'amitié, tout en vivant leurs moments d'intimité et de sociabilité en public, contribuent à l'effervescence généralisée de la vie en ville. Pour le chercheur le défi n'est pas – ou n'est pas que – de trouver où ces scènes ont lieu en ville, mais de retracer les processus par lesquels le travail, la vie de quartier, les cercles de collaboration, les pratiques artistiques produisent des scènes, par lesquels ils acquièrent ce supplément de performance sociale qu'on appelle scénique.

Dans un article souvent cité, le sociologue belge Pascal

1 Barry Shank, *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Hanover et Londres, Wesleyan University Press, 1994, p. 122.

2 Alan Blum, *The Imaginative Structure of the City*, Montreal, McGill Queens University Press, 2003, p. 179.

Gielen³ émet l'hypothèse que le monde de l'art contemporain se définit de plus en plus selon un modèle de scène. « Scène » décrit la fluidité, la précarité et la mobilité de ce monde, mais il désigne aussi les excès de sociabilité qui le caractérisent. L'idée que le monde de l'art contemporain est scénique trouve sa confirmation dans son caractère événementiel de plus en plus marqué, avec ses biennales, ses nuit blanches, ses vernissages, ses *arts fairs*, etc. Pour Gielen, également, le monde de l'art contemporain est scénique (*scene-like*) au regard de l'obligation qui est la sienne de produire une visibilité constante, ancrée dans les espaces et les événements, une visibilité qui cache, avec une certaine efficacité, les flux mystérieux d'argent et le système de pouvoir qui rendent ses scènes possibles.

La montée du concept de « scène » dans les milieux de l'art confirme l'hypothèse de Nicolas Bourriaud – que ce qui fait défaut dans le monde contemporain ne serait ni l'expression ni le sens, mais l'interconnexion⁴. Il me semble clair que la quasi-totalité des formes culturelles urbaines contemporaines cherchent à créer, autour d'elles, et avant tout, des contextes de sociabilité. Cela n'a pas toujours été le cas. En effet, tout au long du vingtième siècle, l'histoire des musées, des bibliothèques, des orchestres symphoniques fut marquée par l'expulsion de la sociabilité. La consommation de la culture s'offrait la plupart du temps comme une pause ou une parenthèse dans la sociabilité. De nos jours, au contraire, les directeurs des institutions culturelles en sont venus à réaliser qu'un supplément de sociabilité est essentiel à la poursuite de leur activité. Dans un premier temps, les institutions culturelles incorporent à leur propre fonctionnement, une sociabilité qui, un demi-siècle plus tôt, se serait épanouie hors de leurs portes. Dans un deuxième temps, ces institutions elles-mêmes veulent que les moments scéniques qu'elles fabriquent s'inscrivent dans les séries ou les réseaux de scènes qui composent la ville contemporaine.

3 Pascal Gielen, (2011), « The Art Scene. A Clever Working Model for Economic Exploitation? », *Open* n°17, http://kruzok.files.wordpress.com/2011/02/citanje_021.pdf consulté le 5 juillet 2015.

4 Cf. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

En suivant Luc Gwiazdzinski¹, on peut dire que chaque site culturel devient un lieu hybride. Ainsi les cinémas d'art et d'essai, les bars à ambiance musicale, les librairies-café, les galeries d'art, soulignent à leur tour l'importance, déjà vue par Bourriaud, de l'interconnexion. Si, il y a 25 ans, une librairie ouvrait un café principalement pour augmenter ses revenus, elle le fait désormais pour créer une scène qui permet de confirmer, de surcroît, la vitalité continue du livre et de la littérature.

La montée du modèle de « scène » renforce le caractère urbain de la vie culturelle et des formes culturelles : non seulement parce que les lieux de la culture sont de plus en plus urbains, mais parce que le sens des pratiques culturelles se conçoit de plus en plus en termes de travail sur/avec les matériaux et les relations qui définissent la ville. Si les scènes sont des figures de la saturation urbaine, c'est en partie parce qu'elles sont la forme sociale qui permet aux pratiques culturelles les plus recluses ou les plus engourdis de prendre part à l'effervescente sociabilité de la ville contemporaine.

1 Cf. Luc Gwiazdzinski, *L'hybridation des mondes. Territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation*, Grenoble, Elya, 2016.