

Scènes : ouvertes et restreintes
Scenes: Open and restricted
Escenas: aperturas y restricciones

Will Straw

Numéro 57, automne 2014

La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1035273ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1035273ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (imprimé)

1923-5771 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Straw, W. (2014). Scènes : ouvertes et restreintes. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 17–32. <https://doi.org/10.7202/1035273ar>

Résumé de l'article

Cet article soutient que la littérature savante sur l'étude des scènes est marquée par une divergence entre deux façons de les concevoir. Les conceptualisations « ouvertes » de la scène la traite comme une manifestation large de l'urbanité, comme partie intégrante de la théâtralité de la vie urbaine. Une « scène », en ce sens, est engagée dans l'insufflation au sein des citoyens des valeurs et protocoles éthiques de l'urbanité. Les conceptions « restreintes » de la scène l'approche en termes de formes d'organisation qui entourent certaines formes culturelles, comme des genres de musique. Cependant, on pourrait imaginer la réconciliation de ces façons de concevoir la scène, chacune ayant généré ses propres traditions de recherche et mobilisant des domaines distincts de l'analyse culturelle. Chacune présuppose aussi différentes façons de penser la visibilité des scènes.

Scènes: Ouvertes et restreintes

WILL STRAW

Le terme de « scène » appartient à un registre lexical communément partagé¹.

Un ouvrage récent sur la culture littéraire américaine propose deux images de ce que nous pourrions considérer comme étant des scènes culturelles. Chacune d'elles constitue un monde culturel disponible pour les auteurs en herbe désirant lancer leur carrière littéraire. *MFA vs NYC: The Two Cultures of American Fiction* compare le monde des programmes de création littéraire dans les universités (le « MFA », or Master of Fine Arts, du titre) à celui, davantage informel, de l'univers littéraire d'une grande ville (« NYC », New York City²). Les programmes Masters de Fine Arts jouissent d'une longue tradition dans le monde anglophone, et ils sont – remarquablement, étant donné les nombreuses déclarations à propos du déclin de la lecture littéraire – florissant à travers les États-Unis et le Canada³. Au plus célèbre d'entre eux, au Iowa Writers' Workshop (basé à l'Université de Iowa à Iowa City), les étudiants sélectionnés dans des conditions hautement compétitives se rassemblent pour parfaire leurs aptitudes en écriture sous la supervision formellement organisée et étroite d'auteurs expérimentés. Les programmes MFA en création littéraire sont spatialement

1. Marie-Thérèse Mathet, « Avant-Propos », dans Marie-Thérèse Mathet (dir.), *La Scène: Littérature et Arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 7.

2. Chad Harback (dir.), *MFA vs NYC: The Two Cultures of American Fiction*, New York, n + 1, 2014.

3. Consulter, pour une discussion critique de cette expansion et ces effets sur le style littéraire, Anis Shivani, « Part II: The New Genre of Plastic Realism in American Fiction, » *Huffington Post*, 16 juin 2015 www.huffingtonpost.com/anis-shivani/part-ii-the-new-genre-of-_b_7577230.html Consulté le 5 juillet 2015.

circonscrits par les frontières des institutions qui les offrent, et souvent localisés dans les villes universitaires éloignées des centres de l'édition littéraire. La transmission du savoir au sein de ces programmes suit le circuit conventionnel de l'apprentissage intergénérationnel, au travers duquel les auteurs publiés et établis transmettent leurs compétences aux aspirants plus jeunes. En même temps, le développement de la pratique d'écriture est façonné par les rituels de feedback « horizontal » et la critique des collègues étudiants.

La ville de New York, à laquelle le titre du livre renvoie, est évidemment un type très différent d'espace culturel. L'infrastructure institutionnelle de la culture littéraire à New York est dispersée et informelle, enracinée dans des réseaux d'éditeurs, d'agents, de réunions de groupes d'auteurs dans les cafés et dans des cercles d'amis. Devenir un auteur au sein de ce monde, c'est naviguer entre les différents points de ce réseau, et accumuler le capital de l'opportunité et de la connexion qui, dans un travail complexe de conversion, peut possiblement structurer la mise en place d'une carrière littéraire. Si le succès dans un programme « MFA » semble être lié à la compétition pour la reconnaissance dans un processus grandement structuré, à « NYC » il s'agit plutôt de rassembler des ressources à travers une constellation de points dispersés et désorganisés.

Nous commençons par cette comparaison afin d'explorer la variété des formes que peuvent prendre les scènes culturelles. La question posée par le livre *MFA vs NYC* porte sur la voie la plus efficace vers le succès pour un auteur littéraire. L'un devrait-il privilégier la formation formelle fournie par le programme MFA, dans lequel l'accès à des modèles gagnants et des ressources utiles est immédiat, ou migrer vers une métropole littéraire et s'investir dans le labeur complexe de la progression vers son centre ? Or, en ce qui nous concerne, l'intérêt du livre réside dans la façon dont il met en place, l'un contre l'autre, deux modes d'organisation de la culture littéraire. En contemplant ces deux formes organisationnelles, la tentation immédiate est de fixer le terrain institutionnel du séminaire de Master de Fine Arts en opposition à la mobilité fluide de la culture littéraire new-yorkaise, et d'approcher cette dernière comme plus contemporaine dans son fonctionnement et sa sensibilité. En effet, la distinction entre les deux formes tendrait à reproduire le rapport entre les Académies de peinture européenne du XIX^e siècle et les mondes culturels modernes, moins confinés, produits par les interactions entre la bohème urbaine et un marché commercial relativement non réglementé pour l'art⁴. Le passage de l'auteur aspirant à travers le monde du

.....
4. Lire, pour un exposé détaillé des différences entre ces deux mondes, Pierre Bourdieu, *Manet: une révolution symbolique*, Paris, Seuil, 2013.

MFA semble être ponctué par des balises formelles, et ce, dans un processus institutionnel qui dispense récompenses et ressources de façon nettement structurée. Celui de la scène d'écriture de New York City suit un tracé davantage improvisé de rencontres faiblement interconnectées et non coordonnées – lancements, lectures, rencontres, etc. – à l'intérieur duquel capital social et capital culturel sont en état constant de conversion bidirectionnelle.

Il est tentant de suggérer que seul le second de ces mondes constitue une scène, au sens où nous avons défini le terme ailleurs, en tant que phénomène formé par le supplément de sociabilité qui s'attache à toute activité culturelle significative⁵. Scrupuleusement examinée, cependant, la distinction entre ces deux mondes tend à s'estomper. Les réminiscences des anciens étudiants à propos de leur passage au Iowa Writers' Workshop sont empreintes de multiples références à la sociabilité constante, et parfois excessive de leur expérience⁶. Ces références soulignent un supplément d'effervescence sociale que nous pouvons désigner comme « scénique », dans la mesure où il dépasse les limites des frontières de comportements institutionnellement prescrits vers les textures de la vie collective. De plus, le mouvement d'auteurs établis et aspirants d'un atelier à un autre, le long de circuits nationaux et internationaux solidifiés à travers blogues, festivals et le travail d'agents et autres médiateurs, produit l'image d'une « scène » de création littéraire dispersée⁷. Si cette scène est formellement organisée au niveau de l'institution, en considérant des géographies plus larges, elle prend la forme générale de ces scènes faiblement interconnectées, les scènes « trans-locales », sur lesquelles des travaux ont porté en relation avec des styles ou genres musicaux particuliers⁸. La réplification d'événements littéraires dans différents lieux représente les occasions d'une sociabilité sans cesse renouvelée et autorise l'émergence de nouvelles configurations centres/périphérie dans les intragroupes, dans des logiques obscures de promotion et autres caractéristiques typiques des scènes.

Inversement, l'apparente « horizontalité » informelle des scènes littéraires à New York peut obscurcir la structure hiérarchique ferme et pyramidale de ce monde. Il est possible que la promotion de l'aspirant dans ce monde requiert

5. Will Straw, « Above and below ground », dans Paula Guerra et Tânia Moreira (dir.), *Keep It Simple, Make It Fast: An Approach to Underground Music Scenes*, vol. 1, Porto, Portugal, Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2015, p. 408.

6. Voir, par exemple, Alexander Chee, « My Parade », dans Chad Harback (dir.), *op. cit.*, p. 82-102.

7. Effectivement, Fredric Jameson suggère que les différents séminaires d'écrivains aux États-Unis composent ensemble la « scène contemporaine de production littéraire », Fredric Jameson, « Dirty Little Secret », dans Chad Harback (dir.), *op. cit.*, p. 277.

8. Le heavy metal est l'un des genres musicaux les plus explorés sur la question des scènes globales internationalement dispersées. Voir, par exemple, Jeremy Wallach, Harris M. Berger et Paul D. Greene (dir.), *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*, Durham, Duke University Press, 2011.

un travail des plus exigeants parce que les critères la permettant sont nébuleux. La scène littéraire de New York repose sur une constellation d'occasions sociales et de lieux – cafés, bars, soirées privées, lançements – et dont la maîtrise nécessite un apprentissage possiblement aussi ardu que celui demandé par l'atelier davantage institutionnalisé du MFA. Les étapes d'une carrière dans la « scène » littéraire new-yorkaise peuvent être informellement organisées; elles peuvent toutefois être identifiées et listées comme éléments constitutifs d'une séquence formelle. L'éditeur de *MFA vs NYC* décrit les scènes littéraires de New York City comme étant composées par « un monde social défini par la sélection (par les agents), l'évaluation (par les réviseurs), l'achat (par les éditeurs), la production, publication, publicisation, et deuxième évaluation (par les critiques) et l'achat (par les lecteurs) de romans new-yorkais⁹ ». Dans cette description, nous avons une infrastructure qui, dans la mesure où elle est constituée par des rôles et positions strictement définis, ressemble aux mondes de l'art de Becker, ou aux cultures de production théorisées par des chercheurs comme Paul Du Gay¹⁰, autant qu'elle suggère l'informalité flottante et le flux des scènes telles que communément décrites.

Deux façons de concevoir les scènes

Acceptons que, dans un sens, la culture littéraire de New York City et le Iowa Writer's Workshop sont tous deux des scènes. Les différences entre les deux nous permettront de contraster certaines des façons dont les scènes peuvent être comprises. À l'heure actuelle, les modèles de scène culturelle sont divisés entre ce que nous nommons des modèles ouverts et restreints de cohérence scénique. Dans le premier modèle, « ouvert », les scènes sont l'expression d'une urbanité générale. La scène y est le spectacle de l'interaction sociale humaine transpirant dans les espaces publics, comme lorsque nous abordons la « scène Condesa » à Mexico ou la « scène Oberkampf » à Paris. Aucun de ces termes ne renvoie à une catégorie spécifique d'activité culturelle; chacun désigne certaines combinaisons de sociabilité publique, d'énergie entrepreneuriale et de sensibilité créative. Les scènes, en ce sens, sont une effervescence visible dans laquelle peuvent être observés le flux et la diversité réputés constituer la vie urbaine. Le second modèle, « restreint », est celui d'une scène définie par les gens, pratiques et objets qui gravitent autour d'un objet ou un domaine culturel particulier (un style de musique ou un genre littéraire, par exemple). C'est cette seconde entité qui est généralement analysée dans la littérature savante

9. Chad Harback, « MFA vs NYC », [introduction], dans Chad Harback (dir.), *op. cit.*, p. 25-26. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.

10. Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982; Paul du Gay, *Production of Culture/Cultures of Production*, Milton Keynes, United Kingdom, Open University Press, 1997.

sur les scènes, comme dans l'étude de Daniel Kane sur la scène de poésie du quartier Lower East Side à New York dans les années 1960¹¹. Une scène, en ce sens, ne doit pas nécessairement participer à l'effervescence urbaine générale, ni, d'ailleurs, être localisée dans l'espace urbain. Elle peut, comme la « scène » d'arts visuels de la ville de North Adams au Massachusetts, prendre forme au milieu d'un cercle serré d'institutions d'une petite communauté. Inversement, elle peut se matérialiser dans un circuit dispersé et global d'institutions et d'événements, comme la scène internationale de tango décrite par Kathy Davis dans un ouvrage récent¹². Ce qui ancre la scène restreinte est sa constante référence à une catégorie particulière d'expression culturelle.

Cette distinction est cependant plus heuristique que concrète. Les conceptualisations des scènes qui les perçoivent comme des expressions d'une urbanité largement distribuée peuvent admettre que cette urbanité émerge de l'accumulation et la convergence d'innombrables petits actes d'activité culturelle significative¹³. Également, les études de scènes individuelles et focalisées (comme celles formées autour de genres musicaux) voient souvent les énergies vitales de ces scènes comme participantes à (et contribuant à) un ethos collectif général qui transcende un seul « espace scénique ». Or, même si la distinction proposée ici n'est pas absolue, elle a produit des divergences clés dans les différents traitements universitaires du concept. Les travaux qui emploient la conception « restreinte » de scène sont principalement intéressés par les formes d'organisation façonnées par les gens, objets et institutions dévoués à une forme particulière d'objet culturel (une forme d'art, un style, un type de produit esthétique particulier). Ces formes organisationnelles peuvent être trans-locales, et résautées à travers l'espace¹⁴, quoiqu'on les approche souvent comme étant délimitées spatialement. Cette conceptualisation de scène est la plus commune, particulièrement dans les études en musique populaire – le domaine où le concept a été appliqué de la manière la plus constante. Les études de scènes musicales « restreintes » produites au cours des vingt dernières années comprennent des études du jazz à New York City, du punk en République tchèque, de l'électro en Allemagne, du rap à Chicago, du blues à

11. Daniel Kane, *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, Berkeley et Londres, University of California Press, 2003.

12. Pour un exposé journalistique de la scène d'arts visuels de North Adams, se référer à Andrew L. Pincus, « When can the arts revive an economy », <http://web.williams.edu/Economics/ArtsEcon/Documents/When%20can%20the%20arts%20revive%20an%20economy.htm> consulté le 5 juillet 2015; voir aussi Kathy Davis, *Dancing Tango: Passionate Encounters in a Globalizing World*, New York, NYU Press, 2015.

13. Voir, par exemple, la discussion sur le quartier du Mile-End à Montréal de Rantisi et Leslie, qui voient son énergie comme un produit de l'amalgame de scènes de musique, de design et de commerce de détail. Norma M. Rantisi et Deborah Leslie, « Materiality and creative production: the case of the Mile End neighbourhood in Montreal », *Environment and Planning A*, vol. 42, 2010, p. 2824-2841.

14. Pour une discussion des multiples spatialités des scènes, se référer à Christopher Driver et Andrew Bennett, « Music Scenes, Spaces and the Body », *Cultural Sociology*, vol. 9, 2015, p. 99-115.

Madrid, du folk et du métal à Toronto, etc.¹⁵. La définition concise de scène offerte par Hamdaga *et al.* capture efficacement ce sens restreint du terme : « les scènes culturelles émergent chaque fois qu'une masse critique de gens interagissent dans des contextes partagés (lieu et temps) et où leurs intérêts sur des sujets se chevauchent¹⁶ ». Une scène, selon cette perspective, est une unité définie autant par sa détermination (son orientation vers la production et la consommation d'un objet) et sa dévotion (l'attachement de tous les « partis » de la scène à un objet qui est sa raison d'être).

Les chercheurs investis dans le développement d'une conception « ouverte » de scène sont plus enclins à situer leur travail en relation à une description générale et esthétisante de la culture et de la vie urbaine. Une scène, ici, est la forme publique et visible dans laquelle l'urbanité (ou, en anglais, « city-ness ») s'exprime. Cette version de scène en est une dans laquelle un quelconque « référent », c'est-à-dire un ensemble sous-jacent d'objets culturels ou d'activités, est absent. La scène est le spectacle de l'effervescence qui se dresse, non pas comme supplément de sociabilité posé au sommet de la production et de la consommation de culture, mais comme un phénomène plus général à travers duquel les villes performant ce que Alan Blum a nommé leur « forme de créativité » : l'affichage public de l'intimité¹⁷. Plutôt que les producteurs de formes culturelles spécifiques qui génèrent une vitalité scénique en tant qu'excès social de leur travail signifiant et focalisé, c'est la ville elle-même qui produit des scènes dans le cadre de son urbanité continue.

Nous pouvons par ailleurs distinguer les conceptions ouvertes et restreintes des scènes dans les façons dont chacune s'appuie sur d'autres domaines et sous-domaines de l'analyse culturelle. La vision restreinte des scènes, dans la mesure où elle porte principalement sur les formes organisationnelles dans lesquelles la culture est produite et consommée, est liée à une série de concepts ayant émergé dans les dernières décennies dans l'analyse du travail créatif : post-fordisme, réseaux, cultures de production, travail flexible, *clusters*, etc.¹⁸. Dans ce qui est possiblement la plus récente invocation de scène en relation

15. Voir, parmi d'autres exemples, Travis Jackson, *Blowin' The Blues Away: Performance and Meaning on the New York Jazz Scene*, Berkeley, University of California Press, 2012; Ondřej Císař, Martin Koubek, « Culture, politics and a local hardcore/punk scene in the Czech Republic », *Poetics*, vol. 40, n° 1, février 2012, p. 1-21; Bastian Lange et Hans-Joachim Bürkner, « Value Creation in Scene-based Music Production: The Case of Electronic Club Music in Germany », *Economic Geography*, n° 89, 2013, p. 149-169; Geoff Harkness, « Gangs and gangsta rap in Chicago: A microscenes perspective », *Poetics*, vol. 41, n° 2, avril 2013, p. 151-176; Josep Pedro, « Jam sessions in Madrid's blues scene: musical experience in hybrid performance models », *IASPM@journal*, 2014, http://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/639; Diana L. Miller, « Symbolic Capital and Gender: Evidence from Two Cultural Fields », *Cultural Sociology*, vol. 8, 2014, p. 462-482.

16. Mohammad Hamdaga, Ladan Tahvildari, Neil LaChapelle, Brian Campbell, *Cultural scene detection using reverse Louvain optimization. Science of Computer Programming*, vol. 95, Part 1, 1^{er} décembre 2014, p. 44.

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

18. Voir, pour des exemples de cette spécialisation, Manuel Tironi. « Gelleable spaces, eventful geographies: The case of Santiago's experimental music scene », dans Ignacio Farias and Thomas Bender (dir.), *Urban Assem-*

avec ces questions, le concept a été déployé pour désigner ces contextes du travail culturel contemporain marqué par l'exploitation et la précarité¹⁹.

La seconde conceptualisation, la scène ouverte, mobilise une variété de modèles théoriques, en particulier ces travaux en théorie urbaine et sociale qui abordent la ville comme un espace de flux et d'excès expérientiels²⁰. Régulièrement, dans ces travaux, les dimensions scéniques de la vie urbaine sont perçues comme étant engagées dans une forme de pédagogie, produisant chez les participants les composants éthiques et affectifs de la citoyenneté urbaine. Dans l'éloquente proposition d'Alan Blum, la scène est une manière pour la ville de résoudre le statut de l'intimité en son sein. Elle y parvient, principalement, en offrant des démonstrations publiques de cette intimité dans les spectacles de sociabilité²¹. Nous pourrions affirmer que les scènes sont engagées dans le constant déploiement de leçons sur les procédés appropriés dans lesquelles l'intime peut assumer une forme publique. Le survol historique récent de Véronique Willemin sur la vie nocturne à Paris, par exemple, porte principalement sur le développement de ces scènes (la vie de cabaret, les clubs échangistes et l'industrie du sexe de manière générale), dans lesquelles les frontières entre l'intimité privée et le spectacle commercial et public ont été remises en question²².

Pour Silver, Clark et leurs collaborateurs, une scène sert, d'une manière pédagogique similaire, à éduquer les résidents de la ville aux caractéristiques communes de la vie urbaine. En particulier, pour ces chercheurs, une scène est une collection d'aménités dans laquelle la ville réalise ses destinées potentielles : dont celles de faire office de

lieu théâtral où voir et être vu (glamourusement, transgressivement ou autrement), de lieu authentique pour explorer les identités locales, ethniques et nationales (entre autres), de lieu éthique pour partager et débattre valeurs communes et idéaux (comme la tradition ou l'expression de soi²³).

Dans un sens qui emprunte davantage au lexique de l'usage théâtral du terme, une scène est un plateau public sur lequel l'urbanité est apprise et performée. Généralement, dans les travaux de ces collaborateurs, les scènes sont

blages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies, Londres et New York, Routledge, 2011, p. 27-52; Mohammad Hamdaqa, Ladan Tahvildari, Neil LaChapelle, Brian Campbell, *op. cit.*, p. 44-72.

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

20. Les travaux clés ici sont familiers et canoniques, et vont de Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* [1863] à Jonathan Raban, *Soft City*, Londres, The Harvill Press, 1974.

21. Alan Blum, *The Imaginative...*, *op. cit.*, p. 179.

22. Véronique Willemin, *Les secrets de la Nuit: Enquêtes sur 50 ans de liaisons dangereuses: argent, sexe, police, politique, réseaux*, Paris, Flammarion, 2014.

23. Daniel Silver, Terry Nichols Clark et Christopher Graziul, «Scenes, innovation, and urban development», dans David Emmuel Andersson, Ake E. Andersson, Charlotta Mellander (dir.), *Handbook of Creative Cities*, Glos, Edward Elgar Publishing, 2011, p. 229.

pour les villes des moyens de doter leur urbanité d'une profondeur sémantique et expérientielle, « en proposant un ensemble d'expériences significatives aux résidents et visiteurs ». Les scènes, disent-ils, « offrent un sens de drame et d'authenticité, ainsi qu'une signification éthique aux rues et entrées de ville »²⁴.

Nous pouvons souligner un autre ensemble d'analyses de la vie culturelle, dans lesquelles autant les conceptualisations restreintes qu'ouvertes de la scène ont été mobilisées, bien que de manières distinctes. Il s'agit du domaine du discours sur les politiques culturelles, en particulier les nombreux travaux qui analysent (ou tentent d'intervenir dans) les processus de régénération et de gentrification urbaine. La majorité de ces travaux utilise la définition restreinte de scène, telle que décrite auparavant. Les villes y sont réputées contenir plusieurs scènes, chacune focalisant sur un terrain d'activité ou un objet culturel particulier, chaque scène servant d'aménité à l'intérieur d'une fresque plus large de richesse culturelle. Une scène, ici, est une unité d'activité culturelle qui existe aux côtés d'autres unités similaires, certaines d'entre elles (comme les centres d'art et les musées) étant des institutions, alors que d'autres (comme les troupes de danse et les chorales) sont des collectifs culturels formellement organisés. Chacune de ces aménités est le site de son propre travail ciblé ; l'effervescence est l'excès qui s'accumule dans l'agglomération et la proximité de ces scènes²⁵.

Ainsi, dans le plan de développement des arts dans la ville canadienne d'Edmonton, l'excitation culturelle générale de la ville est divisée entre les différentes aménités culturelles desquelles cette excitation est générée. Edmonton, affirme un rapport,

héberge l'une des scènes de théâtre les plus prolifiques en Amérique du Nord, de multiples chorales primées, une scène de musique palpitante et en progression, l'une des meilleures salles de concert au Canada, une florissante troupe de danse ancrée dans les communautés culturelles, une nouvelle galerie d'art exaltante ouverte en 2009 et une expansion majeure prévue pour le musée Royal d'Alberta²⁶.

Les scènes constituent une catégorie au sein d'une liste d'aménités.

Une conception plus ouverte de scène se retrouve dans les travaux de Richard Florida, dont la doctrine des « villes créatives » jouit d'une grande influence, particulièrement en Amérique du Nord. Au sein du discours sur les villes créatives, nous affirmerions que la scène est souvent imaginée

.....
24. *Ibid.*, p. 229.

25. Pour certaines des premières manifestations de cette position, voir Andrew Lovatt, Justin O'Connor, John Montgomery et Paul Owens (dir.), *The 24-Hour City: Selected Papers from the First National Conference on the Night-time Economy*, Manchester, Manchester Metropolitan University, 1994.

26. Edmonton Arts Council, *The Art of Living 2008-2018: A Plan for Securing the Future of Arts and Heritage in the City of Edmonton*, Edmonton, p. 7.

comme l'expression d'une urbanité généralisée. Les composantes clés de la sensibilité bohémienne de la ville, dans le modèle de Florida, sont la tolérance et l'offre de la variété, indices d'une sensibilité communale qui ne doit pas graviter autour d'un travail culturel ciblé (ou qui n'est pas uniquement l'expression de ce travail). La main-d'œuvre culturelle intègre le modèle de Florida principalement dans les façons où une ambiance scénique générale, l'index de l'ouverture, permet à la ville d'attirer des professionnels éduqués du secteur de l'information qui vont rendre la ville prospère. Par exemple, la scène nocturne d'une ville, pour Florida, est l'effervescence généralisée consommée par la classe créative qui travaille plutôt le jour. La scène n'est pas, ici, définie par l'accumulation de travaux culturels qui transpirent dans la ville²⁷. Elle est plutôt la condition qui contribue à l'inculcation générale, au sein des citoyens, d'un esprit d'ouverture et d'acceptation de la diversité.

Le sens selon lequel les villes insufflent des états affectifs à ceux qui y habitent, et que les scènes sont centrales à cette insufflation, est élégamment exprimé dans l'étude de Serrudo et Marin sur la culture musicale de salsa à Bogota en Colombie. Avec son accent sur les genres musicaux, *Salsa y cultura popular en Bogota* paraît à la première lecture comme une autre étude d'une scène musicale restreinte et circonscrite. Cependant, les auteurs travaillent rapidement à situer la danse salsa à l'intérieur d'une entreprise pédagogique urbaine plus large. Alors que les réseaux des événements et des clubs de salsa à Bogota produisent leur propre cartographie de la ville, générant des circuits dans lesquels les résidents voyagent, ces réseaux sont aussi engagés dans ce que les auteurs nomment une « éducation sentimentale », la formation des citoyens dans les formes du sentiment et de la festivité²⁸. Ces sentiments, délimités par les façons d'être-ensemble et d'occuper l'espace, participent à l'urbanité générale. Ils ne sont pas seulement les liens affectifs de ceux qui sont attachés par un ensemble spécifique de goûts musicaux.

Scènes et la nuit

La proposition qui sous-tend ce que nous avons appelé la conception ouverte de scène – qu'une urbanité généralisée agit sur la ville pour la rendre scénique – est davantage prononcée dans les écrits récents sur la nuit urbaine. Comme nous l'avons suggéré ailleurs, la nuit urbaine est au cœur d'un grand nombre de travaux sociologiques, historiographiques, esthétiques et d'un

27. Voir, parmi un grand nombre de sources, Richard Florida, « The Economic Geography of Talent », *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 92, 2002, p. 743-755

28. Nelson Antonio Gomez Serrudo, Jefferson Jaramillo Marin, *Salsa y cultura popular en Bogota*, Bogota, Pontificia Universidad Javeriana et Universidad Autonoma de Colombia, 2013, p. 59, 87.

discours axé sur les politiques²⁹. Ces travaux ont eu principalement deux effets sur les manières dont les scènes culturelles sont discutées, autant dans les traitements académiques que non académiques. Le premier est que le caractère de ces scènes discrètes qui sont focalisées sur des intérêts culturels particuliers – sur des genres individuels de musique, par exemple, ou sur la création littéraire – est englobé dans un témoignage plus large sur la vie nocturne des villes. Bien que l'ensemble de l'activité culturelle urbaine ne soit pas de caractère nocturne, évidemment, ceux qui imaginent les scènes comme des spectacles de sociabilité urbaine vont, la plupart du temps, trouver leurs exemples dans la culture nocturne. Avec l'émergence des études sur la nuit, nous assistons au développement d'une conceptualisation de scène ouverte plutôt que restreinte. L'historien Craig Koslofsky a écrit sur la « nocturnalisation » de la vie culturelle dans les sociétés occidentales depuis les deux ou trois derniers siècles, puisque les activités sociales et culturelles se déroulent de plus en plus tard dans la nuit³⁰.

De manière similaire, nous pouvons parler de la « nocturnalisation » des travaux sur les scènes, qui sont plus que jamais exclusifs dans leur concentration sur la sociabilité et la nuit. Au sein de cette « nocturnalisation », plusieurs processus pédagogiques attribués par Blum et d'autres à l'urbanité sont perçus comme étant générés par une expérience de la nuit urbaine. La nuit est imaginée comme un espace/temps (comme une période de temps et un « territoire » expérientiel) dans lequel les citoyens sont formés dans les dimensions expérientielles et éthiques de la vie urbaine. C'est l'une des propositions de Marc Armengaud et de ses collaborateurs, pour lesquels la nuit devient un « paysage éthique et identitaire³¹ ». Ailleurs, Armengaud écrit : « [n]ous proposons cette hypothèse : la nuit n'est pas un état diminué de la ville, c'est un temps essentiel de la fabrique de sa valeur, de son organisation et sa capacité de variation³² ».

La deuxième façon dont l'intérêt croissant pour la nuit a modelé le traitement des scènes réside dans la considération de leur statut politique. Plusieurs des traitements classiques des scènes culturelles (en particulier ceux traitant de la musique populaire) discutent des luttes politiques dans lesquelles les

29. Voir, pour un survol de la vague récente des études sur la nuit, Will Straw, « The Urban Night », dans Michael Darroch et Janine Marchessault (dir.), *Cartographies of Place: Navigating the Urban*, Montréal, McGill-Queens University Press, 2014, p. 185-200.

30. Craig Koslofsky, *Evening's Empire: A History of the Night in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 1. Pour un autre exposé de cette nocturnalisation en relation avec le fait d'aller au théâtre en France au XIX^e siècle, voir Jean-Claude Yon, « Des théâtres dans la nuit », *Le magasin du XIX^e siècle*, n° 3, 2013, p. 43-48.

31. Marc Armengaud, Matthias Armengaud, Alessandra Cianchetta, *Nightscaapes/Paisajes nocturnos/Nocturnal Landscapes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009, p. 147.

32. Voir aussi AWP/Marc Armengaud, *Paris la nuit: Chroniques Nocturnes*, Paris, Pavillon de l'Arsenal/ Picard, 2013, p. 9.

scènes étaient mobilisées en termes de relation expressive entre les créateurs de culture et les communautés desquelles elles émergent³³. La question centrale soulevée par ces traitements était la capacité pour l'expression culturelle de conserver son authenticité en relation à une variété de forces, telle que la commercialisation, qui menaçait de la rendre inauthentique. Cependant, comme plusieurs travaux le suggèrent, le statut politique de styles culturels distincts et de leurs scènes associées se définit désormais par des conflits liés au bruit, à la gentrification et au maintien de l'ordre de la sociabilité publique³⁴. Dans cette mutation, les qualités esthétiques et expressives de différents styles et genres musicaux, pourtant centraux dans l'analyse des scènes restreintes, deviennent marginales. De la même manière que nous abordons la *nocturnalisation* des études de scènes, nous pouvons identifier une *urbanisation* de ces travaux, dorénavant appelés à confronter la place de l'expression culturelle à des luttes politiques liées à la gentrification, au bruit et à d'autres phénomènes associés à des transformations se déroulant dans les villes.

Un symptôme de ce recadrage des analyses de scène se retrouve dans le travail récent d'Anne Clerval, qui porte sur la gentrification à Paris autour de la rue Oberkampf. Clerval commente brièvement sur la transformation de la vie de café dans les quartiers occupés pour plusieurs générations par les descendants d'immigrants d'Afrique du Nord, mais qui subissent désormais une gentrification à l'intérieur de laquelle ces populations sont exclues. Dans les quartiers qu'elle étudie, Clerval soutient que les cafés sont encore aujourd'hui fréquentés, le matin et l'après-midi, par les résidents de longue date, et pour lesquels l'interaction sociale s'accompagne de la consommation de breuvages non alcoolisés, comme le café et le thé. À la tombée de la nuit, cependant, ces mêmes cafés sont investis par « les gentrificateurs et leurs amis » qui s'y rassemblent pour boire de l'alcool, alors que la clientèle diurne ressent la pression de quitter. Ce processus condense les dynamiques générales de ce quartier en transition :

La succession temporelle des différentes populations dans la fréquentation de l'espace public se retrouve à l'échelle de la rue entière dans la rue Oberkampf, entre le jour et la nuit. Elle traduit un état transitoire de la coexistence de populations très diverses, voire antagoniques dans la concurrence pour l'appropriation du quartier³⁵.

33. Voir l'un des travaux les plus influents, Holly Kruse, *Site and Sound: Understanding Independent Music Scenes*, New York et Frankfurt, Peter Lang Publishers, 2003.

34. Voir, par exemple, Richard E. Ocejo, *Upscaling Downtown: From Bowery Saloons to Cocktail Bars in New York City*, Princeton, Princeton University Press, 2014; David Rowe et Nathaniel Bavinton, « Tender for the night: After-dark cultural complexities in the night-time economy », *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 25, 2011, p. 811-825

35. Anne Clerval, *Paris sans peuple: La gentrification de la capitale*, Paris, La découverte, 2014, p. 220.

Des études analyses culturelles antérieures se seraient attardées à chacun de ces groupes sociaux – les consommateurs diurnes de café et la foule nocturne festive – comme scènes distinctes, cataloguant leur formes expressives et rituels d'interaction. À l'heure actuelle, suggère Clerval, les scènes ne peuvent échapper à leur statut de ce que Boulin et Mückenberge ont nommé « communautés temporelles », des groupes pour lesquels « l'épaisseur » de l'identité collective recule devant leur statut de combattants dans la lutte pour le changement social³⁶.

La visibilité des scènes

Une différence notable entre les modèles « ouverts » et « restreints » des scènes discutées plus tôt est liée à la question de leur visibilité. Dans le modèle ouvert que nous avons décrit, les scènes sont la manifestation visible des énergies culturelles et sociales de la ville. Elles sont produites à travers la transformation de ces énergies en théâtralité de sociabilité publique³⁷. Cette conceptualisation de scène mobilise particulièrement l'aspect visuel inhérent dans l'étymologie du terme. Comme l'expression publique de l'urbanité, une scène ouverte, en raison de sa nature, requiert la visibilité comme caractéristique structurante, bien que nous devions être attentif à la façon dont le tactile et l'aural sont inégalement entrelacés au visible³⁸. Dans le modèle restreint de scène, dont le cœur est une catégorie particulière d'expression culturelle, c'est souvent le caractère invisible des scènes (les façons dont elles semblent cachées derrière les routines et les structures formelles de la vie collective) qui est réputé les définir³⁹. Cette invisibilité est possiblement un effet de leur statut marginal ou « underground » dans certains lieux, ou de leur dispersion géographique, ce qui limite leur observation à partir d'un seul point de vue. Même lorsque ces scènes restreintes sont « visibles » – dans les rencontres publiques, comme les concerts musicaux, qui composent leur structure-événement, ou à travers une médiatisation qui les rend sujettes à un portrait journalistique ou touristique –, cette visibilité n'est normalement pas le critère principal pour les nommer scènes. Si la définition ouverte de scène présuppose le passage de l'intimité urbaine dans le domaine de la visibilité publique, la définition restreinte

36. Jean-Yves Boulin et Ulrich Mückenberge, *Temps de la ville et qualité de vie*, Best 1: Études européennes sur le temps, 1999, p. 52.

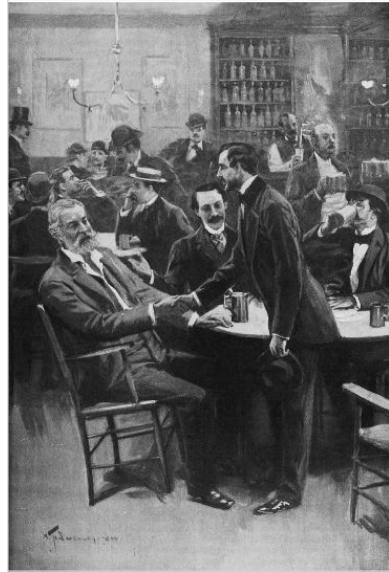
37. Alan Blum, *The Imaginative...*, op. cit., p. 179.

38. Sur les dimensions tactiles et corporelles des scènes, voir Christopher Driver et Andrew Bennett, op. cit., p. 99-115; pour une discussion des « sphères publiques aurales » dans une analyse fort pertinente pour l'étude des scènes, voir Ana Maria Ochoa Gautier, « Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America », *Social Identities*, vol. 12, 2006, p. 803-825.

39. G r me Guibert, « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Rezeaux*, nés 141-142, 2007, p. 297-324.

identifie des formes d'interconnexion qui n'assument pas nécessairement la visibilité publique.

La figure 1 représente le bar Pfaff's à New York et date de 1895. Elle dépeint une scène de la fin des années 1850⁴⁰. Pfaff's était le bar où le poète Walt Whitman passait ces nuits après avoir perdu son travail de journaliste. Ceux qui se rassemblaient au Pfaff's étaient, pour la plupart, des écrivains dont les carrières avaient été marquées par l'échec. Nous pouvons concevoir cet espace et les gens qui le fréquentaient comme une scène au sens restreint du terme: comme un groupe professionnel investi dans la circulation de l'information à propos



de sa profession. Cependant, comme l'a suggéré Christine Stansell, Pfaff's en est venu à supporter, dans les yeux du touriste urbain en mouvement, une sociabilité nourrie par les énergies d'une classe urbaine créative :

Pfaff's était, à l'époque, un genre de vitrine pour bohémiens – en réalité, possiblement, puisque des touristes urbains comme Howells regardait son intérieur sombre pour en prendre un « coup d'œil », ou peut-être seulement dans les esprits de ses habitués. Alors que promeneurs et touristes urbains en sont venus à s'attendre à ce que les rues elles-mêmes fournissent un spectacle visuel de diversités urbaines, les bohémiens se dotaient d'un théâtre de camaraderie esthétique et démocratique. Pfaff's a rendu disponible ce spectacle complexé à un public respectable autant courtoisé qu'éconduit par les écrivains. Il offrait une condensation de la vie bohème, fournissant un plateau pour élaborer une identité allant au-delà de la persona élimée et banale qui était le pain quotidien de l'écrivain au travail⁴¹.

Nous avons ici une scène au sens restreint et ouvert du terme. Le groupe assemblé au Pfaff's était, dans un sens, un sous-groupe investi dans le trafic d'influences et d'opportunités. Il appartenait alors à une scène littéraire et journalistique dispersée et dont les contours étaient souvent invisibles à ceux qui en étaient exclus. En même temps, Pfaff's constituait une scène au sens où elle fournissait une plateforme pour les bohémiens littéraires qui

40. L'image de Walt Whitman au Pfaff's fut publiée pour la première fois dans le *Harper's Magazine* en 1857. Voir la discussion sur cette image et son contexte dans l'ouvrage de Justin Martin, *Rebel Souls: Walt Whitman and America's First Bohemians*, Boston, Da Capo Press, 2014, p. 1-4.

41. Christine Stansell, « Whitman at Pfaff's: Commercial Culture, Literary Life and New York Bohemia at Mid-Century », *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 10, n° 3, 1993, p. 115-116.

pouvaient performer ce que Stansell nomme leur « camaraderie esthétique et démocratique ». À travers cette performance, la foule au Pfaff's est devenue l'un des spectacles de l'urbanité à New York, dans lequel la ville pouvait être vécue comme une séquence de plaisirs visibles où était affiché l'ethos de la vie urbaine. Dans la mesure où les rencontres au Pfaff's ont eu lieu, pour la majeure partie, la nuit, elles ont joué sur la relation ambiguë de la nuit à la visibilité. D'une part, Pfaff's offrait, au touriste urbain, un regard sur l'obscurité de logiques culturelles cachées, et un endroit où les écrivains engagés dans l'élaboration collective de nouveaux thèmes et styles tentaient de stimuler leurs carrières. D'autre part, les fenêtres et la lumière de la taverne transformaient son espace intérieur en décor théâtral, puisqu'il participait à cette tendance, décrite par Alain Mons, où les pratiques multiples de la vie moderne sont données en spectacle⁴².

Nous pouvons explorer davantage la question de la visibilité de la scène à travers les exposés littéraires de « scène ». Dans le volume collectif *La Scène: Littérature et Arts Visuels*, Renée de Smirnoff traite la scène romanesque comme une interruption du récit dans lequel des descriptions élaborées, généralement de situations sociales (comme les fêtes décrites par Balzac), échappent à la logique narrative. Dans le travail de Smirnoff, ces descriptions fonctionnent comme un dispositif pour la génération du spectacle. Une « scène », en ce sens, est la portion d'un texte littéraire qui tente d'approcher la condition de l'affichage visuel :

Le « faire-surface » de la scène désigne donc et conjoint deux choses : le passage d'une logique du récit à une logique du dispositif d'une part ouvre et délimite un espace de la représentation... d'autre part transmue le langage en surface sensible, en « quelque chose » qui dans la scène fait surface, c'est-à-dire est donné à voir, à éprouver⁴³.

Imaginons, pour un moment, une analogie entre l'activité dirigée vers un but des scènes restreintes et la « logique du récit » dont parle Smirnoff. Dans les deux cas, ce que nous pouvons nommer un dispositif scénique sert à libérer les logiques productives qui le sous-tendent, à générer un espace de représentation qui s'offre comme expérience sensorielle.

Conclusion

Si nous avons insisté, peut-être trop allègrement, sur la distinction entre les versions ouvertes et restreintes de scènes, ce n'est pas parce que nous sommes en mesure de construire une différence qui serait épistémologiquement pure entre les deux. Nous affirmerions, plutôt, que la distinction entre les

42. Alain Mons, *La traversée du visible: Images et lieux du contemporain*, Paris, Éditions de la Passion, 2002, p. 11.

43. Renée de Smirnoff, « Jeux de regards dans la scène balzacienne », dans Marie Thérèse Mathet (dir.), *op. cit.*, p. 232.

concepts ouverts et restreints de scène nous fournissent un trajet pour comprendre une divergence clé dans les études sur les scènes à l'heure actuelle. Tel que suggéré, une voie de recherche situe la scène à l'intérieur d'un vocabulaire qui nomme les formes d'organisation de la vie culturelle : « scène » se positionne dans ce vocabulaire aux côtés de « champ », « monde », « réseau », « cluster » et d'une variété d'autres termes. Dans cette première voie, il nous semble qu'une question centrale est liée à la validité de la notion de scène dans la lignée des travaux qui, en élargissant les concepts de « monde musical » et « réseau », décrivent plusieurs des caractéristiques de la vie culturelle qui auraient auparavant été comprises comme « scéniques »⁴⁴. L'autre voie de recherche adopte le concept de scène pour nommer et capturer l'excès expérimentiel et le dynamisme de la vie urbaine. L'emprise de cette version de scène est commune dans la recherche portant sur l'urbanité et les caractéristiques constitutives de la citoyenneté urbaine. Les scènes, selon cette perspective, sont quelques-unes des formes d'hétérogénéité caractéristiques de ce que Doevendans et Schram ont appelé « ville accumulation », dans laquelle le désordre et la complexité excèdent toute forme organisationnelle⁴⁵.

Ces deux conceptions de scène peuvent œuvrer en parallèle, soutenant des recherches dont les objets et les points de départ sont distincts. Nous aimerions néanmoins suggérer que les transformations en cours dans les secteurs culturels en ville forcent la convergence de ces deux façons de les concevoir. Alors que les œuvres en art contemporain sont de plus en plus imaginées en termes de sociabilité qu'elles construisent, les traits caractéristiques de la scène sont maintenant logés dans les principes esthétiques qui modèlent de telles œuvres, plutôt qu'en se formant autour d'elles en tant qu'excès. De la même manière, alors que les cinémas, librairies, bibliothèques, musées et

44. Le développement du concept de « mondes musicaux » par Nick Crossley englobe pratiquement toutes les dimensions de la vie culturelle discutées en tant que « scènes » dans d'autres travaux. Voir Nick Crossley, « Totally wired: The network of structure of the post-punk worlds of Liverpool, Manchester and Sheffield 1976-1980 », dans Nick Crossley, Siobhan McAndrew et Paul Widdop (dir.), *Social Networks and Music Worlds*, Londres et New York, Routledge, 2015, p. 40-60. Le travail de Troni sur la musique expérimentale à Santiago offre, à notre avis, un exposé des réseaux qui est en mesure d'incorporer la plupart des phénomènes jusqu'ici subsumés sous le terme de scène. Manuel Tironi. « Gelleable spaces, eventful geographies: The case of Santiago's experimental music scene », dans Ignacio Farias et Thomas Bender (dir.), *Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*, Londres et New York, Routledge, 2011, p. 27-52.

45. Kees Doevendans et Anne Schram, « Creation/Accumulation City », *Theory, Culture and Society*, vol. 22, n° 2, 2005, p. 30.

autres institutions culturelles acquièrent, comme appendices, des lieux pour manger, boire et sociabiliser publiquement, l'activité focalisée qui entoure la forme culturelle individuelle est de plus en plus absorbée au sein du théâtre de l'intimité publique visible⁴⁶.

Traduction : Jonathan Rouleau

.....
46. Voir, pour un traitement préliminaire et plus exhaustif de ce phénomène, Will Straw, «Above and below ground», dans Paula Guerra et Tânia Moreira (dir.), *Keep It Simple, Make It Fast: An Approach to Underground Music Scenes*, vol. 1, Porto, Portugal, Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2015, p. 403-410.