



HAL
open science

De la “ scène ” au territoire : des représentations aux pratiques

Agathe Feneuil

► **To cite this version:**

Agathe Feneuil. De la “ scène ” au territoire : des représentations aux pratiques. Sciences de l'information et de la communication. 2016. dumas-01832889

HAL Id: dumas-01832889

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01832889>

Submitted on 9 Jul 2018

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.

De la « scène » au territoire : des représentations aux pratiques

LE CAS DE LA BELLE ÉLECTRIQUE
À GRENoble

Agathe Feneuil

Mémoire de Master 2 recherche, en recherches et études en information-communication
UFR LLASIC, département Sciences de l'Information et de la Communication
Sous la direction de Benoît Lafon

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier avant tout mon entourage et mes amis pour leur soutien durant cette deuxième année de master.

Je remercie également Céline, Manon, Maïra, Yiting, Fanny, Manon, Lucie de notre groupe de discussion pour leur solidarité, sans oublier Habib (notamment pour son excellent couscous).

Merci à l'équipe de la bibliothèque de Yves de La Haye pour m'avoir accompagné dans mes recherches bibliographiques.

Enfin, je souhaite remercier mon directeur de mémoire, Benoît Lafon et tous les enseignants de l'Institut de la Communication et des Médias d'Échirolles pour la qualité de leur enseignement.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p. 7
PREMIÈRE PARTIE : MUSIQUE & SCÉNOGRAPHIE NUMÉRIQUE :	
LES INDUSTRIES DES BIENS SYMBOLIQUES ET LES FILIÈRES MUSICALES ET DU SPECTACLE VIVANT.	p. 13
Chapitre 1 - L'industrie du <i>live</i> , de la crise du marché de la musique enregistrée à la recherche de valorisation. De nouveaux enjeux pour la musique et la scénographie numérique.	
1. Présentation et état actuel du spectacle vivant dans les musiques actuelles	p. 15
2. L'économie des « musiques actuelles » : le concert prospère.	p. 15
Chapitre 2 - La musique <i>live</i> et la scénographie numérique au sein des industries des biens symboliques	
1. Les industries des biens symboliques (Industries culturelles et industries créatives) p.	19
2. État des lieux de la musique et de la scénographie au sein des industries des biens symboliques	p. 21
DEUXIÈME PARTIE : LA « SCÈNE » : LES PRATIQUES PROFESSIONNELLES ET LES DIFFÉRENTS ACTEURS . . .	p. 25
Chapitre 3 - Généalogie de deux pratiques : les musiques électroniques et la scénographie numérique	
1. Scène / scénographie : un terrain d'analyse	p. 27
2. Le concert, une double dimension : musicale et visuelle	p. 29
3. Création d'un réseau artistique	p. 32
Chapitre 4 - La « scène » : pratiques culturelles et politiques publiques	
1. Vers un territoire créatif ?	p. 35
2. Une reconnaissance institutionnelle des « musiques actuelles »	p. 36
3. La « scène », un concept	p. 40
Chapitre 5 - Étude de cas de La Belle Électrique à Grenoble	
1. Préalables : les pratiques culturelles dans une dimension socio-historique du quartier p.	45
2. La diversité culturelle à l'étude : programmation musicale de La Belle Électrique p.	47
3. Représentation de la scène à travers le discours journalistique	p. 49
CONCLUSION	p. 53
BIBLIOGRAPHIE	p. 56
ANNEXES.	p. 61
Annexe 1 - Programmation musicale de La Belle Électrique	p. 61
Annexe 2 - Tableau récapitulatif des articles de presse analysés	p. 62
Annexe 3 - Analyse de contenu, présentation des catégories	p. 63
Annexe 4 - Corpus de presse	p. 64

INTRODUCTION

Le spectacle vivant musical détient une place significative dans l'industrie musicale. Devenue la musique la plus populaire chez la jeune génération selon une étude menée par Eventbrite¹, le phénomène des musiques électroniques a rencontré un vif succès. Week-ends, soirées techno, clubs, festivals sont autant d'initiatives françaises soutenues par des politiques publiques. « 2015, avènement du regain des musiques électroniques en France » publiée Ouest France le 31 décembre 2015. Pourtant, elles n'ont pas toujours bien accueillies en témoigne la circulaire Pasqua intitulée « Les soirées raves : des situations à hauts risques » de 1995. Depuis quelques années, d'impressionnantes scénographies, projections vidéos ou dispositifs interactifs accompagnent l'expérience musicale du live. Elles allient les nouvelles technologies à des propositions artistiques qui transforment ainsi un concert en une performance numérique. Sur les scènes de musiques électroniques apparaissent de nouveaux types de concerts sous la forme de spectacles audiovisuels nommés « concerts audiovisuels ». Pratique culturelle préférée des Français, France créative rappelle que chaque français écoute en moyenne plus de six heures par semaine. Les concerts et festivals ne cessent d'augmenter leur fréquentation. Des questions peuvent alors se poser sur le pourquoi et le comment des politiques publiques envers les musiques populaires.

Depuis les années 2000, la production et la diffusion musicale a été souvent abordée par les problèmes liés à la filière de la musique enregistrée. Bien que cette industrie culturelle soit frappée par les effets de la révolution numérique avec une baisse croissante de ventes de CD, la musique est devenue un terrain d'observation dans la filière du spectacle. Pionnier dans les études sur les musiques populaires, « The sociology of rock » du sociologue britannique Simon Frith, paru en 1978, constitue la première étude universitaire sur le sujet. En France, les musiques populaires ont été assez peu étudiées particulièrement dans le champ des sciences de l'information-communication.

De plus, si nous nous plaçons du côté de la production du spectacle musical, les travaux commencent seulement à investir la dimension territoriale. Et inversement. Lors de la conférence d'ouverture du colloque international de Grenoble « Musique, territoire et développement local », Yves Raibaud, maître de conférences, rappelle que la géographie, en tant que sciences sociales, traite de la description de la terre mais aussi de l'espace des sociétés, de la position

1. Plateforme de e-ticket, basée à San Francisco de 2015

des hommes dans le monde et des représentations qu'ils s'en font.

C'est les raisons pour lesquelles nous souhaitons engager notre travail de recherche. Notre sujet abordera les enjeux d'une scène au sein d'un territoire et les représentations de celle-ci. En effet, nous pensons que la musique au même titre que les médias peuvent être un vecteur de représentations au sein d'une ville. Les musiciens et les acteurs culturels procèdent ainsi à un processus de territorialisation.

Tout au long de ce travail, nous tenterons d'explicitier les terminologies employées. Ainsi, nous reviendrons sur les termes « live », « musiques actuelles » et la « scène ». Nous reviendrons sur l'étymologie de ce dernier terme et nous effectuerons un travail de définition conceptuelle afin de mieux qualifier le sujet de notre mémoire. Nous avons choisi l'expression de « scène » qui nous paraît pertinente pour évoquer aussi bien la dimension culturelle, sociale, économique et politique. Nous les développerons plus longuement ultérieurement, cependant celle-ci semble articuler des problématiques entre le rapport à la culture et l'économie, entre le social et le culturel et entre les politiques publiques et la territorialisation.

Cette dernière articulation nous paraît centrale à questionner pour interroger l'implantation d'une scène musicale sur un territoire. En s'appuyant sur le travail de recherche du sociologue William Straw, nous allons intégrer l'espace physique en prenant compte des logiques des territoires et du rôle du contexte urbain. Ces éléments ont été mis de côté dans les recherches de production et de réception lors des études anglo-saxonnes des musiques populaires dans les années 80. Cette scène culturelle pourrait nous permettre d'interroger la représentation d'un territoire et les valeurs qu'elle véhicule. Notre problématique viserait à comprendre en quoi l'émergence d'une scène pourrait s'envisager comme une construction d'un nouvel espace public d'une ville, et surtout de questionner les discours et les pratiques professionnelles en regard d'un environnement en mutation, notamment dans les industries culturelles et les industries créatives.

Ainsi, ce mémoire rentre en résonance avec notre travail de première année dans la perspective de la co-construction de la fabrique de la ville. Il traitait des politiques publiques qui s'engagent vers une démarche de concertation avec les habitants par un projet de rénovation urbaine. Nous avons abordé les enjeux d'une participation institutionnalisée dans le cadre d'un plan de renouvellement urbain aussi bien sociaux, politiques, culturelles. À cet égard, il était important de rappeler la parenté étymologique de ces deux expressions : « espaces publics » et « espace public ». Selon Thierry Paquot, elles font parties du domaine de la communication. Dans les deux cas, elles servent comme voie de liaison, cela implique « l'idée de partage, de la relation, de l'échange, de la circulation ». La communication suggère aussi bien le transport réel tel que des marchandises, que le transport virtuel et symbolique représenté par des senti-

ments ou des idées. De la même manière, nous pouvons mettre en parallèle la notion de scène à celle de l'espace public définie par Jürgen Habermas : « tout processus de formation d'une scène vise à établir un dispositif symbolique de figuration et de configuration d'un collectif donné, en cherchant à le rendre visible et sensible à ceux qui en sont les participants, acteurs et spectateurs et, au-delà, jusqu'au monde entier » (Freydefont, 2016). Selon Marcel Freydefont, fondateur du département scénographie à l'École nationale d'architecture de Nantes, l'action de publicisation d'une scène intègre trois processus :

- processus d'apparition (expliquant que l'on parle d'émergence ou de révélation)
- processus de manifestation (impliquant un assentiment ou un dissentiment relatif à un effet d'adhésion ou de rejet)
- processus de distinction (impliquant un objectif d'identification d'une singularité et un désir de reconnaissance).

En France, l'État s'est engagé à soutenir le fonctionnement des petits lieux de diffusion aux côtés des collectivités territoriales et a mis en œuvre un dispositif en 1998, instituant le label de scènes de musiques actuelles (SMAC). Le cahier des charges du plan SMAC doit relever du triptyque : « une équipe, un lieu, un projet ». À Grenoble, La Belle Électrique, nouvelle salle de « musiques actuelles » est engagée dans ce processus de labellisation. C'est la raison pour laquelle nous souhaitons nous y intéresser.

Nous verrons à travers ce mémoire que notre problématique nous a amené toute une liste de questionnements. Dans un processus de concrétisation d'une idée à un projet, le label tend-il à affirmer la publicisation d'une offre méconnue ou de bonnes pratiques ? Nous posons ainsi l'hypothèse que le processus de labellisation participe à la légitimation des musiques actuelles au sein du territoire local.

De cet interventionnisme public, cela apporte une instance de régulation qui tente de préserver la diversité culturelle. Cependant le terme de « diversité culturelle » ne permet-elle pas de légitimer les politiques culturelles qui promeuvent une pluralité culturelle et des stratégies des entreprises culturelles et de la communication dans le but d'accroître un pluralisme de choix de consommation ?

En tant qu'espace social et culturel, la scène peut conduire au mouvement du « faire » (culture de l'atelier et de la coopération), au delà de la recherche de convivialité, vers un croisement entre création et citoyenneté.

Afin de répondre à ces hypothèses, nous avons choisi une méthodologie sous deux formes. Tout d'abord, nous avons sélectionné un corpus de la programmation musicale de La Belle Électrique. La période étudiée s'étend du mois d'avril au mois de juin 2016. Cette analyse

exploratoire a pour objectif de faire émerger les grandes tendances relatives à la diffusion musicale. Ainsi, nous nous focalisons sur la scène musicale alors que La Belle Électrique propose d'autres activités culturelles. Ce qui pourra faire l'objet d'une étude de terrain plus importante et plus exhaustive dans l'optique d'un futur travail de recherche. Cependant, ce premier corpus nous aidera à avoir une vision d'ensemble des genres musicaux et des structures de production des artistes-musiciens.

De plus, nous souhaitons compléter cette étude exploratoire par une analyse d'un corpus de presse locale. Ce second corpus se compose d'une dizaine d'articles de presse locale de Grenoble et de la région Rhône-Alpes et s'étend sur une année environ, d'octobre 2014 à septembre 2015. Celui-ci nous permettra de réaliser une brève analyse de contenu qui vise à mettre en avant les représentations de la scène de La Belle Électrique au sein du discours journalistique. En analysant les pratiques discursives de la presse, nous tenterons de mesurer à partir de la notion de « scène », le traitement de la culture comme forme de communication et production de sens.

Ce travail de recherche ancré dans les sciences de l'information-communication est multiple. Il nous mènera vers un sujet peu traité, celui d'une scène culturelle sur un territoire. Puis, il pourra nous engager vers une discussion sur les problématiques respectives des industries culturelles et industries créatives, mais aussi sur la diversité culturelle, les politiques culturelles, la mutation des filières.

Pour traiter ce sujet et répondre au mieux à nos questionnements, nous organiserons ce mémoire de la façon suivante.

Dans une première partie, nous développerons la musique à la fois comme un bien économique mais aussi comme bien symbolique. La contextualisation du concert nous conduira à évoquer les enjeux des filières du spectacle vivant et musical. Avec l'avènement de l'internet, les pratiques et d'écoute ont contribué à la baisse de ventes de CD, pour autant les concerts et festivals jouent un rôle déterminant dans la diffusion et la production musicale. C'est pourquoi nous expliciterons les industries culturelles de la même façon que les industries créatives, qui peuvent parfois rester confuses.

Dans une seconde partie, nous reviendrons sur une généalogie de deux pratiques, l'une musicale, l'autre scénographique. A partir de ces éléments, nous tenterons de définir un cadre théorique autour du concept de « scène ». Par le processus de labellisation d'une scène, nous mentionnerons les enjeux liés à la recherche de production de sens établis par les acteurs culturels de La Belle Électrique et les politiques culturelles. Par notre étude de cas, nous analyserons les représentations de la scène culturelle à travers la presse locale et l'offre qui tend à reposer sur

une « diversité culturelle ».

Par les approches théoriques et les pratiques professionnelles, ces deux parties mettront en lumière un ensemble de dynamiques et d'enjeux en pensant la scène comme une co-construction de processus de communication et de production.

PREMIÈRE PARTIE

MUSIQUE & SCÉNOGRAPHIE NUMÉRIQUE : LES INDUSTRIES DES BIENS SYMBOLIQUES ET LES FILIÈRES MUSICALE ET DU SPECTACLE VIVANT

Afin d'introduire notre travail de recherche, il nous paraît essentiel de faire un état des lieux du marché de la musique *live* des musiques populaires pour bien cerner les différents enjeux et mutations de cette filière culturelle. Cette première partie dresse un état des lieux des industries des biens symboliques puis interroge la place du concert *live* dans ces industries. Face aux difficultés de l'industrie culturelle de la musique, le *live* rencontre un réel engouement, c'est pourquoi il nous semble important d'évoquer le contexte et les divers enjeux des filières du spectacle et de la musique. En s'intéressant aux industries des biens symboliques et à la musique, il nous paraît opportun d'en saisir les caractéristiques générales mais aussi plus détaillées face à notre objet de recherche. Malgré une distinction des industries culturelles et des industries créatives, nous verrons qu'il n'est pas nécessaire de les opposer mais de les relier entre elles. Les différentes mutations visibles au sein de ces industries nous permettront de percevoir dans quelle mesure nous pouvons les identifier à travers notre objet d'étude.

CHAPITRE I

L'INDUSTRIE DU *LIVE*, DE LA CRISE DU MARCHÉ DE LA MUSIQUE ENREGISTRÉE À LA RECHERCHE DE VALORISATION. DE NOUVEAUX ENJEUX POUR LA MUSIQUE ET LA SCÉNOGRAPHIE NUMÉRIQUE.

Nous ferons une présentation succincte de l'état actuel du spectacle vivant dans l'économie des « musiques actuelles ».

1. Présentation et état actuel du spectacle vivant dans les musiques actuelles

Suite à la crise du marché de la musique enregistrée avec l'effondrement des ventes de CD au cours des années 2000, la filière musicale semble intéressante à observer particulièrement pour analyser les reconfigurations socio-économiques des filières du spectacle vivant musical. Vers la fin du XXe siècle, les recherches socio-économiques dont l'économie des « musiques populaires » étaient focalisées sur les industries culturelles qui traitent des biens reproductibles. Gêrôme Guibert et Dominique Sagot-Duvaurox, respectivement sociologue et économiste, enseignant-chercheur à l'Université d'Angers rappellent que l'industrie phonographique pesait par l'importance du poids des capitaux et revenus mais également par les divers rapports (Snep et Observatoire de la musique) mettant à l'écart le marché des concerts vu comme anecdotique. À présent, la place du marché de l'expression musicale est reconnu, en témoigne le premier panorama des industries culturelles et créatives de novembre 2013. Ce rapport met en évidence la baisse des disques de plus de deux tiers entre 1990 et 2010 alors que les dépenses de consommation des ménages français pour le spectacle vivant se sont multipliées par deux. Cette évolution des équilibres au sein de l'industrie de la musique nous paraît être intéressante à questionner, à savoir dans quelle mesure la filière du spectacle vivant (dans les musiques actuelles) se reconfigure-t-elle et quelles mutations s'y opèrent.

2. L'économie des « musiques actuelles » : le concert prospère

Avant de démontrer que le secteur du *live* est en plein essor, il faut rappeler quelques spécificités sur lesquelles reposent les entreprises du spectacle vivant.

Tout d'abord, les spécificités tiennent à la nature de ses biens comme un « bien intangible », voire un « service immatériel » (Barbérís et Poirson, 2013). Le spectacle vivant ne peut se concrétiser par un produit fini, il relève d'une « production immatérielle » d'après l'économiste Jean-Baptiste Say.

Pour autant, l'économie du spectacle reste une économie d'offre de contenus avec les risques potentiels de la réception à la valorisation, ses risques d'innovation et son caractère aléatoire. « Tous les secteurs du spectacle vivant font ainsi l'objet (...) de tensions vers l'aval – tensions qui varient selon la nature et le mode de fonctionnement des acteurs à tous les stades, de la production à la diffusion et suivant les modalités de financement des spectacles ». (Guibert et Sagot-Duvaurox, 2013). Considérée comme non rentable ou non profitable, l'économie du spectacle vivant souffrira selon Baumol de la « maladie des coûts ». En d'autres termes, le secteur culturel ne peut réaliser des gains de productivité et dégager des économies d'échelle. Deux facteurs s'ajoutent à cette pression : « d'une part, les lieux de musiques actuelles doivent se mettre aux normes juridiques (sociales et fiscales) du secteur et sont conduits à renoncer progressivement au bénévolat ; d'autre part, les tourneurs ont conscience des moyens nouveaux dont disposent les lieux labellisés et ajustent leurs prix en conséquence. » (Guibert et Sagot-Duvaurox, 2013). Ainsi, cette hausse des coûts peut être financée de multiples façons selon Dominique Sagot-Duvaurox : la hausse des prix de vente (concert, biens et services), la réduction des formats minimisant le coût des spectacles, une prise de risque limitée, une gestion des ressources humaines spécifiques (statut d'intermittent, recours à l'économie informelle), le recours au financement public. En France, la réponse est donnée par l'interventionnisme et la nationalisation d'une grande partie de ce secteur notamment par l'implication des collectivités territoriales. Aujourd'hui de nombreuses questions se posent sur les relations entre secteurs public et privé, les modes de financements publics et le soutien des intermittents du spectacle par leur indemnisation chômage. Les restrictions budgétaires et l'arrivée de nouveaux acteurs notamment ceux des industries de la communication font évoluer cette filière. Malgré la théorie économique de Baumol, la musique *live* ne confirme pas son déclin d'après le sociologue britannique Simon Frith. Elle ne rentre pas en concurrence avec la musique enregistrée « en ce qui concerne les dépenses de loisirs, mais elle a plutôt été absorbée dans un marché de la musique unique des plus complexes ». Autrement dit, le concert atteste pour la plupart des amoureux de la musique l'importance de l'expérience du *live*, ce qui définit leurs valeurs musicales.

L'évolution du marché du *live* est en hausse constante depuis les années 2000 ce qui n'est pas le cas pour la musique enregistrée qui perçoit une baisse importante de son chiffre d'affaires des ventes totales. Le rapport du FING (Fondation Internet Nouvelle Génération) de 2006 remarque qu'il « existe peu de données sur les revenus du spectacle vivant, mais tout indique que partout dans le monde, celui-ci croît fortement depuis la fin des années 1990 ». Le poids économique du spectacle vivant de musiques actuelles est de 1,2 milliard d'euros. D'après une étude statistique de 2005 lancée par le Centre National de la Chanson des Variétés et du Jazz (CNV), les salles de spectacles vivants spécialisées musiques actuelles et variétés sont les plus fréquentées et ce phénomène tend à s'accroître en comparant l'évolution de 2013 à 2014. Les musiques électroniques représentent 4% du total des recettes de billetterie avec 7% de la fréquentation totale soit près de 1,9 million d'entrées. Cette étude fait apparaître une hausse supérieure de

la fréquentation et de la billetterie des festivals tout genre confondu. Néanmoins, le rapport annuel d'activité du CNV de 2010 relativise ces chiffres. En effet, cette croissance concerne majoritairement les salles de grandes capacités et quelques festivals qui confirme à « une tendance à la concentration » (Guibert et Sagot-Duvauroux, 2013). Chaque année en moyenne, près du tiers des recettes de billetteries est généré par une quinzaine de spectacles seulement d'après le panorama économique des industries culturelles et créatives. « La situation actuelle tend à élargir le fossé qui sépare, d'un côté les gros concerts et les stars, qui bénéficient d'un public important et peuvent augmenter le prix des places, et de l'autre, les plus petits lieux ainsi que les artistes en développement, pour lesquels la situation devient plus difficile » (Kaplan et al., 2007).

Dans ce travail de recherche nous souhaitons questionner l'émergence des petites salles de musiques actuelles. Actuellement 140 sur le territoire français, participent-elles au développement des artistes locaux ou émergents ?

CHAPITRE 2

LA MUSIQUE *LIVE* ET LA SCÉNOGRAPHIE NUMÉRIQUE AU SEIN DES INDUSTRIES DES BIENS SYMBOLIQUES

Dans ce second chapitre, nous désirons faire un point sur les industries symboliques. En les définissant, nous les mettrons en perspective avec les industries créatives. Nous verrons qu'il n'est pas nécessaire de les opposer mais bien de les réunir sous l'appellation des industries des biens symboliques. L'économie politique de la communication et l'économie politique de la création nous aidera à avoir un regard critique sur les tensions possibles dans les rapports sociaux entre économie et politique. L'approche communicationnelle nous donnera des clés pour questionner les représentations des usagers-consommateurs et de la valeur d'usage. En s'appuyant sur l'article « Pour une économie politique de la création. De la trivialité à la créativité. » de Pierre Moeglin, l'économie politique nous permettra de questionner les relations entre industrialisation des médias et de la culture, espace public et enjeux sociétaux.

1- Les industries des biens symboliques (Industries culturelles et industries créatives)

Tout d'abord, nous allons procéder à définir les industries des biens symboliques, les industries culturelles et les industries créatives en adoptant une perspective critique face à cette dernière notion.

Pour cela, nous nous sommes appuyés sur l'ouvrage de Philippe Bouquillion, Bernard Miège et Pierre Moeglin qui s'intitule « L'industrialisation des biens symboliques: les industries créatives en regard des industries culturelles ». Issus des sciences de l'information et de la communication, ces trois chercheurs font le constat que les industries des biens symboliques rassemblent aussi bien les industries culturelles et industries créatives. Suite à leurs analyses, deux phénomènes se dégagent :

« - d'une part, la reprise de pratiques industrielles de management en usage dans les filières culturelles et leur application à la production et à la commercialisation de produits culturels artisanaux ;
- d'autre part, l'attribution de qualités ou grandeurs culturelles et symboliques à des produits non culturels mais plus ou moins artificiellement investis d'une dimension créative censée faire échapper, au moins en partie, aux risques de la substituabilité et les soustraire de cette manière aux jeux d'une concurrence ne s'effectuant que par les prix. »

Ils font apparaître clairement un point de convergence entre deux tendances - « industrialisation de la culture et culturalisation de l'industrie » - amenant à considérer malgré des différences irréductibles, qu'industries culturelles et industries créatives sont toutes deux productrices de biens symboliques. A ce titre, la dimension symbolique des produits se présente sous trois niveaux. Premièrement, elle tient au « coefficient d'imaginaire qu'ils véhiculent, qui tend à les convertir en médias et moyens de communication et qui en surdétermine la valeur économique ». Puis se distingue par le « profit symbolique » que ces objets promettent et ou procurent aux consommateurs. Enfin, elle renvoie aux conditions dans lesquelles la mise au point de ces produits, la mobilisation des ressources nécessaires à leur conception, les modalités de leur production et la prévalence de la recherche systématique de la nouveauté visent à aligner (...) les facteurs matériels et infrastructurels sur les impératifs de la gestion des (et par les) symboles. » (Bouquillion *et al.*, 2013).

Ainsi, cette valorisation symbolique dont revêtaient les produits à forte dimension artistique se glisse vers des produits n'ayant quasiment pas de lien avec l'art et la culture (par exemple les automobiles, les parfums, pâtes alimentaires...). Cette dimension symbolique participe alors à la valeur économique des biens aussi bien par le travail créatif, le processus de valorisation du capital et par une consommation massive qui joue un rôle à travers la reconnaissance par les consommateurs. Philippe Bouquillion et Jean-Baptiste Le Corf rendent compte des perspectives critiques de Scott Lash et Celia Lurry lorsqu'ils envisagent « la Global Cultural Industry comme favorisant un processus de « chosification » de la culture et de « culturisation » de l'économie. » Ainsi, les biens culturels de biens symboliques auraient tendance à devenir des marques (Bouquillion et Le Corf, 2010).

Dans le cas de ce travail de recherche, nous considérons que les concerts accompagnés de scénographies numériques sont rattachés aux industries des biens symboliques dans la mesure où nous les intégrons dans la filière musicale et du spectacle vivant. En effet, la musique live et la scénographie fait partie à la fois des filières de la musique, du spectacle vivant et des arts graphiques et plastiques des industries culturelles et créatives ce qui les inclut dans les industries des biens symboliques.

Le spectacle vivant et les arts visuels : la dimension créative

La filière du spectacle vivant fait légèrement figure d'exception dans le sens où le critère déterminant des industries culturelles est celui de la reproductibilité. Philippe Bouquillion, Bernard Miège et Pierre Moeglin rappellent, d'après les principes fondateurs, que les filières culturelles sont au nombre de quatre soit l'édition de livres, la musique enregistrée, l'information de presse, le cinéma et l'audiovisuel. Dès les années 2000, s'ajoutent deux nouvelles filières : les jeux vidéo et les sites web à contenus. Ces filières se caractérisent par trois traits principaux. Premièrement, le critère de reproductibilité « se traduisant non pas en une simple possibilité technique de reproduire des produits (...) sur des supports matériels ou immatériels, mais dans

la mise en œuvre d'une production industrialisée (...) » ; deuxièmement, les filières sont elles-même divisibles en sous-filières, troisièmement, « le caractère aléatoire des valeurs d'usage (...) et la conception artisanale extériorisée des produits (...) ». Nous pouvons résumer que les industries culturelles s'appuient sur divers critères, tels que la reproductibilité, la division des filières, la demande et valeurs d'usage aléatoire et l'importance de la création sous un format artisanal. Donc les œuvres culturelles produites ou non de manière industrielle implique à l'origine un travail de création. Nous rejoignons Gaëtan Tremblay qui « malgré les progrès de l'informatique, le processus de création échappe encore largement à la mécanisation. ». Ce « processus aléatoire (...) résiste à la systématisation et au contrôle » ce qui est le cas notamment pour les arts visuels régis par des « habitus artisanaux ». Ce qui ne concerne pas la filière cinématographique où la division du travail et des mécanismes d'encadrement sont très présents. Cependant, il est important d'admettre que l'imbrication entre création et industrialisation est consubstantiel. Stéréotype que Bernard Miège combat, à savoir que les normes industrielles et les activités créatrices sont indissociables ce qui n'exclut pas certains rapports de forces au sein de chaque filière. Cela peut se traduire par « des modes de fonctionnement, des rythmes de production et des types de produits ». Autrement dit, « production, création, distribution, et aujourd'hui intermédiation forment un ensemble dont il n'est pas possible de soustraire l'une des composantes » (Bouquillion *et al.*, 2013).

La tendance générale à la porosité et à l'hybridation des disciplines artistiques sont aussi à l'œuvre dans le secteur du spectacle vivant musical. La musique se mêle aux arts visuels et aux nouveaux outils technologiques afin de créer un dispositif scénographique. Le concert, par le désir de se théâtraliser et une nouvelle mise en représentation, génère un nouveau type de biens symboliques commun entre industries créatives et industries culturelles.

2- État des lieux de la musique et de la scénographie au sein des industries des biens symboliques

Cette tendance à l'hybridation nous amène à nous questionner à savoir dans quelles industries peut-elle faire partie ou dans quelle mesure les industries culturelles interagissent avec les industries créatives.

Nous nous inscrivons dans l'approche critique de Pierre Moeglin qui vise à questionner l'interaction des deux notions « d'industrialisation » et de « créativité » ayant des objets communs dans les industries créatives et industries culturelles. Par cette nouvelle injonction créative, ces deux industries tentent à se rapprocher. Pour autant, il reste pertinent de souligner leurs différences. « Le premier terme s'applique aux industries créatives et le second aux industries culturelles : semi reproductibilité voire non-reproductibilité versus reproductibilité; non adossement à des patrimoines versus adossement; star system concernant surtout des créateurs versus des

interprètes prestigieux; large internalisation de la phase de conception versus externalisation; rôle des marques et de la formation de la confiance dans les marques versus déperdition d'une importante partie de la production en raison de l'incertitude des valeurs d'usages. » (Bouquillion, 2015). Nous pouvons nous demander quels sont les apports entre ces deux industries. Nicholas Garnham souligne que ce nouveau paradigme socio-économique des industries créatives, fondé sur une dynamique des TIC, repose sur des notions floues qui ont permis à différents acteurs sociaux de se rassembler. Dans cette même optique, Gaëtan Tremblay constate que les activités tels que le design, la mode peuvent avoir des intérêts à prétendre aux mesures publiques de protection et de promotion dont bénéficie la culture. « Par-delà les bons sentiments, cette initiative a également pour objectif d'étendre et de renforcer la reconnaissance de la propriété intellectuelle et d'inciter les différents ordres de gouvernement à faire respecter le paiement des droits d'auteur ou de propriété industrielle. Une stratégie d'inclusion pour faire respecter les règles du jeu, y compris par les pays qui reproduisent plus qu'ils ne créent. » (Tremblay, 2008). À partir du constat que des biens et services conçus pour une finalité culturelle se dote ensuite d'une valeur économique et d'autres biens de consommation « fonctionnelle » qui bénéficient d'une valeur symbolique après coup, en quoi peut-on y voir des points de convergence et d'opposition.

Dans le cadre d'une économie plurielle de la création, des mutations industrielles des secteurs créatifs et des mutations créatives des industries culturelles s'opèrent et se rejoignent sur des objets communs. À travers les premières mutations, le rendement et l'efficacité économique paraissent déterminants ce qui révèle un renforcement capitalistique et une division technologique du travail notamment dans la branche du secteur du spectacle vivant s'illustrant par des pratiques de coproduction. A travers les secondes mutations, certains acteurs des industries culturelles ont recours aux plate-formes dans leur production et leur commercialisation. Ainsi, les acteurs du spectacle vivant inclus dans le champ de la création peuvent se retrouver aux côtés d'acteurs importants de la musique enregistrée, c'est-à-dire avec des exigences et logiques différentes. Autrement dit, nous rejoignons Gaëtan Tremblay, la musique *live* ne rentre pas en concurrence avec le marché de la musique enregistrée dans les dépenses de loisirs, mais elle tend à être incluse dans un marché unique plus complexe. D'autant plus complexe que les concerts de musiques actuelles deviennent des « spectacles audiovisuels », qui allie la musique aux arts visuels. En ce sens, nous poursuivons le questionnement de Pierre Moeglin à savoir « comment les secteurs créatifs deviennent-ils industriels et comment les industries culturelles deviennent créatives ? » dont l'élément commun se trouve être la tension entre valeur esthétique et valeur économique. Cette question se trouve au cœur du paradigme industriel de la création en s'appuyant sur un élargissement du champ de la culture et que la culture se définit par sa relation au marché.

Sur le plan économique, cet amalgame entre industries créatives et industries culturelles vise à défendre l'approche du droit d'auteur français. Soutenu par le ministère de la culture, la plate-forme « France créative » se permet d'associer le spectacle vivant musicale à l'édition musicale.

Cela permet de regrouper des chiffres d'affaires, des volumes d'emplois (emplois directs et connexes), mais génère aussi des « incidences sur l'organisation d'une ville ou la revitalisation d'un territoire, du point de vue de l'urbanisme, des réseaux de communication, de la polarisation et de l'inclusion sociale, etc. » (Moeglin, 2015). Aussi, l'injonction créative relayée par les entreprises et les collectivités territoriales occultent des rapports de force pour revendiquer des performances économiques. Malgré un manque de définition claire des industries créatives sur les caractéristiques communes aux différentes activités réunies, Philippe Bouquillion, Bernard Miège et Pierre Moeglin constatent une « culturalisation » de celles-ci. D'une part, l'innovation est le moteur de ces industries créatives et de l'économie créative particulièrement valable pour la créativité artistique, d'autre part cette redéfinition de la culture autour de la création marchande donne la possibilité à cette économie créative de se reposer sur une plus grande flexibilité.

Sur le plan du développement du capital humain, « les agents sociaux ne sont pas seulement des consommateurs de produits culturels ni des individus interagissant autour de produits culturels via des réseaux mais sont d'abord des travailleurs créatifs » (Bouquillion et al, 2013). C'est à partir de leur pratique culturelle que l'individu se construit aussi bien en tant que travailleur et citoyen. De ce paradigme émerge la figure-type de l'agent social : l'individu créateur de sa propre vie. À cet égard, Pierre-Michel Menger constate la figure de l'artiste en « figure exemplaire du nouveau travailleur ». L'organisation du travail dans les secteurs de la création et de la culture est fréquemment mise en lumière afin de définir un modèle à l'ensemble des activités productrices et sociales. Cette représentation permet de légitimer la vision de l'artiste tel un créateur-entrepreneur c'est-à-dire d'acquérir un esprit d'entreprise qui s'affranchirait des subventions publiques en s'insérant dans un marché et contribuer au marché de la création au sein de son territoire. Elle tente aussi de justifier le développement de la flexibilité du travail au sein de l'économie artistique. Cependant il faut rester prudent face aux discours d'acteurs qui lisseraient la réalité à savoir que les industries et l'économie créatives résoudre tous problèmes et conflits sociaux.

Nous venons de balayer brièvement les mutations que revêtent les industries des biens symboliques à travers une approche de l'économie politique de la création. Ce surpassement de la division entre art et industries témoigne du paradigme de la créativité. Difficiles à appréhender, les industries créatives doivent être soumises à une pluralité d'approches pour tenter de mieux interroger de manière critique le rapport entre musique, culture et société.

DEUXIÈME PARTIE

LA « SCÈNE » : LES PRATIQUES PROFESSIONNELLES ET LES DIFFÉRENTS ACTEURS

Dans cette seconde partie, nous ferons émerger le concept de « scène » issu de la sociologie des arts et de la culture. Avant cela, nous nous devons de revenir sur l'étymologie de celui-ci. Ce détour nous sera utile pour comprendre le glissement sémantique lorsqu'on parle communément de scène, mais aussi, à travers ce travail de définition conceptuelle, nous qualifierions mieux le sujet de notre mémoire. Nous verrons que la « scène » implique de nombreuses problématiques qui peuvent se relier aux « territoires créatifs ». Les approches des politiques urbaines et des études sur les musiques populaires vont nous éclairer et nous permettre de mieux comprendre les dynamiques des scènes et des acteurs culturels. En confrontant la notion de « scène » à la dimension territoriale, nous nous interrogerons sur l'image d'une ville en lien avec sa culture. Comment les projets artistiques et culturels façonnent un quartier ou une ville en tant que scène visible et la rendent attractive ? À partir des enjeux conjoints entre culture et économie, nous reviendrons sur le paradigme de la diversité culturelle et la place des politiques publiques dans des logiques industrielles de concentration et de financiarisation.

Dans un cinquième et dernier chapitre, nous ferons une brève étude de cas de La Belle Électrique de Grenoble en interrogeant la publicisation des valeurs dans le discours journalistique. Engagée dans un processus de labellisation, nous nous intéresserons à la construction discursive sur la représentation d'une ville.

CHAPITRE 3

GÉNÉALOGIE DE DEUX PRATIQUES : LES MUSIQUES ÉLECTRONIQUES ET LA SCÉNOGRAPHIE NUMÉRIQUE

Dans ce chapitre, nous expliciterons les différents sens de notre concept-outil : la « scène ». Nous verrons à travers les origines des termes « scène » et « scénographie » que s'effectue un croisement sémantique intéressant par rapport à la mise en visibilité. Nous poursuivrons par une approche socio-historique sur les pratiques culturelles et artistiques dans un contexte numérique. La démocratisation des outils informatiques et la culture du partage donnent naissance à de nouvelles expériences musicales et des expérimentations visuelles nouvelles. Nous rendrons compte des pratiques amateurs qui peuvent participer aussi à la dynamique d'une scène aussi bien économiquement que symboliquement. Puis nous nous intéresserons à la notion de réseau au niveau local en regard des industries culturelles à un niveau global.

1- Scène / scénographie : un terrain d'analyse

La musique est un terrain d'observation important pour l'analyse des reconfigurations socio-économiques des filières du spectacle. De par les mutations technologiques, l'Internet a favorisé le téléchargement et l'écoute en flux mais il offre une certaine visibilité pour quelques artistes grâce à de nouveaux modes de rediffusion et l'émergence de nouveaux modes de financement. Les concerts et festivals, lieux de rencontre entre artistes et publics, jouent aussi un rôle déterminant dans cette nouvelle économie.

Le terme « scène » renvoie une diversité de significations. Nous allons évoquer ses origines avec Marcel Freydefont, directeur scientifique du département Scénographie à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes. Et nous les mettrons en parallèle avec les glissements sémantiques en lien avec le territoire avec l'économiste Dominique Sagot-Duvaurox.

Le mot scène vient au départ du grec *skênê* qui correspond à une partie invisible dans le théâtre antique, une arrière-scène. Puis, il définira l'aire de jeu visible, l'espace où paraissent les acteurs. Ce mot désigne à la fois « l'action elle-même dont il définit une unité de subdivision dans la dramaturgie classique » mais aussi « le paroxysme d'une intrigue » (Freydefont, 2016). Il a ainsi contribué « à qualifier le travail de création, de réalisation, de répétition d'une œuvre dramatique, lyrique, musicale ». Par analogie, Dominique Sagot-Duvaurox le rapproche

« à ce qui est invisible sur un territoire, la vitalité des habitants, le foisonnement des idées, la structure urbaine (...) ».

La *skenographia* désigne le passage de la partie invisible (skênê) qui mène au visible. Par analogie, ce passage peut évoquer des dispositifs, tiers-lieux qui contribuent à rendre visible une « activité souterraine, cette vitalité urbaine ».

Et le *proskenion* correspond au lieu de la représentation, au plateau, c'est-à-dire à la scène d'un théâtre. Espace visible, il est le lieu de rencontre entre la communauté artistique et le public et participe à la construction de l'imaginaire urbain.

Au sens figuré, la *scène* est un lieu où se passe une action, un événement. Elle rend visible et publicise un milieu ou un secteur d'activité certaines manifestations de l'activité humaine (scène artistique, musicale, théâtrale). De plus, elle définit « l'écosystème incluant tous les acteurs, les lieux, les réseaux, les protocoles, les procédures, d'un secteur d'activité (scène politique, diplomatique, sociale, scientifique), les déterminants culturels, sociaux ou individuels (scène savant, populaire, publique, privée) impliquant une reconnaissance ou un rejet. ». Enfin, le mot *scène* détermine le bâtiment qui abrite une scène. Une ville se compose de scènes culturelles (théâtre, musée, cinéma) disposées de manière consciente sur le territoire telles que les « Scènes Nationales » ou les « Scènes de Musiques Actuelles ». Nous pouvons dire que la scène est un espace physique et social. Marcel Freydefont résume la notion de scène comme « un processus d'apparition (...), de manifestation (...), de distinction (...) mettant en relation tout un ensemble d'acteurs au sens large. »

Le concept de « scène » a tout d'abord été éprouvé par les études des musiques populaires dans les pays anglo-saxons dans les années 80 puis deviendra central dans les années 90 par les *cultural studies*. Le sociologue William Straw, issu du département art et communication, va intégrer l'espace physique en prenant compte des logiques des territoires et du rôle du contexte urbain, éléments mis de côté dans les recherches de production et de réception, à l'époque. Le glissement sémantique de la scène-plateau à la scène-bâtiment « correspond à l'échelle d'un territoire-scène à la façon dont celui-ci (quartier ou ville) se donne à voir à l'extérieur » (Sagot-Duvauroux, 2016). Nous adhérons à l'idée que le territoire devient une scène pour questionner l'image d'une ville telle que Grenoble, en lien avec sa culture. Nous considérons alors que les biens culturels immatériels ne sont pas uniquement un espace de consommation mais ont la capacité d'animer un territoire. En cela, nous rejoignons le concept de « scène » mis en lumière par David Hesmondhalgh comme « une appréhension des collectivités musicales dans sa relation avec l'espace et la localité, ainsi que sur la formation de nouvelles communautés esthétiques dans le contexte urbain moderne » (Costantini, 2015). Celui-ci sera décliné sous deux entrées par William Straw : « scène restreinte » et « scène ouverte ». La première s'intéresse « aux formes

d'organisation de la vie urbaine » (Guibert, 2015) c'est-à-dire aux circulations humaines, leurs interactions et productions. La seconde décrirait « l'effet expérientiel et le dynamisme de la vie urbaine », c'est-à-dire le contexte culturel et l'espace physique et social. Lors de la conférence « Scènes culturelles et paysages » à Grenoble², Will Straw, professeur au département d'histoire de l'art et des études en communication à Montréal, développe le concept de « scène » sous six entrées. Il revendique à cette occasion que le concept de scène³ dont s'est emparé récemment les sociologues français comme un concept producteur d'idées et qui n'a pas pour objectif d'être fixe. Ainsi, il définit une « scène » comme une collectivité, un espace de rassemblement, un lieu de travail, un régulateur temporel, un « monde » éthique et un espace de médiation. C'est aussi « ce qui résulte lorsqu'un supplément de sociabilité s'attache à une forme ou à une activité culturelle ». La mobilisation de ce concept reste néanmoins à nuancer à cause de sa pluralité de significations qui mêle les pratiques dans un contexte géographique et un espace qui dépasse la localité.

Ce qui nous pousse à nous interroger en quoi l'émergence d'une SMAC pourrait s'envisager en tant que territoire-scène c'est-à-dire comme une co-construction d'une politique publique d'une ville entre les acteurs de la culture, les habitants et les pouvoirs publics.

2. Le concert, une double dimension : musicale et visuelle

À travers l'évolution des musiques électroniques, nous verrons se dégager deux phénomènes marquants qui vont tout particulièrement attirer notre attention : d'une part, la démocratisation des outils informatiques et le mouvement du « faire », puis l'hybridation des formes artistiques.

Dans les années 1980, la house et la techno naissent et s'engagent vers un succès retentissant dans la *dance music* (musique de danse). À la fin des années 80, une culture électronique va apparaître, influencée par les nouveaux modes d'une société en pleine mutation technologique. Le journaliste Leloup remarque au sein de la scène électronique, l'émergence de nouvelles pratiques et de nouveaux phénomènes culturels, esthétiques et économiques qui concernent autant les artistes et leur sphère de production, que les auditeurs et la manière dont ils consomment la musique. De nouveaux usages⁴ préfigurent ainsi une partie des pratiques artistiques et culturelles « qui émergeront à l'heure de la démocratisation du numérique, une décennie plus tard » rappelle Leloup. De nombreux artistes, issus de la scène électronique et du spectacle vivant, intègrent cette culture numérique et la déploie par des installations ou des spectacles audiovisuels. Adrien Cornelissen, rédacteur sur le site digitalarti.com spécialisé de l'art numérique, constate qu'un nouveau type de *live* mêlant ainsi

2. Conférence de Will Straw, professeur en histoire de l'art et en communication, dans le cadre du cycle de conférence «Avenue Centrale» proposée par la Maison des Sciences de l'Homme et animée par Luc Gwiazdzinski, le 16 février 2016.

3. Will Straw définit en 2002 « la scène associée à la fois un groupe de personnes qui bouge de place en place, les places sur lesquelles il bouge et le mouvement lui-même »

4. Remix, sampling, pratique du DJ..

les arts numériques aux arts de la scène, voit le jour au milieu des années 2000.

Après ce bref retour historique, nous nous intéressons à présent aux caractéristiques de ce genre musical sur le principe de la création partagée. Tout d'abord, la notion d'intégrité de l'œuvre est remise en question car elle dépend de l'acte de médiation, c'est-à-dire que les DJ pionniers mélangeaient et composaient en direct à partir de disques vinyles. Cette esthétique de création collective a perduré. Ainsi, de nouvelles figures stylistiques se sont développées : la culture du remix, le sampling, le mash-up. De par son matériau et ses technologies, les créations musicales de musiques électroniques peuvent être en perpétuelle mutation puisque l'œuvre reste malléable et n'est fixée de manière définitive. D'autres spécificités caractérisent cette musique :

- la naissance d'un nouvel espace scénique : phénomène hérité des rave-parties et des clubs, l'esthétique et la scénographie du spectacle musical est renouvelée. Elle s'oppose à celle des concerts « traditionnels » organisés de manière frontale tel le théâtre à l'italienne. La nature du lieu (usine désaffectée, terrain vague...) occupe un rôle prépondérant ainsi que la mise en scène visuelle et sonore de l'espace. Le dispositif à 360° participe à une perception sensorielle avec le public et constitue un facteur essentiel au phénomène de la fête.
- l'immersion sonore : le DJ procède par un continuum musical à cette dynamique immersive. La musique ne s'arrêtant pas, cela favorise les sensations d'apesanteur et de permanence ce qui n'est pas étranger aux effets de transe.

Cette esthétique, ces modes de production et de diffusion ont aussi marqué les créateurs issus des arts visuels et du spectacle vivant. Le décloisonnement des disciplines artistiques est autorisé par l'outil informatique au profit d'expérimentations multimédias. Comme le soulignent Charles Ambrosino et Vincent Guillon, « le recours au code tend à estomper les frontières qui définissent et distinguent les arts entre eux (les arts de la scène, les arts plastiques, la musique ou encore les arts visuels) au point de permettre l'apparition d'esthétiques nouvelles ».

Dans les années 2000, le vjing et les performances audiovisuelles laissent apparaître un nouveau type de *live* mêlant ainsi les arts numériques aux arts de la scène. Des artistes comme Ryoji Ikeda, Ryoichi Kurokawa issus à la fois de la scène électronique, de l'univers du spectacle vivant et des arts visuels mettent en place des « concerts audiovisuels ». Dépassant toutefois le cadre des institutions, ils sont accueillis par les festivals. Ces spectacles rassemblent des artistes issus du domaine des arts numériques, de l'architecture, du graphisme ou de la vidéo.

Cette cohabitation entre musique et art est premièrement technologique. Musiciens, plasticiens, graphistes et vidéastes travaillent avec le même matériel informatique et outils numériques pour générer et créer des matériaux sonores et visuels. Ils utilisent, modifient, retravaillent les sons et

images. De plus, « les modes opératoires sont eux aussi très proches » d'après le site de Stéréolux⁵. Logiciel de montage ou de création vidéo sont très similaires à ceux dédiés aux sons et à la musique⁶. Cette perspective met au devant de la scène l'expérimentation sur une base de « l'esprit du Libre » justifiant « le choix de leurs outils de travail (logiciels en opensource...), leurs modes de collaboration (...) et de leur engagement créatif. » (Ambrosino et Guillon, 2016). L'expérimentation repose alors sur « une vision renouvelée du lien social » où l'individu s'approprie les outils pour créer collectivement. Ainsi le « faire » participe à réactualiser la culture de l'atelier et du faire ensemble (Ambrosino, 2016). Nous posons l'hypothèse que ce mouvement du « faire » se matérialise au sein d'une scène culturelle, au delà de la recherche de convivialité, vers un croisement entre création et citoyenneté.

« Digital performance » et spectacle vivant

Le terme de « digital performance » est né en 2007 par la publication d'un ouvrage « Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. » rédigé par Steve Dixon et Barry Smith. « Le terme « digital performance » comprend toutes les œuvres des arts de la scène où les technologies informatiques jouent un rôle clé en ce qui concerne le contenu, la technique, l'esthétique ou le résultat final ». Les technologies numériques participent au processus de création et au modèle à l'écriture sans pour autant être définies par la question de l'outil. Les traductions françaises restent approximatives et concentrées sur l'outil (« Arts de la scène et nouvelles technologies », « spectacle numérique... »), l'expression « digital performance » a l'avantage de considérer les arts de la scène dans leur ensemble selon Clarisse Bardiot, maître de conférence à l'UVHC et chercheuse associée au CNRS. Elle constate que « L'apparition du numérique dans le domaine du spectacle vivant est un phénomène qui s'inscrit dans un contexte global : l'informatisation croissante de nos sociétés oblige en effet à reconsidérer leur fonctionnement ainsi que nos modes d'existence et d'être au monde ». Le terme « live » utilisé dans l'expression « spectacle vivant » est né à partir du moment où l'enregistrement est possible d'après Philip Auslander. Dans la musique, la distinction est possible entre la musique en direct et la musique en différé, enregistrée. Ainsi, l'expression « spectacle vivant » allie les arts de la scène aux technologies de médiation soit de la « reproductibilité » définies par Walter Benjamin.

Appropriation des techniques : spectateur, consommateur, éventuellement acteur

En effet, la pratique du DJ affecte une génération d'amateurs selon Olats & Jean-Yves Leloup. Vers 1998, le succès de Daft Punk et la Techno Parade permettent de sensibiliser les jeunes et jeunes adultes au phénomène culturel du deejaying. Lecteurs MP3, logiciels de classement, de mixage se démocratisent et rendent possible pour les amateurs et mélomanes de s'approprier une culture musicale et d'en jouer le rôle de prescripteur grâce aux nouvelles

5. Site officiel de Stereolux, espace de création et de diffusion situé à La Fabrique, dédié aux musiques actuelles et aux arts numériques à Nantes.

6. Par exemple, on retrouve les mêmes fonctions : copier, coller, inverser, hybrider, zoomer, etc.

technologie d'information et de communication. Ces différents facteurs ont entraîné une génération de musicien et de remixeur amateur. Cette logique cumulative peut s'expliquer : « dans l'écoute musicale un capital de compétence spécifique réinvesti dans les écoutes musicales successives, dont il accroît la « productivité », en encourageant et en facilitant l'accès à des pièces nouvelles ou plus exigeantes » d'après Coulangeon et Lemel. De plus, ce caractère cumulatif peut aussi s'analyser par les contextes de socialisation⁷, par exemple le fait de rencontrer de nouveaux contacts, engage de nouvelles pratiques.

L'hybride comme forme de culture

Nous constatons de plus en plus de passerelles entre les disciplines artistiques. Emmanuel Molinet, docteur en Arts et Esthétique, définit l'hybridation « à la formation d'un objet par l'action d'une multiplicité d'éléments qui, comme l'indique sa définition, crée, génère une nouvelle catégorie de formes, cette dimension dépassant largement celle de l'emprunt, de la combinatoire ou de la superposition pure et simple de techniques ou de pratiques ». Ainsi, les dispositifs et installations participent à une œuvre de plus en plus complexe. Pour cela, « la figure d'un artiste à tendance de plus en plus protéiforme, mobilisant une multiplicité de pratiques et de savoirs au sein d'une même démarche. » (Molinet, 2006). L'esprit du « faire » agrège à la fois un choix d'outils de travail, un mode de collaboration et un engagement créatif. Cette tendance vers une culture basée sur les notions de partage et d'échange auxquels « s'ajoutent une culture du remix et de la technologie numérique, qui contribuent dès la fin des années 80 à l'émergence d'une culture hybride » (Molinet, 2006). Les nouvelles technologies permettent de nouvelles expérimentations sur lesquelles reposent le travail collectif et l'esprit de coopération.

La création d'une scène culturelle n'est-elle pas une concrétisation d'une envie sociétale et culturelle qui, en tant qu'espace public, adhère à un processus collectif d'innovation sociale ? Innovation sociale au profit de la créativité et revitalisation du champ de l'art ?

3. Création d'un réseau artistique

Au sein des courants de recherche portant sur les musiques populaires, plusieurs notions ont été développées afin d'étudier les activités musicales et leurs dynamiques dans une dimension économique, sociale et géographique.

Pierric Calenge, doctorant en géographie, reconnaît aux industries culturelles l'organisation « en réseaux de production » car « les relations de proximité jouent un rôle important : l'information esthétique, artistique, l'échange et la création de symboles sont trop fragiles pour être transportés et retravaillés facilement. ». Il distingue ainsi quatre réseaux de production au sein de l'industrie de la musique, celui de la création, de production, de reproduction et de diffusion consommation.

Le réseau de création implique les activités d'édition et concerne la créativité (processus artis-

7. En référence au concept de « carrière », mobilisé par Howard Becker.

tique) liée à des dynamiques sociales et culturelles. En tant qu'acteur, nous pouvons trouver les artistes, musiciens, techniciens, fabricants d'instruments mais aussi les éditeurs, studios, les labels et maisons de disques.

Le réseau de reproduction permet la duplication des supports musicaux en masse qui est représenté par les graveurs et presseurs de disques.

Le réseau de distribution a pour objectif de diffuser la musique sous toutes ces formes où les distributeurs sont devenus des acteurs stratégiques. Regroupés en une dizaine d'entreprises, il tente de faire face aux nouveaux modes de diffusion (TV satellite, câble et radio).

Le réseau de consommation comprend les pratiques de consommation et les modes de commercialisation. Il est possible de distinguer des prestations de services (concerts, objets culturels) et les services médiatiques (radios musicales, télévisions musicales).

Il insiste sur la notion de contrainte territoriale et des relations spécifiques à l'innovation qu'induisent ce réseau propre à chaque territoire. Le maillage du réseau pour la diffusion du spectacle vivant contribue à la structuration et au rayonnement des territoires. En effet les réseaux de consommation et de création sont sensibles au territoire.

Pour cela, il nous paraît important d'approfondir la notion de réseau par une approche sociologique des musiques populaires. En prenant le point de vue des acteurs de la musique, la notion de réseau musicalisé nous éclaire davantage sur les structurations des activités musicales, les relations entre les personnes et les cooptations entre elles. Le sociologue Damien Tassin définit le réseau comme « un ensemble de liens entre des personnes qui se rattachent de près ou de loin à un groupe de musique ». Cela débute par les proches, puis au fur et à mesure le réseau tend à se « musicaliser », c'est-à-dire agréger « des esthétiques musicales et des niveaux de pratiques différentes » pour permettre « les circulations des savoirs des échanges et des transmissions entre musiciens ». C'est pourquoi il se caractérise par une faible institutionnalisation et une cooptation entre pairs. Stéphane Costantini, chercheur au Labsic⁸, établit deux logiques inclusives concernant la construction d'un réseau musicalisé : un réseau stylistique avec des affinités esthétiques et un réseau ancré territorialement par proximité géographique. À partir d'observations, il a défini trois types de réseaux musicalisés :

- réseau stylistique
- réseau local « clusterisé »
- réseau « pro »

Ces trois réseaux déterminent des mobilités différentes face aux logiques socio-économiques de chaque réseau. Ils sous-tendent des « logiques d'appariement entre musiciens et structures de production de musique enregistrée ou de production scénique » (Costantini, 2015). L'implantation d'une SMAC ne participe-elle pas à offrir de nouvelles cooptations aux acteurs de la musique en assurant une diversité des esthétiques et stylistiques au sein d'un territoire local ?

8. Laboratoire des sciences de l'Information et la Communication

CHAPITRE 4

LA « SCÈNE » : PRATIQUES CULTURELLES ET POLITIQUES PUBLIQUES

Dans ce chapitre, nous reviendrons sur les politiques culturelles dans le cas des musiques populaires. Musiques populaires qui seront nommées par le ministère de la culture « musiques actuelles ». Dans cette perspective, nous nous interrogerons sur la question du soutien public et ses enjeux pour le territoire. En tant que système de communication, le label nous permettra d'interroger la scène en tant que vecteur de représentation de la ville. Puis nous aborderons le concept de « scène » alliant la dimension culturelle, économique et territoriale.

1. Vers un territoire créatif ?

Nous l'avons vu, les cooptations traduisent que l'artiste-musicien ne peut agir seul. Son activité fait appel à un réseau d'interconnaissances. Il peut parfois être amené à mobiliser des compétences entrepreneuriales et différentes ressources dont la matérialité de la ville, son image et valoriser ses qualités. Véhiculant les notions de créativité (processus artistique et esthétique) et d'innovation (processus technique et organisationnel), les acteurs de la musique ont un rapport intime au territoire. Dans ce contexte, les scènes résultent d'un croisement d'initiatives et offrent « une épaisseur fonctionnelle, créative et symbolique singulière, qui pèse autant sur le travail de l'art que sur l'évolution de la ville. » (Ambrosino, 2013).

À partir des années 1980, le processus de décentralisation est engagé dans l'objectif de démocratiser l'accès à la culture. Le développement d'équipement culturel dont les SMAC a pour vocation d'accéder à la culture quel que soit son lieu de résidence. C'est pourquoi l'implantation d'une SMAC permet ainsi d'étudier les effets des politiques de décentralisation culturelle. L'approche socio-économique de Jérémy Sinigaglia a permis de mettre en valeur les modalités d'organisation des lieux de diffusion de spectacle sur les territoires régionaux. Son étude remarque deux réseaux de diffusion qui structurent l'espace culturel régional : un réseau primaire (les grandes salles privées et les salles labellisées par l'État), et un réseau secondaire (salles soutenues par l'État et les collectivités territoriales et des salles privées de moindre envergure commerciale). Cette étude fait le constat que le rapport au territoire d'une équipe artistique peut résulter du croisement entre le fonctionnement socio-économique des pratiques professionnelles et des stratégies individuelles et collectives d'expansion artistique.

La métaphore de la « scène » embrasse de nombreuses problématiques. Ici, l'approche des politiques urbaines va nous interroger à savoir comment une scène, par l'image qu'elle renvoie dans la cité, est porteur de valeur et de sens. Ici, l'aspect de l'espace physique nous questionne. Nous l'avons vu précédemment le glissement de la scène-plateau à la scène-bâtiment intègre la notion de territoire. Scène et territoire invitent à cette réflexion entre la relation des scènes physiques (par exemple les SMAC) à la ville. Cela implique les politiques publiques, à travers l'espace public, à engager une réflexion politique de la ville et son traitement à la culture.

Actuellement, la culture et l'économie interagissent de concert. Se pose alors la question du rôle et de l'organisation que jouent les scènes au sein de la ville et ses relations à la population. Dominique Sagot-Duvaurox souligne un glissement sémantique du « quartier culturel » au « cluster créatif ». Le premier qualifie « des projets d'aménagement urbain s'appuyant sur la culture », le second signifie un « contenu plus économique où il s'agit davantage de développer une filière autour des industries créatives ». Par cette nouvelle dénomination, ce changement de sens révèle « à la fois l'importance croissante des enjeux économiques assignés aux projets urbains axés sur la culture, la marginalisation du rôle de la création au profit des activités dites créatives et le refoulement des réalités territoriales à la périphérie des analyses (...) ». Néanmoins, cette notion de cluster créatif reste floue comme le démontre Charles Ambrosino. Cette expression renvoie « aussi bien aux concentrations d'équipements culturels destinés à une activité de consommation qu'aux agglomérations spatiales de producteurs culturels ». Le terme de quartier culturel est l'association d'une « contiguïté territoriale d'entreprises engagées dans un système productif commun et dans lequel les producteurs culturels entretiennent une dynamique partenariale plus ou moins marquée. » (Ambrosino, 2013). En revanche, la perspective marchande est prépondérante face aux dimensions physiques et artistiques. Ce qui amène Richard Florida à faire l'hypothèse qu'une scène artistique et culturelle dynamique constitue l'un des éléments majeurs de l'attractivité urbaine.

Or, nous pensons que celle-ci reste limitée. Elle ne tiendrait pas compte de la « texture » d'un environnement, ce que nomme Terry Clark « une ambiance ». Derrière cette expression, il inclut l'expérience sensible au paysage, « l'expressivité des individus (à savoir les manifestations dans l'espace public des expressions du soi et des modes de consommation culturelle) voire leur engagement au sein d'activités de sociabilité de natures diverses » (Ambrosino et Guillon, 2016). C'est pourquoi nous utiliserons la notion de territoire au sens large, soit géographique, politique et culturelle. Un territoire se définit aussi bien administrativement (commune, région...) que par son histoire sociale culturelle et politique et aussi par les pratiques des habitants.

2. Une reconnaissance institutionnelle des « musiques actuelles »

Suite à l'émergence d'un nouveau genre musical et d'un nouveau modèle d'écriture, nous allons à présent le recontextualiser à travers les politiques culturelles. Pour cela, nous allons évoquer l'histoire des « musiques actuelles », terme générique qui englobe toute une diversité de genres musicaux.

Il convient avant tout de se demander quand et comment est apparu le terme de « musiques actuelles et/ou musiques amplifiées » et ce qu'il regroupe. L'appellation « musiques actuelles » fut officialisée lors du mandat de la Ministre de la Culture et de la Communication de Catherine Trautmann (1996-2000), utilisée plus tôt par les politiques publiques notamment avec la création du centre d'Information et de Ressource pour les Musiques Actuelles (IRMA) en 1994. Le rapport sur le soutien de l'État aux musiques dites actuelles considère que « la reconnaissance institutionnelle de ce réseau de lieux, clairement identifiés, labellisés, subventionnés en partenariat avec les collectivités, marque une étape importante dans l'histoire des musiques actuelles ». La création d'une commission nationale des musiques actuelles en 1998 fait évoluer la dynamique dans un processus de co-construction, incluant acteurs, collectivités territoriales et l'État pour réfléchir autour de deux axes fondamentaux non-économiques selon eux : les conditions de création de l'artiste et les garanties de démocratisation pour les publics afin de définir une politique spécifique des musiques actuelles. Ainsi le terme de « musiques actuelles » est d'origine ministérielle.

Cette expression regroupe le jazz, la chanson et les variétés, les musiques traditionnelles (ou musiques du monde) et les musiques amplifiées autrement dit le rock, le rap, l'électro, le reggae, la pop... Cette expression généraliste, indépendante de l'aspect esthétique, renvoie un contre-sens avec le qualificatif « actuelle ». D'après le travail de recherche de Marie Joly, étudiante en sciences sociales, « la qualification actuelle (...) désigne la musique selon son aspect temporel, alors que certains des genres ne sont pas récents », la preuve par le rock datant des années 60. De plus, cette qualification confine la musique dans un temps donné alors que les musiques actuelles incluent « celles qui apparaissent et celles qui évoluent » (Joly, 2005). Pour autant, nous conserverons le terme de « musiques actuelles » pour aller dans le même sens que le Ministère et les institutions.

Le milieu des « musiques actuelles » s'est construit sur un socle associatif animé par des bénévoles et militants passionnés. Ceux-ci se démènent pour permettre aux artistes plus ou moins reconnus ou en voie de se professionnaliser de pouvoir se produire. Majoritairement, les structures associatives ont des activités de soutien, d'information et de mise en réseau en témoigne l'IRMA, la Fédurok⁹, les pôles régionaux. Depuis peu, les « musiques actuelles » sont reconnues par les politiques culturelles. L'État et les régions s'investissent dans la production et la diffusion en milieu rural, et depuis 2000, la formation, la création et la diffusion bénéficient davantage de subventions. Tous deux aident en partie au fonctionnement des SMAC et des festivals qui ont un rayonnement régional. Nous pouvons nous questionner sur les raisons de l'émergence des politiques culturelles étatiques mais plus particulièrement territoriale.

D'après une fiche pratique de la cité de la musique sur la thématique « 1959-2009, 50 ans de culture : musique », ce partenariat avec les collectivités territoriales joue un rôle majeur et s'inscrit

9. Association loi 1901, créée en 1994 qui défend les scènes de musiques actuelles et soutenir celles en construction.

dans un secteur qui mêle logiques de marché et logiques publiques. Les années 90 étant marquées par une mutation institutionnelle, la déconcentration, les Drac (direction régionales des affaires culturelles) vont prendre la responsabilité des missions de gestion courante notamment pour la musique et les spectacles. Ainsi les municipalités se dotent d'une action culturelle en partie pour favoriser la créativité, l'attractivité et la compétitivité selon Guy Saez, directeur de recherche CNRS à l'UMR PACTE. Nous remarquons que les enjeux vis à vis du domaine des « musiques actuelles » semble un nouveau champ d'expériences. C'est pourquoi il nous paraît pertinent de s'interroger à savoir si les artistes, les associations, les citoyens participent à la co-production d'une politique publique ? Il ne s'agit non plus de considérer la scène-ville comme « ville créative » valorisant le rayonnement de la métropole mais d'intégrer le capital social des habitants. La gouvernance des métropoles permettent-elles de promouvoir le vivre ensemble par le développement culturel notamment celui de la création de scènes de musiques actuelles ?

La labellisation

Dans cet élan de soutien au spectacle vivant, cela nous semble nécessaire de recontextualiser les SMAC et les enjeux d'une telle labellisation.

En premier lieu, le réseau des MJC créé dans les années 1970 était le premier soutien institutionnel aux « musiques actuelles ». À ce sujet, le rapport Latarjet signale qu'elles représentaient une alternative aux opérateurs privés de diffusion des « musiques actuelles ». Puis dans les années 1980, le ministre de la culture, Maurice Fleuret, accueille le jazz, le rock et musiques du monde en tant qu'esthétiques constitutives des « musiques actuelles ». La Fête de la musique marquera l'affirmation d'une large ouverture aux diverses formes musicales.

À partir des années 1990, les collectivités territoriales se sont emparées du développement de ce secteur. Liée à l'industrie musicale, l'économie du spectacle ne se trouve pas être dépendante de subventions publiques exceptée pour le spectacle vivant. En revanche, « elles ont besoin d'instance de régulation qui contribuent à préserver leur diversité » (rapport Latarjet, 2004). Cependant le terme de « diversité culturelle » ne permet-elle pas de légitimer les politiques culturelles qui promeuvent une pluralité culturelle et des stratégies des entreprises culturelles et de la communication dans le but d'accroître un pluralisme de choix de consommation ?

Nous souhaitons questionner cette notion qui nous paraît à la fois évidente et ambiguë. Ce besoin de préserver la « diversité culturelle » a été soulevé par l'économie politique dans les années soixante en dénonçant le mécanisme d'hégémonie qu'exerce les multinationales occidentales de la communication. Et pourtant, cette « diversité culturelle » sera remise en cause au motif du protectionnisme, c'est-à-dire un facteur d'appauvrissement culturel comme l'indique Tristan Mattelart.

L'institution d'un Conseil supérieur des musiques actuelles (CSMA) permet de faire des propositions de politiques publiques sur plusieurs axes : structuration économique et sociale des musiques actuelles, pratiques en amateurs, développement territorial, évolution de la filière musicale et nouvelles technologies. Cette commission entre les différents acteurs des « musiques actuelles », les organisations professionnelles, de salariés et d'employeurs, et les collectivités territoriales et l'État a donné lieu à un Schéma d'Orientation pour le Développement des Lieux de Musiques Actuelles (SOLIMA). Ce schéma a pour objectif « de dégager des perspectives pour l'ensemble des lieux de musiques actuelles sur un territoire ». Cela peut impliquer d'autres types d'acteurs tels que les festivals, radios, labels ou tout autre acteur des musiques actuelles. En voici quelques perspectives :

L'engouement artistique et culturel pour les musiques actuelles dans toute leur diversité ne faiblit pas. Quels que soient les territoires concernés, elles suscitent l'intérêt d'une population nombreuse et diversifiée tant sur le plan de l'âge que sur celui des origines culturelles ou sociales.

L'évolution rapide des technologies de l'information et de la communication a profondément impacté les usages artistiques, culturels et économiques relevant du champ des « musiques actuelles ».

L'écoute et la pratique des « musiques actuelles » évoluent en permanence et génèrent des besoins variés selon les territoires et les publics, de diffusion, d'accompagnement, de formation, de soutien à la production, d'information et de prescription, de la part des lieux de « musiques actuelles ».

En 2011, le plan SMAC vise l'objectif de doter à moyen terme chaque département français d'au moins une de ces structures labellisées. Il fait aussi le constat que, face aux « tendances actuelles des médias à concentrer leur action sur quelques titres ou artistes », il semble nécessaire d'après cette commission que l'État maintienne une politique en faveur du spectacle vivant.

Bien que les médias sont perçus comme une logique de concentration, la diversité culturelle semble relever exclusivement d'une logique quantitative. Toutefois, les approches des *cultural studies* et l'anthropologie à partir des années 80 ont mis en lumière que la consommation est l'un des principaux lieux de production de la diversité culturelle. De plus, elles ont progressivement déconstruites les notions de culture et d'identité nationales. Les processus de mondialisation questionnant ces notions, permettent d'appréhender les identités culturelles en perpétuelle formation et de se nourrir les unes aux autres. Ainsi, nous nous posons la question à savoir si au niveau local, les flux culturels transnationaux participent-ils à un processus d'interaction créatrice ?

Cette méfiance envers une homogénéisation culturelle à travers les flux médiatiques que l'on retrouve à travers les discours d'acteurs, se justifie-t-elle ? Selon l'économiste critique, Tyler Cowen, le commerce culturel fait partie intégrante d'un enrichissement des cultures locales. La

mondialisation culturelle, dans le sens d'un commerce grandissant des biens culturels, « accroît la diversité au sein de chaque société nationale, car elle augmente le « menu des choix » (Mattelart, 2009). Ce qui revient à dire que la multiplication des offres culturelles dans le cadre de cette mondialisation constitue un effet stimulant pour la production locale. Ainsi dans quelle mesure une politique volontariste défend une diversité culturelle ? Dans un contexte où l'importance des nouvelles technologies et des problématiques liées à la mondialisation est grandissante, le concept de « scène » offre un cadre analytique intéressant dans la théorisation du rôle de la musique et des arts et des manifestations locales au sein de la ville de Grenoble.

3. La « scène », un concept

Le recours à l'appellation ministérielle de Scènes de musiques actuelles (SMAC) nous paraît cependant trop restreinte et recouvre plusieurs dimensions. L'étude de ce processus de labellisation regroupe une dimension sociale des pratiques culturelles, une dimension politique de choix industriel et une dimension territoriale à l'ère numérique.

Tout d'abord, les pratiques culturelles s'abordent différemment depuis l'arrivée du Web et des réseaux sociaux. Les technologies de l'information et de la communication ont profondément changés nos modes de consommation et de participation à la vie collective, de même que les façons de travailler, d'apprendre et de communiquer comme le rappellent Genoud et Moeckli. Cela se traduit par une culture de plus en plus interactive, basée sur la notion d'échange. D'après l'étude des pratiques culturelles en ligne de 2015, près de la moitié des internautes français (47%) écoutent, regardent ou téléchargent des contenus culturels. Pour une grande part soit 72%, les jeunes de 16-24 ans restent les plus connectés à l'accès de contenus culturels en ligne. Les seniors ne sont pas en reste : « un internaute français sur trois âgé de 55 à 64 ans l'a fait au cours des douze derniers mois ». L'Internet a modifié les modes de consommation et d'accès aux biens culturels mais a participé aussi au partage et stockage de contenus culturels. Depuis seulement 2014, la question relative au partage et stockage a été introduite dans le questionnaire de l'enquête. Elle nous apprend qu'un français sur cinq « utilisent le nuage numérique pour sauvegarder des fichiers, ils sont un sur huit à partager ces fichiers en ligne en Europe, et un peu moins en France, d'abord pour stocker de la musique, puis des films ou des programmes de télévision » particulièrement pour les jeunes de 16 à 24 ans. Nous constatons que les pratiques culturelles en ligne basées sur les notions d'échange et de transfert, s'ajoutent à une culture du remix et de la technologie numérique évoquées précédemment.

Dans les « musiques actuelles », les usagers et les consommateurs ont une pratique amateur de la musique, mais aussi du théâtre et de la danse, plus que la moyenne de la population. Les publics des musiques actuelles concernent près de deux français sur trois (64%). En 2012, la sortie à un concert de musiques actuelles était la deuxième sortie dans le spectacle vivant pour 28% des français au cours de douze derniers mois. Ainsi, le public des musiques actuelles se caractérisent

par la pluralité de leurs pratiques.

Ensuite, le « plan SMAC » en faveur des musiques actuelles de 2011 annonce la labellisation d'au moins une SMAC par département. Le modèle français de politique culturelle se démarque par une intervention publique aussi bien par l'État que les collectivités territoriales au sujet des biens, des activités et des acteurs culturels. Au fil de la décentralisation, la culture a été déléguée de plus en plus par l'État aux pouvoirs publics locaux, c'est-à-dire les villes, départements et régions.

Enfin, nous l'avons vu, la dimension territoriale est un facteur déterminant quant à la labellisation et l'implantation d'une salle de « musiques actuelles ».

Par cette tridimensionnalité, nous pouvons tenter de conceptualiser les SMAC. La rencontre de ces éléments peuvent donner lieu à l'étude du « quartier artistique ». Bien que cet objet de recherche soit ancien, il peut être défini comme « une zone infra-urbaine polarisant les activités de création et de consommation artistiques, plus ou moins identifiée comme telle par les acteurs sociaux, au sens où les habitants, les professionnels de l'art, les pouvoirs urbains et les autorités de police, mais aussi les voyageurs, s'en emparent de manière différenciée pour des usages parfois contradictoires et mouvants. » (Traversier, 2009). En associant l'histoire urbaine et l'histoire des pratiques culturelles et des espaces publics de l'art, cette historicisation nous permet de rendre compte l'émergence d'un quartier artistique par des logiques d'implantation et de concentration géographique de la production et de la consommation artistiques. Cette notion nous paraît pertinente dans le sens où les pratiques sociales culturelles et artistiques interagissent avec les questions économiques qui mettent en forme un territoire « en un site d'accumulation ». Charles Ambrosino sous-entend par site d'accumulation les « le déplacement des anciennes fonctions économiques urbaines, principalement la manufacture et l'industrie légère, libérant matériellement et symboliquement un stock d'espaces flexibles et disponibles pour de nouveaux usages ; l'évolution de la culture, devenue une marchandise prête à être localement consommée ; l'évolution de la structure démographique des métropoles, accueillant des populations au capital culturel élevé, sensible à la nature de la production culturelle générée au sein des quartiers artistiques ».

Ainsi, la notion de quartier artistique comprend une pluralité de dimensions historique, sociologique, sensible, économique et temporelle. Voici les marqueurs principaux :

- un territoire dans lequel est ancré une histoire sociale et économique ayant une configuration immobilière pouvant accueillir de nouveaux acteurs ;
- un réseau relationnel en lien au territoire qui favorise un sentiment d'appartenance au quartier à travers des innovations artistiques, des valeurs communes qui forment « un support d'identité individuelle et collective » (Traversier, 2009), c'est-à-dire une construction sociale du quartier créant ainsi une « atmosphère créative » (Ambrosino) ;
- un paysage qui renouvelle un territoire physique. Investissant l'espace public, les créa-

- teurs et acteurs culturels impulsent une image du quartier. Cela peut se traduire aussi par une architecture ou une nouvelle organisation spatiale ;
- un territoire de création, de diffusion et de commercialisation, ce qui se différencie du district culturel se limitant à une production culturelle exclusivement ;
 - un incubateur pour l'économie culturelle par la rencontre de différents acteurs : entrepreneurs, habitants, artistes.

Cependant, nous trouvons qu'à travers cette notion de « quartier artistique » manque une dimension importante, la gouvernance culturelle. C'est pourquoi le concept de « scène » s'avère pertinent parce qu'il permet d'interroger les conditions techniques, économiques et les rapports au pouvoir. Il nous paraît être un marqueur pour interroger la communication dans la culture. En considérant les scènes culturelles en tant qu'espaces publics, les théories communicationnelles en sciences sociales nous interrogent sur les conditions matérielles et des ambitions de la culture. Ainsi, « les arts et la culture s'inscrivent non seulement dans un espace de pratiques et de représentations sociales, mais également dans des espaces politique et économique dans lesquels une multitude de politiques publiques interviennent » comme le résume Marc Kaiser, maître de conférences en SIC.

Tout d'abord, la matérialité d'une scène est essentielle. C'est pourquoi une scène locale peut s'envisager « comme un espace culturel délimité sur un territoire par un ensemble de pratiques, de lieux et d'institutions autour d'une culture musicale commune » (Kaiser, 2016). Cet espace culturel est délimité mais non isolé, c'est-à-dire qu'il fait partie intégrante des industries culturelles à travers « un ensemble d'interactions translocales qui les façonnent et les transforment ». À partir des années 2000, le matérialisme spatial traverse la notion de « scène » et se retrouve dans les réflexions sur les « clusters » et « villes créatives ». La notion de visibilité des scènes culturelles dévoile aussi bien les activités culturelles locales, les conditions financières d'existence de celles-ci et leurs conséquences politiques. Cette approche par la production vise à étudier le parcours des acteurs culturels, des activités dans des rapports sociaux et économiques dans un processus évolutif. Nous tentons à partir du concept de « scène » de mettre en lumière des espaces d'émancipation et de domination au sein des activités culturelles qui s'accompagnent d'une intention de régulation publique.

Représentation de la labellisation

Dans les sociétés contemporaines, l'État a un rôle croissant dans la mise en place de règles entre les mouvements sociaux et les institutions et la légitimation des pratiques en usage. Le développement de l'intervention publique articulé à un processus de rationalisation, « l'action publique est bien ainsi au cœur des transformations des sociétés contemporaines, dont elle forme à la fois le résultat et le vecteur. » (Dubois, 2009). À travers les études culturelles, les relations entre culture et interventions publiques ont démontré à la fois « un objectif et un outil

pour les gouvernements qui souhaitaient intervenir auprès de ses administrés » (Kaiser, 2016) sans pour autant avoir une position hégémonique mais au profit d'une formation des acteurs de la culture. Selon une perspective *bottom up*, ce serait plutôt les acteurs de changement qui révéleraient des enjeux publics dont s'empareraient ensuite les autorités publiques.

À travers l'enjeu de la labellisation, nous pensons que la communication et la culture apparaissent comme un nouveau champ politique au sens de Bourdieu, la tendance à la concentration de « l'accès aux moyens de manipulation légitime de la vision du monde » (Bourdieu, 1996). Nous nous posons la question des enjeux d'une intervention publique dans le cadre d'une labellisation d'une scène culturelle ?

Apparue dans les années soixante, l'utilisation de la technique du label dans les domaines de la culture et du patrimoine connaît depuis les années 2000 une croissance étonnante. Le label se définit comme une marque distinctive créée par un syndicat professionnel ou un organisme parapublic et apposée sur un produit commercialisé pour en garantir la qualité, voire la conformité avec des normes de fabrication¹⁰. Il nous paraît pertinent de sonder cette marque pour s'interroger sur les pratiques « qui se diffusent allant jusqu'à faire norme (règle conforme à un modèle) voire certification (procédure gérée et garantie par un tiers) ou marque (signe distinctif destiné à rendre reconnaissable et marquer la propriété). » (Filloz et Comb, 2011).

En tant que processus de concrétisation d'une idée à un projet, de marqueur de transition, le label affirme la gestion du changement d'une offre méconnue ou de bonnes pratiques. Le label d'Art et essai, mise en place par une politique de soutien à la qualité cinématographique, représente à la fois un marqueur distinctif d'excellence cinématographique, mais aussi peut « être considéré comme un opérateur de production de capital symbolique visant tout à la fois la réaffirmation des valeurs culturelles du champ et la création de conditions favorables à la diffusion de ces œuvres sur le marché de l'exploitation (...) » (Pinto, 2012). Aurélie Pinto constate que la définition de ce label repose exclusivement sur des critères symboliques assez flous, refusant l'intégration de critères économiques. Pourtant, sa thèse fait apparaître le paradoxe entre le maintien d'un maillage territorial de salles d'art et essai et à la défense d'une diversité cinématographique et la valeur commerciale dominante. Constat dichotomique (culture/économie) qu'elle nuance selon les configurations locales de marché.

Les « musiques actuelles », comme bien culturel immatériel, intègrent à la fois des logiques économiques et symboliques. En tant qu'œuvre d'art et travail de création sous un format artisanal, elles peuvent être soutenues au nom de la « diversité culturelle ». Cette exigence se traduit par une forme de consensus sur la nécessité de maintenir une offre culturelle et musicale diversifiée intégrant les nouvelles technologies. En regard du cahier des charges d'une SMAC, la défense

10. Source www.cnrtl.fr

de la diversité musicale et le soutien aux artistes émergents locaux participent-ils à l'émergence de la scène locale reconnue ?

Le processus de labellisation et le label permettent d'interroger l'image d'un territoire et sa mise en visibilité. Ils « participent à la construction symbolique des territoires » et « intègrent aux représentations des identités locales en quête d'une image désirable » (Filloz et Comb). Ces deux éléments sont fondamentaux dans la construction d'un projet territorial. Nous posons ainsi l'hypothèse que le processus de labellisation d'une SMAC participe à une reconnaissance voire à une légitimation des « musiques actuelles » au sein du territoire local. Les sciences de l'information et de la communication vont nous amener à analyser les discours et les pratiques au sujet du label et de la labellisation pour découvrir les significations données au territoire. En effet, Filloz et Comb abordent le label en tant que système de communication. Ainsi, le territoire se construit sur les bases de discours et d'icônes selon plusieurs caractéristiques :

- la médiatisation et ses représentations ;
- les médiations symboliques autour des morphologies et des organisations spatiales ;
- les discours sur les comportements et les usages, les pratiques et l'expérience sensible du lieu.

Caractéristiques que nous efforcerons de développer à travers notre étude de cas sur la Belle Électrique. Ce système de communication incarne le label comme un tiers médiateur à la fois entre les publics et le territoire, mais aussi entre les acteurs du projet territorial et les représentations de l'espace. Le processus de labellisation défini par Filloz et Comb comme une « scène énonciative du label » ne peut s'étudier isolément du résultat soit le label. Ainsi, nous désirons étudier la procédure de labellisation qui caractérise la valorisation du territoire, l'engagement des acteurs et leurs stratégies et l'engagement des institutions à s'en emparer pour une mise en visibilité du territoire au regard des critères du label SMAC.

La scène des musiques actuelles peut être reliée à la problématique de l'espace public d'Habermas. Marcel Freydefont rappelle que « tout processus de formation d'une scène vise à établir un dispositif symbolique de figuration et de configuration d'un collectif donné, en cherchant à le rendre visible et sensible à ceux qui en sont les participants, acteurs et spectateurs et, au-delà, jusqu'au monde entier ». Par ce projet de labellisation de SMAC à Grenoble, nous allons observer la programmation musicale et culturelle à travers les activités de diffusion et de création. Ces missions favorisent-elles le développement de praxis citoyennes dans le but de renforcer une politique publique ? Nous considérons donc que la scène est un élément constitutif de l'image d'une ville à travers la dimension collective de la construction des SMAC et leurs rapports aux territoires donnés.

CHAPITRE 5

ÉTUDE DE CAS DE LA BELLE ÉLECTRIQUE DE GRENOBLE

Dans cet ultime chapitre, notre étude de cas tentera d'infirmier ou confirmer nos hypothèses formulées dans les chapitres précédents. Dans une perspective historiographique, nous évoquerons brièvement le lieu d'implantation de La Belle Électrique pour mieux saisir les enjeux actuels. Puis nous aborderons la « diversité culturelle » à partir de la programmation musicale proposée par cette scène. Enfin, nous terminerons par analyser la presse pour dégager les représentations de la scène sur le territoire.

1. Préalables : les pratiques musicales dans une dimension historique du quartier

La création d'une salle de musiques actuelles n'est pas anodine sur un territoire. Elle est censée répondre aux besoins des publics et du territoire.

Pour mieux comprendre le rôle que porte La Belle Électrique, il nous semble nécessaire de revenir sur la dimension historique du quartier dans lequel elle est actuellement implantée. Avant d'interroger la question de l'image du territoire et sa mise en visibilité, nous souhaitons apporter un éclairage sur les formes artistiques innovantes pour permettre de resituer le continuum existant issu en partie de pratiques préexistantes, qui inaugureront ensuite des pratiques en devenir.

Nous nous demandons en quoi « Grenoble, capitale de la musique électronique » publiait *L'Express* en 2005. En effet, Grenoble renvoie une vitalité dans le monde musical de l'électro depuis les années 1990. Cela s'explique par un noyau d'artistes tels que The Hacker, Oxia, Miss Kittin, « devenus fers de lance de la techno française » (*L'Express*) mais aussi par de nombreux producteurs de disques (Goodlife, Ozone, Sékence) et un tissu associatif très actif. En 1995, la « circulaire Pasqua », intitulée « Les soirées raves : des situations à hauts risques » n'a pas étouffé la culture techno malgré sa mauvaise réputation suite à la circulation de drogues de synthèse. Charles Ambrosino et Vincent Guillon évoquent l'essor d'une contre-culture dans la région lyonnaise. Des créateurs locaux ont mené des « expériences informatiques originales en utilisant de façon simultanée et interactive plusieurs médias ». La circulaire anti-rave précipita les musiques électros dans la clandestinité, à Lyon mais aussi à Grenoble.

Dans les années 70, le phénomène des discothèques se répand en Occident et « impose une nouvelle esthétique, une nouvelle scénographie et une nouvelle forme de socialisation autour de la musique »¹¹. Époque à laquelle de grands succès publics comme Jean-Michel Jarre propose des concerts qui font la part belle aux scénographies lumineuses.

À partir des années 80, les usines du site Bouchayer-Viallet (Lustucru, Cémoi, Bouchayer-Viallet, A Reymond, Joya, Perrin...) à Grenoble se transforment en véritable friche où les artistes et squatteurs s'en emparent pour réaliser notamment des rave-parties. En effet, elles sont organisées aussi bien dans des discothèques que dans des lieux insolites comme des usines désaffectées, des champs ou des terrains vagues. Dans ces soirées, le DJ se prête à l'exercice du *live* en jouant en direct ses compositions diffusées sur de nombreux haut-parleurs qui permettent une immersion sonore du public. « La manière dont ces fêtes mettent en scène la confrontation du public et des artistes vient renforcer cette esthétique de l'immersion »¹², qui se poursuivra avec le phénomène des carnivals et parades des musiques électroniques investissant la rue au milieu des années 90.

Le quartier du site Bouchayer-Viallet sur lequel s'est implanté La Belle Électrique s'est progressivement vu changer de population. Suite à la désertion des usines dans les années 1970, ce quartier prolétaire et populaire devient un lieu pour des populations désargentés. Progressivement, la rénovation urbaine et l'arrivée du tramway va revaloriser le quartier. La création du quartier Europole et l'émergence du pôle scientifique à proximité du quartier Choriet Berriat St-Bruno amena de nouveaux habitants de catégorie socio-professionnelle élevée (ingénieurs, cadres supérieurs).

En 2010, une friche importante du quartier le site-Bouchayer-Viallet est devenu un quartier d'affaires, d'espaces culturels mêlés aux habitations qui laisse place à un phénomène de gentrification. Jean Martin, un passionné de l'histoire grenobloise remarque que dans les écoles où le taux de familles prolétaires chute de 80% et plus à moins de 50%.

En 2013, le quartier a été labellisé comme éco-quartier avec pour slogan « Défrichons l'avenir ». Ce verbe conjugué à la deuxième personne du pluriel semble vouloir traduire la volonté d'engager un processus de co-construction. Dans notre travail de recherche de première année de master au sujet des « compétences d'usages » des habitants, les espaces publics renvoient à la fois à un projet d'aménagement et à une expérience sensible relatif à l'ambiance, au symbolique (Feneuil, 2015). La création de la SMAC en tant que projet musical et urbain relève d'un projet territorial. Intégrée dans un quartier, « Ces espaces de vie sont à la fois des « sujets physiques » mais aussi « un instrument » pour une meilleure sociologie urbaine » (Feneuil, 2015). L'investissement des politiques publiques participe non seulement à développer une industrie musicale locale, mais aussi à redéfinir de l'intérêt commun ou du bien public ? Ainsi, nous allons étudier comment

11. Source du site www.olats.org

12. Ibid.

à travers les discours journalistiques, la prise en compte et la valorisation d'une identité locale, la construction d'une vision commune pour le territoire s'articule avec des stratégies sociales, économiques et environnementales.

Présentation de la SMAC

La Ville de Grenoble a lancé le projet de création d'un équipement public à la diffusion des « musiques actuelles » dans le quartier Bouchayer-Viallet en 2005. D'après un article du centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles¹³, la ville a décidé de ne pas gérer directement cet équipement afin de déléguer à un partenaire qualifié le fonctionnement de cet établissement. Ce transfert de gestion, appelé procédure de délégation de service public a fait l'objet d'un appel d'offre national. Ce contrat garantit le fonctionnement et la mise en œuvre des actions durant cinq ans. L'association Mixlab a été choisie pour les raisons évoquées par Jean-Christophe Bernard, ancien coordonnateur des musiques actuelles pour la Ville de Grenoble, « Elles (propositions de Mixlab) sont aussi les plus novatrices en élargissant une démarche artistique de qualité à une réflexion sur les enjeux sociétaux, scientifiques et technologiques du numérique dans les musiques amplifiées et, plus encore, électroniques. Les porteurs de projet réunis au sein de Mixlab ont ainsi élaboré une démarche qui témoigne d'une capacité de prise en considération des multiples facettes de la production musicale contemporaine et des relations qu'elle peut nouer avec des publics très diversifiés. Ce projet fait aussi une large place à la coopération avec la Régie 2C et avec le Magasin - Centre National d'Art Contemporain. Au-delà, il exprime une volonté d'ancrage dans la dynamique locale, notamment associative, tout en favorisant son ouverture à des échanges artistiques avec l'extérieur. »

L'implantation de cette salle à Grenoble revêt donc un contexte social de longue durée évoqué précédemment par l'histoire du quartier et intègre des enjeux stratégiques pour celui-ci et pour la ville. En cours de labellisation, l'appellation ministérielle de Scènes de musiques actuelles trop restrictive nous a conduit à développer le concept de « scène » précédemment. L'étude de ce processus de labellisation regroupe une dimension sociale des pratiques culturelles, une dimension de choix industriel et dimension territoriale à l'ère numérique.

2. La diversité culturelle : programmation musicale de La Belle Électrique

Dans cette partie, nous souhaitons rendre compte de la diversité des œuvres musicales et de la diffusion de la production musicale. La problématique de la « diversité culturelle » se retrouve dans les exigences de la labellisation SMAC. Pour cela nous nous interrogeons à savoir ce que représente la « diversité culturelle » d'une scène culturelle. Nous avons vu précédemment la mise en place d'un cadre conceptuel afin de définir cette notion relayée comme un argument politique permettant de construire un discours économique dans un marché fragile du spectacle vivant.

13. Source du site www.irma.asso.fr

Notre étude concerne l'analyse de la programmation musicale de La Belle Électrique sur une période à venir de trois mois (avril à juin 2016). Pour cela, nous menons notre analyse sous l'angle de la mesure de la diversité des marchés culturels proposée par Florence Lévy-Hartmann de Sciences-Po. Nous envisageons ainsi que la « diversité culturelle » comme « la diversité des marchés de produits culturels ». Cette question basée sur les rapports culture et économie, se pose au niveau de la structure de diffusion de La Belle Électrique. Met-elle en œuvre les mêmes phénomènes de concentration et de massification que les structures de production ? Bien que cette analyse soit limitée sur une courte période, l'analyse de la programmation de La Belle Électrique va nous permettre de saisir son offre musicale à travers sa diffusion. En revanche, cette analyse exploratoire ne tient pas compte des pratiques culturelles et de la réception des usagers ce qui pourra être prolongé dans un travail de recherche ultérieur.

Cette analyse de l'objet « musique » du spectacle vivant repose sur une nomenclature reposant sur trois dimensions : géographique, industrielle et artistique. La grille proposée par Florence Lévy-Hartmann relève d'une mesure de la diversité des marchés du film en salles, c'est pourquoi nous l'adaptions à notre propre objet. Celle-ci observe donc des informations relatives à l'ancrage culturel, défini comme la combinaison de la nationalité des musiciens (la diversité géographique), les structures économiques (la diversité industrielle) et le genre musical (la diversité artistique).

Afin d'illustrer la nomenclature, le tableau présente les artistes, le genre musical, l'ancrage culturel de production et la structure de production.

ARTISTES EN CONCERT	GENRE MUSICAL	ANCRAGE CULTUREL DE PRODUCTION (NATIONALITÉ + LANGUE)	STRUCTURE DE PRODUCTION
TAÍRO + LMK	REGGAE, SKA, DUB	FRANCO-MARCOCAIN+ FRANCE (LYON)	LABELS INDÉPENDANTS
NADA SURF + ARMAN MÉLIES	ROCK	ÉTATS-UNIS + FRANCE	LABELS INDÉPENDANTS
FUEGO DE RUMBA + TCHANELAS	FLAMENCO/RUMBA/GIPSY	FRANCE + FRANCE	LABELS INDÉPENDANTS
DJ GOODKA	ÉLECTRO	FRANCE	LABEL INDÉPENDANT
AGORIA INVITE OXIA	ÉLECTRO	FRANCE	LABEL INDÉPENDANT
MASS HYSTERIA	ROCK	FRANCE	MAJOR
BRIGITTE	POP	FRANCE	MAJOR
C.P.REC X FLEGME - CARTON PÂTE RECORDS CREW	ÉLECTRO	FRANCE	LABEL INDÉPENDANT + MARQUE DE VÊTEMENT
THE ABSOLUT COMPANY CREATION PRÉSENTE OX VITALIC (DJ SET) + APPLESCAL	ÉLECTRO	FRANCE + PAYS-BAS	LABELS INDÉPENDANTS
TALE OF US + SOMNE + LE BATEAU IVRE	ÉLECTRO	ITALIE + ALLEMAGNE + GRENOBLE/BERLIN	LABELS INDÉPENDANTS
DYNAMITA'S NIGHT #20	BLUES/SOUL/JAZZ/DISCO/FUNK	FRANCE	
SCUBA + ANSWER CODE REQUEST LIVE + BAMBOUNOU + WTR	ÉLECTRO	GRANDE-BRETAGNE + ALLEMAGNE + FRANCE	LABELS INDÉPENDANTS
GARBAGE	ROCK	ÉTATS-UNIS	MAJOR
ZAKK WYLDE + PREMIÈRE PARTIE	HEAVY METAL	ÉTATS-UNIS	MAJOR
GOJIRA	METAL	FRANCE	LABEL INDÉPENDANT
BRIGITTE	POP	FRANCE	MAJOR
DYSTOPIAN LABEL NIGHT : RØDHÅD + ALEX. DO + VRIL + JON HESTER	ÉLECTRO	ALLEMAGNE	LABELS INDÉPENDANTS

Sans conteste, la diversité de l'offre de cette scène est variée. Les genres musicaux proposés sont diversifiés avec une dominante des musiques électroniques. Les flux d'échanges de biens culturels internationaux représentent près d'un tiers des échanges. Ici, les États-Unis occupent une place prépondérante dans les échanges de biens culturels à orientation rock. Les échanges internationaux peuvent s'envisager à travers « l'effet frontière », c'est-à-dire l'effet du franchissement des frontières nationales sur les échanges en témoignent l'Italie, l'Allemagne et la Grande-Bretagne (Rouet, 2007). Pierre-Jean Benghozi relate que les déséquilibres et les monopoles sont vécus comme de plus en plus intolérables par les sociétés en citant pour exemple près de 85% de la distribution mondiale des disques est contrôlée par cinq majors (Benghozi et al., 2003). Le mécanisme de régulation encadré par La Belle Électrique paraît satisfaisant dans la mesure où les structures de production privilégiées sont des labels indépendants. La gestion et la définition des politiques culturelles favorisent grandement les jeunes et petits producteurs phonographiques et labels indépendants. En revanche, du côté des artistes, la programmation fait intervenir majoritairement des artistes confirmés ayant une grande notoriété et des artistes en développement. Ainsi, nous notons que cette scène ne permet pas durant la période sélectionnée, un accès aux artistes locaux à bénéficier d'un lieu de spectacles et participer à élargir le réseau musical de ceux-ci.

Nous pouvons conclure brièvement que cette scène culturelle joue le rôle d'une structure de régulation publique qui relève d'enjeux économiques et politiques dans lesquels les objectifs culturels sont intégrés. Malgré ce choix, les acteurs de la filière concert de cette scène culturelle ne permet pas aux artistes émergents locaux de s'y produire. Ainsi, nous nous demandons dans quelle mesure cette scène permet-elle des cooptations entre les réseaux de création et les réseaux de diffusion au sein de la ville de Grenoble. Pour remédier à la principale limite de ce travail, il nous faudrait poursuivre par une approche qualitative par une série d'entretiens auprès des acteurs culturels dont ceux de La Belle Électrique et des musiciens. En effet, nous ne connaissons pas les choix qui s'opèrent pour réaliser cette programmation et dans quelle mesure le processus de labellisation du plan SMAC participe au contenu de l'offre culturelle.

3. Représentation de La Belle Électrique à travers le discours journalistique

Nous tentons maintenant d'analyser à partir d'un corpus d'articles de presse locale, ce que représente cette scène et quelle valeur elle porte. Par presse locale, nous entendons les journaux d'informations généralistes et culturels, quotidiens et bimensuels, publiés dans une échelle qui va de la ville de Grenoble à la région. Nous portons notre attention sur le discours journalistique afin de saisir en quoi il participe à la construction symbolique du territoire. Il nous paraît important de rappeler que l'espace public est lié à la présence des médias depuis qu'Habermas a défini l'espace public comme un espace de communication, de construction d'une opinion publique et des lieux symboliques d'échanges (Feneuil, 2015). Ainsi, les médias proposent une construction symbolique du réel.

Nous reprenons ici les principaux résultats de cette analyse de contenu, dont le corpus compte dix articles. La Belle Électrique telle qu'elle est décrite par la presse se divise en cinq catégories.

La première concerne la notion de diversité culturelle, présente dans la moitié des articles. Nous la définissons comme la tendance à la prise en compte et l'hybridation des répertoires, des pratiques, des genres ayant une forte légitimité ou non. La Belle Électrique est présentée comme un lieu d'élargissement du champ des possibles dans les esthétiques et pratiques musicales et culturelles et des innovations technologiques. Elle est majoritairement présente et se distingue par le fait d'inclure « toutes les esthétiques » ou celles « relevant des arts numériques » et d'avoir « une fenêtre sur les musiques actuelles du XXI^e siècle ». Le principe d'éclectisme et des expressions variées est déterminant pour La Belle Électrique.

La seconde catégorie présente cette scène comme un lieu de vie sociale et de citoyenneté. Pour quatre articles, cette scène culturelle désigne un espace public au sein de la ville qui consiste à donner une forme collective autour d'un projet culturel et qui permet la rencontre et la coopération d'un grand nombre d'acteurs : habitants, artistes, acteurs culturels. À plusieurs reprises, elle se définit comme un lieu d'ouverture, d'accueil et de cohésion sociale comme en témoignent ses extraits : « cohabiter avec les voisins », « partager avec les différentes générations et les différents goûts », « Grenoble va s'ouvrir d'avantage aux habitants ». En tant qu'espace culturel, la dynamique de La Belle Électrique semble non seulement vouloir créer un réseau de création-production-diffusion mais aussi un réseau social au cœur du quartier et de la ville de Grenoble.

La troisième met en lumière un sentiment de privation entre les grenoblois et leur environnement musical relevé dans quatre articles. Cette satisfaction se traduit par l'ouverture de La Belle Électrique au mois de janvier 2015. « Promise depuis... 1995 », « impatience », « d'attente » laisse place au plaisir d'un avènement d'une nouvelle offre culturelle. Cela prouve bien un désir des grenoblois de la création de cette nouvelle scène culturelle.

La quatrième catégorie la présente comme un réseau relationnel de création en lien avec une dimension territoriale. L'association du lieu et du projet est mise en avant par la création de partenariats d'associations, de structures privées existantes au sein du territoire. La mise en place de ce réseau consiste à développer un réseau local et professionnel qui permet d'agréger des communautés et un réseau ancré territorialement par proximité géographique en proposant des formations, l'accueil des pratiques d'amateurs... Cette association traduit des logiques d'appariement entre musiciens, acteurs culturels et cette structure de production scénique. La territorialisation est centrale dans le sens où cette scène n'est pas isolée et qu'elle fait partie d'une dynamique translocale en évolution.

La cinquième catégorie représente davantage une expérience sensible. Celle-ci désigne l'ambiance

urbaine à travers l'étude de l'architecture par ses dimensions matérielles, subjectives et médiatiques. Elle renvoie à une image de la ville et notamment ses acteurs. Deux articles font part de leur perception sensible de ce décor urbain avec des qualificatifs de l'ordre de l'émotionnel : « on tombe amoureux », « parée de ses plus beaux atours lumineux ».

Nous constatons que le traitement de la culture marque l'avènement de l'éclectisme culturel en valorisant les musiques populaires et l'innovation technologique. Cette scène semble véritablement combler une demande musicale et culturelle en ce sens. Nous ne pouvons réduire cette scène à une agrégation de communautés esthétiques, mais plus largement de certaines configurations spatiales qui incluent des échanges économiques et communicationnels. Cette scène est représentée aussi comme un espace public. En témoigne la politique culturelle qui désire s'inscrire dans une problématique plus large, celle de la démocratie.

Cette dernière partie nous a permis de mettre en évidence, à travers les indices de variété et d'équilibre, une diversité culturelle du marché de la musique *live*. Pour autant, cela concerne uniquement la diffusion. Il serait pertinent d'étudier en parallèle, les produits diffusés et consommés sur les mêmes indicateurs pour pouvoir faire une analyse comparative entre la diversité de la demande et celle de l'offre.

À travers notre étude, nous avons pu percevoir que La Belle Électrique répond cependant à une demande de la population grenobloise sous le sentiment d'impatience d'avoir un nouvel équipement culturel avec une nouvelle offre culturelle. Espace culturel qui tend à devenir un espace public et social où tous les types d'expression paraissent envisageables. À présent, il nous faudrait mettre en évidence les principaux enjeux dans le cadre d'une stratégie de co-construction d'un projet culturel du point de vue des habitants et des politiques publiques de la ville.

CONCLUSION

À travers le concept de « scène », nous avons pu prendre en considération l'inscription de la communication dans la culture en questionnant les représentations sociales, économiques et politiques. En définissant la scène comme un espace public, cette recherche est bien ancrée dans les théories communicationnelles pour révéler les enjeux de la culture et ses conditions matérielles. Bien que le processus de labellisation ne soit pas récent, cette étude nous laisse entrevoir un vaste terrain des « musiques actuelles » et leur place au sein de la filière musicale du concert et des industries des biens symboliques, dans un environnement où s'opèrent de nouvelles mutations et reconfigurations.

Notre étude de terrain ne nous a pas mené à étudier les modes de production des concerts accompagnés de dispositifs scénographiques. Pour autant, nous pouvons nous avancer à énoncer que la scène se trouve au croisement des industries culturelles et des industries créatives. Implantée au sein d'un territoire, la scène engendre un ensemble de dynamiques et de relations entre les publics, les musiciens et les industries culturelles. A travers l'analyse de contenus, nous avons vu que cette scène semble active à générer une multitude d'interaction entre des personnes et des activités. Les acteurs culturels, musiciens, entreprises de musique et associations s'associent pour faire émerger un réseau et tisser des passerelles entre la création (artiste-musiciens), la production (studio d'enregistrement, labels) et les lieux de diffusion. Aussi, elle semble avoir des caractéristiques des industries créatives notamment l'importance de la création et la non-reproductibilité relative au spectacle vivant. Nous avons remarqué que Grenoble, en tant que scène des musiques électroniques, gagne en reconnaissance au niveau régional, national et même à l'international. Ainsi, la construction de cette identité peut être un outil de communication et devenir une marque pour la ville de Grenoble. Pour autant, nous restons prudent quand à cette analyse exploratoire de la scène et ses représentations de l'espace qu'elle génère. Il nous faudrait pour cela l'enrichir d'une étude plus approfondie sur la constitution des scènes locales et des parcours des différents acteurs.

Nous nous sommes ensuite heurtés à la question de la diversité culturelle en regard de cette industrialisation. Depuis longtemps, les industries culturelles étant considérées comme vecteur d'uniformisation des biens symboliques, elles prônent alors avec difficulté la diversité des expressions culturelles. Alors que les industries culturelles jouent un rôle déterminant pour la visibilité des scènes, la question de l'interventionnisme public se pose. Ce travail nous a permis d'observer

que la scène de Grenoble, dans une perspective de labellisation SMAC, semble se définir par une programmation musicale et culturelle éclectique accordant une large place à la diversité des esthétiques favorisant le mélange des genres (arts visuels, mode) et par une forte présence de labels indépendants. Ce qui nous détourne d'une tendance à la concentration industrielle des structures de production puisque les majors, acteurs dominants de l'industrie musicale ne sont pas massivement représentés en comparaison des petits labels. De par le caractère exploratoire de notre étude, nous ne pouvons cependant pas confirmer que le soutien des politiques publiques encourage, par ses mécanismes de régulation, un pluralisme de l'économie de la culture. En effet, nous nous sommes intéressés uniquement à la diffusion de la programmation musicale alors que cette scène joue un rôle plus large de scène culturelle. De plus, nous ne connaissons pas dans quelle mesure les pouvoirs publics (Ministère de la Culture, collectivités territoriales, régions...) s'investissent. Le rôle de cette labellisation à forte dimension symbolique permet une assurance de valeurs culturelles auprès de tous types d'acteurs notamment politiques. Par une approche de la réception, il serait intéressant de questionner les artistes au sujet de la « diversité culturelle », à savoir dans quelle mesure le cadre de la mondialisation leur permet de stimuler leur production.

Les résultats de nos questionnements nous permettent cependant pas d'avoir une vision d'ensemble du processus de labellisation d'une scène et d'une représentation de celle-ci au sein de la ville. C'est pourquoi nos résultats ne peuvent être complètement affirmés sans que nous les ayons croisés à des données qui résultent d'une méthodologie plus rigoureuse et approfondie. En abordant les limites de ce mémoire, nous allons voir comment y remédier dans un travail à plus long terme dans une perspective d'une thèse de doctorat.

Quelles perspectives d'étude ?

Nous avons tout d'abord rencontré quelques difficultés. La filière musicale du concert et du spectacle vivant est encore peu mobilisée dans les approches scientifiques contrairement à l'industrie du disque. C'est pourquoi, un travail conséquent devrait être fait sur la mobilisation des approches théoriques et mettre en avant le spectacle vivant en tant que bien symbolique, peu approfondie dans ce mémoire. Nous pensons que les formes d'hybridation culturelle est une entrée pour mieux aborder les relations entre image et musique. Il nous paraît nécessaire de repositionner les musique populaires et de les recontextualiser dans le champ de la culture.

Dans un deuxième temps, nous pourrions aborder le processus d'émergence de cette scène locale. Nous avons brièvement rappeler le contexte socio-historique du quartier. En revanche, il nous faudrait comprendre comment les différents acteurs ont permis à la scène électronique de Grenoble cette reconnaissance nationale voire internationale. Comment les acteurs locaux, acteurs politiques, acteurs du milieu musical (industrie, médias, musiciens et publics) ont contribué à la construction de cette image. Cela revient à analyser de manière parallèle les deux notions de

« scènes vécues » et « scènes perçues » développées par G r me Guibert. D'une part, il nous faudrait définir la construction d'une « scène vécue » à travers l'ensemble des dynamiques musicales qui n'est pas forcément visible de l'extérieur. Pour une approche de la production, il nous paraît opportun de réaliser une série d'entretiens auprès de musiciens et ceux investis plus largement dans le milieu de la musique (industrie, médias, fans, musiciens). D'autre part, la notion de scène « perçue » envisagée comme un outil pour distinguer les « représentations des espaces » (Kaiser) de la ville. Ce que nous avons fait en partie qui pourrait être élargie en s'intéressant à la presse spécialisée et nationale afin de voir quels sont les éléments communs qui en ressortent. Elle pourrait aussi être complétée par une étude de réception auprès des habitants grenoblois. Dans cette perspective d'étude, nous pourrions analyser les différences entre « scène vécue » et « scène perçue », l'appropriation de cette scène en tant qu'espace public, les relations entre l'économie et la culture dans ce quartier. Enfin, cela nous permettrait d'analyser le rôle des collectivités territoriales, ses registres d'actions et les enjeux d'un interventionnisme culturel. En effet, ce travail de mémoire n'a pas réellement étudié les registres d'actions des politiques culturelles (droits d'auteur, droit de la propriété intellectuelle...). Par cette double optique, nous soulèverons peut-être des représentations contradictoires en regard des faits réels.

Dans un troisième temps, il est judicieux de rappeler que ce sujet s'inscrit dans un contexte de reconfigurations au sein des industries de biens symboliques et plus particulièrement dans l'industrie musicale. Face aux discours de concentration et de financiarisation, il nous paraît pertinent de questionner un acteur qui fait défaut à ce mémoire : les industries de la communication. Dans quelles mesures les entreprises de médias participent-elles à la production de spectacles ou de festivals ? Et quels peuvent être les enjeux pour les industries de la communication et les industries culturelles, reposant sur des biens immatériels en prenant l'exemple de captation d'un concert *live*. Nous pourrions les envisager comme un processus de valorisation des produits culturels alors même que la problématique de commercialisation des enregistrements est en crise.

BIBLIOGRAPHIE

Articles et ouvrages scientifiques :

AMBROSINO, Charles et GUILLON, Vincent. « Penser la métropole à « l'âge du faire » : création numérique, éthique hacker et scène culturelle » *Volumel. La revue des politiques culturelles*, 2016, n° 47, p. 31-36.

AMBROSINO, Charles, « Quartier artistique, territoire créatif », in BELLAVANCE G., ROY-VALEX M. (dir.), *Arts, territoires et nouvelle économie culturelle*, Laval, Éd. IQRC/Presses de l'université Laval, 2013.

AMBROSINO, Charles et GUILLON, Vincent. « La métropole des arts numériques. Milieu créatif, technoscience et culture du libre », *Programme de recherches territorialisées en Rhône-Alpes 2011-2013*, 2013.

BARBÉRIS, Isabelle et POIRSON, Martial. *L'économie du spectacle vivant: « Que sais-je? »* n° 3972. Presses universitaires de France, 2013.

BENGHOZI, Pierre-Jean, PARIS, Thomas, et SAINT PULGENT, Maryvonne. « Mondialisation et diversité culturelle. Le cas de la France. » HAL Post-Print, 2003.

BOUQUILLION, Philippe, MIÈGE, Bernard, et MOEGLIN, Pierre. « L'industrialisation des biens symboliques: les industries créatives en regard des industries culturelles ». Presses universitaires de Grenoble, 2013.

BOURDIEU, Pierre. « Champ politique, champ des sciences sociales, champ journalistique. » *GRS*, 1996.

CALENGE, Pierrick. « L'industrie de la musique en France: géographie économique d'un secteur en mutation. » *Volumel. La revue des musiques populaires*, 2002, n° 1: 2, p. 101-118.

COSTANTINI, Stéphane. « De la scène musicale aux réseaux musicalisés. » Réseaux, 2015, n° 4, p. 143-167.

COULANGEON, Philippe et LEMEL, Yannick. « Les pratiques culturelles et sportives des Français: arbitrage, diversité et cumul ». Économie et statistique, 2009, vol. 423, no 1, p. 3-30. MLA

DA LAGE, Emilie et DEBRUYNE, François. « Musique et perspectives critiques à l'ère des industries créatives. » Les Enjeux de l'information et de la communication, 2013.

DONNAT, Olivier. « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique ». 2009.

DUBOIS, Vincent. « L'action publique. » Nouveau manuel de science politique, 2009, p. p. 311-325.

FILLOZ, Valia et COLOMB, Valérie. « De l'étiquette à la marque: la labellisation comme unifificateur des projets territoriaux? ». Développement durable et territoires. Économie, géographie, politique, droit, sociologie, 2011, vol. 2, n° 2.

FREYDEFONT, Marcel. « Scène, scènes, essaimage d'un mot » Volume!. La revue des politiques culturelles, 2016, no 47, p. 14-16.

FRITH, Simon. « La musique live, ça compte.. » Réseaux, 2007, n° 2, p. 179-201.

GENOUD, Patrick et MOECKLI, Alexis. « Les tiers-lieux, espaces d'émergence et de créativité » Revue économique et sociale, 2010, n° 2.

GUIBERT, Gêrôme. « La scène comme outil d'analyse en sociologie de la culture » Volume!. La revue des politiques culturelles, 2016, n° 47, p. 18-20.

HESMONDHALGH, David. « Musique, émotion et individualisation. » Réseaux, 2007, n° 2, p. 203-230.

KAISER, Marc, « Pratiques culturelles et politiques publiques: l'approche par le concept de *scène* »,

Cahiers de recherches sociologiques, n° 57, 2016.

LAURENT, Roxane. « Pratiques culturelles en ligne, en France et en Europe. Points de repère et de comparaison. » Coll. «Culture chiffres» 24p., octobre 2015.

MATTELART, Tristan. « Enjeux intellectuels de la diversité culturelle. » Culture prospective, 2009, n° 2, p. 1-8.

MOLINET, Emmanuel. « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », Le Portique [En ligne], 2-2006 | Varia, mis en ligne le 22 décembre 2006. URL : <http://leportique.revues.org/851>

MOEGLIN, Pierre. « Pour une économie politique de la création. De la trivialité à la créativité. » Communication & langages, 2015, vol. 2015, no 185, p. 49-66.

SAEZ, Guy. « La métropolisation de la culture », Cahiers français, 2014, n° 382, p. 10-15

SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. « Quel modèle économique pour les scènes de musiques actuelles? » Volume!. La revue des musiques populaires, 2005, n° 4: 2, p. 15-24.

SAGOT-DUVAUROUX, Dominique et GUIBERT, Guillaume. « Musiques actuelles, ça part en *live*. » 2013.

SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. « Du cluster à la scène : l'encastrement des activités artistiques dans le territoire » Volume!. La revue des politiques culturelles, 2016, no 47, p. 10-13.

SINIGAGLIA, Jérémy. « Quel (s) territoire (s) pour les équipes artistiques de spectacle vivant. » Culture études, 2013, vol. 4, n° 4, p. 1-12.

TRAVERSIER, Mélanie. « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine. » Histoire urbaine, 2010, n° 3, p. 5-20.

TREMBLAY, Gaëtan. « Industries culturelles, économie créative et société de l'information. » Global Media Journal, 2008, vol. 1, no Inaugural Issue, p. 65.

Études & rapports :

BABÉ, Laurent. « Les publics des musiques actuelles », Exploitation de la base d'enquête du DEPS «Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008 », Repères DGCA, octobre 2012.

BOUQUILLION, Philippe et LE CORF, Jean-Baptiste. « Les industries créatives et économie créative dans les rapports officiels européens. » Rapport pour le département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2010.

KAPLAN, Daniel, EYCHENNE, Fabien, FRANCOU, Renaud et KLEIN Arnaud. Débat public. « Musique & numérique : créer de la valeur par l'innovation, la synthèse », débat organisé par la Fondation Internet Nouvelle Génération, 2007.

LÉVY-HARTMANN, Florence, et al. « Une mesure de la diversité des marchés du film en salles et en vidéogrammes en France et en Europe. » Culture méthodes, 2011, n° 1, p. 1-16.

LATARJET, Bernard. Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant. Ministère de la Culture et de la Communication, 2004.

ROUET, François. Les flux d'échanges internationaux de biens et services culturels : déterminants et enjeux. Synthèse à partir d'une recherche menée dans le cadre du CEPPII par Thierry Mayer, Anne-Celia Disdier, Silvio Tai et Lionel Fontagné. Culture études, 2007.

« Chiffre de la diffusion des spectacles de musiques actuelles et de variété, statistiques et éléments d'évolution 2013-2014 », Centre National de la Chanson des Variétés et du Jazz, 2015.

« Les secteurs culturels et créatifs européens générateurs de croissance », EY, 2014.

« Rapport sur le soutien de l'État aux musiques dites actuelles », Michel Berthod et Anita Weber 2006.

« Pour des Schémas d'Orientation de développement des Lieux de Musiques Actuelles (SOLIMA) », version de travail du 14 décembre 2009.

Travaux universitaires :

FENEUIL, Agathe. « Mobiliser les « compétences d'usages » des habitants : le cas de la concertation du NPNRU de la Villeneuve d'Échirolles. » Sciences de l'information et de la communication. 2015. En ligne sur <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01203045>

JOLY, Marie. « La démocratisation des musiques actuelles. Quelle prise en compte des politiques publiques ? », IUT de Tours, Département Carrières Sociales, 2005.

PINTO, Aurélie. « L'exploitation d'un label de qualité dans une industrie culturelle. Le marché de la diffusion des films «Recherche et Découverte» dans les salles de cinéma. » Revue française de socio-Economie, 2012, n° 2, p. 93-112.

PETIAU, Anne. « Musiques et musiciens électroniques. Contribution à une sociologie des musiques populaires », thèse de doctorat de sociologie, Université Paris 5, 2006.

Conférence :

Conférence de Will Straw, professeur en histoire de l'art et en communication, dans le cadre du cycle de conférence «Avenue Centrale» proposée par la Maison des Sciences de l'Homme et animée par Luc Gwiazdzinski, Grenoble, le 16 février 2016. En ligne, <http://podcast.grenet.fr/episode/scenes-culturelles-et-paysages-urbains-2/>

Sites web :

<http://www.olats.org>

<http://media.digitalarti.com>

<http://www.stereolux.org>

<http://mediatheque.cite-musique.fr>

<http://www.irma.asso.fr>

<http://grenoble-cularo.over-blog.com>

ANNEXE I

PROGRAMMATION MUSICALE DE LA BELLE ÉLECTRIQUE

ARTISTES EN CONCERT	GENRE MUSICAL	ANCRAGE CULTUREL DE PRODUCTION (NATIONALITÉ + LANGUE)	STRUCTURE DE PRODUCTION
TAÏRO + LMK	REGGAE, SKA, DUB	FRANCO-MAROCAIN + FRANCE (LYON)	LABELS INDÉPENDANTS
NADA SURF + ARMAN MÉLIES	ROCK	ÉTATS-UNIS + FRANCE	LABELS INDÉPENDANTS
FUEGO DE RUMBA + TCHANELAS	FLAMENCO/RUMBA/GIPSY	FRANCE	LABELS INDÉPENDANTS
DJ GOODIKA	ÉLECTRO	FRANCE	LABEL INDÉPENDANT
AGORIA INVITE OXIA	ÉLECTRO	FRANCE	LABEL INDÉPENDANT
MASS HYSTERIA	ROCK	FRANCE	MAJOR
BRIGITTE	POP	FRANCE	MAJOR
C.P.REC X FLEGME - CARTON PÂTE RECORDS CREW	ÉLECTRO	FRANCE	LABEL INDÉPENDANT + MARQUE DE VÊTEMENT
THE ABSOLUT COMPANY CREATION PRÉSENTE OX VITALIC (DJ SET) + APPLESCAL	ÉLECTRO	FRANCE + PAYS-BAS	LABELS INDÉPENDANTS
TALE OF US + SOMNE + LE BATEAU IVRE	ÉLECTRO	ITALIE + ALLEMAGNE + GRENOBLE/BERLIN	LABELS INDÉPENDANTS
DYNAMITA'S NIGHT #20	BLUES/SOUL/JAZZ/DISCO/FUNK	FRANCE	
SCUBA + ANSWER CODE REQUEST LIVE + BAMBOUNOU + WTR	ÉLECTRO	GRANDE-BRETAGNE + ALLEMAGNE + FRANCE	LABELS INDÉPENDANTS
GARBAGE	ROCK	ÉTATS-UNIS	MAJOR
ZAKK WYLDE + PREMIÈRE PARTIE	HEAVY METAL	ÉTATS-UNIS	MAJOR
GOJIRA	METAL	FRANCE	LABEL INDÉPENDANT
BRIGITTE	POP	FRANCE	MAJOR
DYSTOPIAN LABEL NIGHT : RØDHÅD + ALEX. DO + VRIL + JON HESTER	ÉLECTRO	ALLEMAGNE	LABELS INDÉPENDANTS

ANNEXE 2
TABLEAU RÉCAPITULATIF DES ARTICLES DE PRESSE ANALYSÉS

SOURCE	ÉDITION	DATE DE CRÉATION	RUBRIQUE	AUTEUR	TITRE	SOUS-TITRE	NOMBRE DE MOTS	GENRE	N° TEXTE
LEDAUPHINE.COM	SUD-ISÈRE	14/10/14	GRENOBLE	CHRISTOPHE AGOSTINIS	DANS LES COULISSES DE LA BELLE ÉLECTRIQUE		71	ARTICLE	0
GRE.MAG		04/12/14	DÉCOUVERTES	AB	LA BELLE ÉLECTRIQUE	BRANCHEMENT IMMINENT	183	ARTICLE	1
LE PETIT BULLETIN		06/01/15	MUSIQUE	AURÉLIEN MARTINEZ	LA BELLE ÉLECTRIQUE, « UNE SALLE DE 2015 »		869	ARTICLE	2
LEDAUPHINE.COM	SUD-ISÈRE	11/01/15	GRENOBLE	SALÉRA BENARIA	LES ENFANTS, PREMIERS ARTISTES DE LA BELLE ÉLECTRIQUE		48	ARTICLE	3
FRANCE 3 ALPES	ALPES	11/01/15	GRENOBLE	ANNE HÉDIARD	SOIRÉE D'INAUGURATION RÉUSSIE POUR LA BELLE ÉLECTRIQUE À GRENOBLE		147	ARTICLE	4
LEDAUPHINE.COM	SUD-ISÈRE	11/01/15	GRENOBLE	S.B	POUSSEZ LA PORTE DE LA BELLE ÉLECTRIQUE, ELLE EST OUVERTE !		294	ARTICLE	5
LEDAUPHINE.COM	SUD-ISÈRE	12/01/15	GRENOBLE	LYLIA BERTHONNEAU, BÉRÉNICE CHARLES	GRENOBLE : LA BELLE ÉLECTRIQUE, JUSQU'AU BOUT DE LA NUIT		425	ARTICLE	6
GRE.MAG		03/02/15	ACTUALITÉS	NN	UNE VILLE ÉMANCIPATRICE, DURABLE ET CITOYENNE	3 QUESTIONS À ERIC PIOLLE	330	ARTICLE	7
FRANCE 3 ALPES	ALPES	19/06/15	GRENOBLE	JEAN-CHRISTOPHE PAIN	LA BELLE ÉLECTRIQUE FAIT LE PLEIN À GRENOBLE		260	ARTICLE	8
FRANCE BLEU	ISÈRE	17/09/15	LE CAFÉ DES ARTISTES : TOUTE L'ACTUALITÉ DES SPECTACLES	MANUEL HOUSSAIS	UNE BIEN BELLE SAISON À LA BELLE ÉLECTRIQUE		153	ARTICLE	9

ANNEXE 3

ANALYSE DE CONTENU, PRÉSENTATION DES CATÉGORIES

CATÉGORIES	DÉFINITIONS	MOTS INDICATEURS	SYMBOLES RÉSUMÉS	QUANTITÉ DE TEXTES
DIVERSITÉ CULTURELLE	Désigne la tendance à l'hybridation des répertoires, des pratiques, des genres ayant une forte légitimité ou non.	« toutes les esthétiques », « vidéo », « du clubbing, mais pas que », « mélange des genres et des styles », « ouvrir une fenêtre sur les musiques « actuelles » du XXIème siècle », « autres esthétiques relevant des arts numériques. »...	VARIÉTÉ – HYBRIDATION	1, 2, 3, 6, 9
RÉSEAU RELATIONNEL EN LIEN AVEC LE TERRITOIRE	Désigne un ensemble d'acteurs qui opèrent des stratégies de coopérations et de partenariats sous-tendus par des logiques socio-économiques et territoriales.	« en complément des autres déjà existantes dans l'agglomération », « en tissant des partenariats avec des associations musicales », « quatorze grenoblois »...	PARTENARIAT – RÉSEAU	2, 3, 4
LIEU DE VIE SOCIALE ET DE CITOYENNETÉ	Espace public au sein de la ville qui consiste à donner une forme collective autour d'un projet culturel et qui permet la rencontre et la coopération d'un grand nombre d'acteurs : habitants, artistes, acteurs culturels.	« Ouverte sur le quartier Bouchayer-Viallet, elle travaille avec les habitants, les écoles, les acteurs culturels. », « ouvertes aux enfants, à leurs parents et aux riverains du Bouchayer Viallet », « restaurant, bar », « cohabiter avec les voisins », « partager avec les différentes générations et les différents goûts », « Grenoble va s'ouvrir d'avantage aux habitants »...	VIVRE-ENSEMBLE	1, 2, 5, 7
EXPÉRIENCE SENSIBLE	Désigne l'ambiance urbaine à travers l'étude de l'architecture par ses dimensions matérielles, subjectives et médiatiques. Elle renvoie à une image de la ville et notamment ses acteurs.	« beau », « gradins aérés », « parée de ses plus beaux atours lumineux », « on tombe amoureux »...	AMBIANCE URBAINE – ÉMOTION	2, 6
SENSATION DE MANQUE	Désigne un sentiment éprouvé de privation entre les grenoblois et leur environnement musical qui mène à la satisfaction.	« Dix ans », « Promise depuis... 1995 », « impatience », « d'attente »...	ATTENTE	0 1, 2, 6

ANNEXE 4 CORPUS DE PRESSE

Article n°0 :

Ledauphine.com

14/10/2014

Dans les coulisses de La Belle Électrique

Christophe AGOSTINIS

Promise depuis... 1995 (!), la salle de concerts pour les musiques actuelles (900 places) ouvrira enfin, le 10 janvier 2015, dans le quartier BouchayerViallet. En attendant Moriarty, UB40, Christine and The Queens et pas mal de DJ, on a fait la visite avec le directeur de l'équipement Frédéric Lapierre. Et pris des photos partout, du bar aux plafonds, des loges à la fosse, en passant par le chill out, les gradins...

Article n°1 :

Gre.mag

4/12/2014

LA BELLE ÉLECTRIQUE

Branchement imminent

Auteur : AB

Attendue avec impatience, la nouvelle salle grenobloise ouvrira le 10 janvier. Elle s'est fait désirer mais cette fois ça y est : la nouvelle salle de musiques actuelles est prête à accueillir le public. Pour l'inauguration (entièrement gratuite !) l'association MixLab, qui gère les lieux, présentera la ligne artistique, « des concerts, beaucoup de live, un peu de DJ » précise son directeur Frédéric Lapierre. Avec, entre autres, Sahr ou le groupe local Da Great Booga Wooga.

Les premières dates annoncées témoignent du même éclectisme : Moriarty, Ben Klock, UB40... « On embrasse toutes les esthétiques, de la chanson au rap, au rock, à la pop en passant par le métal, le reggae et bien sûr l'électro. Sans oublier les VJ (Video Jockey) qui disposeront d'un bel équipement vidéo pour habiller les soirées. » Accompagnement de groupes émergents, médiation... « La Belle Électrique n'est pas un bunker! » Ouverte sur le quartier Bouchayer-Viallet, elle travaille avec les habitants, les écoles, les acteurs culturels. Le restaurant et le bar, où des rendez-vous (musique, débats...) seront organisés, devraient aussi en faire un lieu de vie complet.

Renseignements divers <http://www.la-belle-electrique.com/>

Article n°2 :

Le Petit Bulletin

06/01/2015

La Belle électrique, « une salle de 2015 »

Aurélien Martinez

Info : Ouverture de la Belle électrique Enfin ! Après plus de vingt ans d'attente, la Belle électrique, salle dédiée aux musiques amplifiées, va ouvrir ses portes à Grenoble, quartier BouchayerViallet. On l'a visitée, on a rencontré l'équipe aux commandes, on a analysé sa prog ; tout ça avant de partir boumer ce samedi 10 janvier pour l'inauguration officielle.

Une bonne vingtaine d'années : voilà le temps qu'aura pris la Belle électrique pour voir le jour. Le projet fut ainsi long à se mettre en place, avec de nombreuses péripéties qui appartiennent désormais au passé. Du coup, une salle imaginée dans les années 1990 est inaugurée en 2015, avec pourtant un résultat tout à fait dans son temps comme l'assure son directeur Frédéric Lapierre. « On a la chance d'avoir un lieu qui est beau. Pour moi, c'est une salle de concert de 2015, pour les musiques de 2015. On a une scène avec un rapport frontal pour le live, mais on a aussi de la vidéo, des espaces pour déplacer des DJs, la possibilité d'ouvrir tard dans la nuit [certaines soirées termineront à six heures du matin – NDLR] : c'est ça une salle en 2015. »

L'architecture intérieure est impressionnante, avec ses grands espaces, ses gradins aérés, ses balcons facilement accessibles, ses écrans pour les projections. On l'a certes vue vide de monde, mais la Belle électrique a tout de la grande salle agréable tant pour le public que pour les artistes – elle a d'ailleurs été pensée pour offrir une jauge intermédiaire (950 places) entre un immense Summum et des lieux plus petits comme la Bobine ou la Source.

« La logique de l'entonnoir »

Choisie en 2008 par la Ville de Grenoble, MixLab, l'asso qui va gérer l'équipement en délégation de service public, a eu le temps de penser son projet. « On a été très marqués électro lors de la préfiguration. C'est vrai qu'on a des gens dans notre équipe qui sont là-dessus. Et on a fait beaucoup de prog électro en amont, notamment avec notre festival Jour & Nuit. Du coup, on a beaucoup parlé de la dimension clubbing. Mais c'est avant tout une salle de concert, qui va certes permettre de faire du clubbing, mais pas que. » Leur première programmation était très attendue : surprise, ça part

dans tous les sens, dans toutes les esthétiques ! Olivier Dahler, le responsable de la programmation, s'en explique : « Sur un lieu de cette capacité, la programmation ne peut être que large, parce qu'on n'est pas des intégristes. » Frédéric Lapierre : « Pour amener les gens dans des salles de concert, quand on a une jauge de presque 1000 places et quand en plus on vient d'ouvrir, on a intérêt à balayer large. J'ai bien envie par exemple que des très jeunes viennent voir Frero Delavega et reviennent ensuite pour autre chose de moins connu. » Olivier Dahler : « C'est la logique de l'entonnoir : d'abord voir comment ça réagit sur ce premier semestre de programmation pour ensuite resserrer – ce qui ne veut pas dire devenir obtus ou élitiste. »

Les prochains mois, on trouvera de l'électro, de la pop, du reggae (Olivier Dahler fut un temps le monsieur reggae de Grenoble)... Avec des têtes d'affiche (Nina Hagen, UB40, Christine ans the Queens, Sinsemilia...) et des découvertes. Bref, une salle généraliste (enfin, dans une moindre mesure – on n'imagine pas Calogero s'y produire !) qui sera là en complément des autres déjà existantes dans l'agglomération (la Belle électrique va même bosser en liens étroits avec le Ciel), tout en mettant en avant ses spécificités. Frédéric Lapierre : « Un Gilles Peterson sur du minuit six heures, où tu le fais si tu ne le fais pas à la Belle électrique ? »

« Il ne faut pas qu'on déçoive »

Surtout, MixLab veut faire de cette Belle électrique un véritable lieu de vie, avec donc des concerts, mais aussi un restaurant, des soirées dans le bar (les jeudis ou vendredis, avec fin entre 1 h et 2h), diverses animations en lien avec des structures culturelles (comme le centre d'art le Magasin, situé juste à côté)... Tout ça dans un quartier d'habitations – le parvis est en face d'immeubles. Frédéric Lapierre : « On va tout faire pour cohabiter au mieux avec nos voisins et qu'ils cohabitent au mieux avec nous. Ça va dans les deux sens. » Et une Belle électrique qu'ils veulent la plus ouverte possible, en tissant des partenariats avec des associations musicales (une grosse soirée Hadra fin février par exemple) et en l'ouvrant à la scène locale (Lull en première partie de Moriarty mijanvier, ou une date fin avril pour la sortie du prochain album d'HBurns). Au vu des attentes placées en elle par tout un tas de monde – le public (les places pour la soirée d'inauguration sont parties en moins d'une heure, même s'il en restera sur place), les tourneurs, les associations locales... – la pression doit être forte ? Frédéric Lapierre : « Ça ne fait pas peur, non. C'est même plutôt excitant. Après, il ne faut pas qu'on déçoive, ce qui est paradoxalement inévitable ! »

Inauguration : samedi 10 janvier

Article n°3 :

Le dauphine.com

11/01/2015

Les enfants, premiers artistes de La Belle Électrique

Saléra Benaria

La salle de musiques La Belle Electrique est ouverte! Avec une jauge de 1000 places et une programmation eclectique elle a déjà séduit bon nombre de Grenoblois. Et les premiers artistes à monter sur scène sont les enfants de l'école Ampère qui ont composé une chanson pour elle

Article n°4 :

France 3

11/01/2015

Soirée d'inauguration réussie pour la Belle Electrique à Grenoble

Anne Hédiard

Une nuit de concerts et de fête ! Ce samedi 10 janvier plus d'un millier de grenoblois étaient présents

pour l'ouverture de la Belle Electrique. La nouvelle salle des musiques actuelles a visiblement conquis tous les amoureux de musique. Le coup d'envoi de la soirée d'inauguration de la Belle Electrique a été donné vers 20 heures hier soir. Toute la nuit, les groupes et DJ se sont succédés sur cette nouvelle scène de musiques actuelles.

Les Monkypolis ont ouvert le bal. Une fierté pour le quatuor grenoblois qui va rester dans l'histoire comme le premier groupe qui aura foulé la scène de la Belle Electrique. La salle ample et aérée avec ses gradins, ses balcons, son bar et ses espaces annexes a été conçu pour accueillir un millier de spectateurs. Les premiers ont sembler être conquis.

Reportage Damien Borrelly, Grégory Lespinasse, Odile Darmostoupe et Thao Huynh

Article n°5 :

Ledauphine.com

11/01/2015

Poussez la porte de La Belle Électrique, elle est ouverte !

S.B

Hauts comme trois pommes, les enfants ont donné le premier concert de la salle tant attendue, La Belle Électrique. Pour l'inauguration de l'équipement flambant neuf d'une jauge de 1 000 places, les portes se sont d'abord ouvertes aux enfants, à leurs parents et aux riverains du BouchayerViallet, à côté du Magasin. Les élèves de l'école Ampère ont donné le "la" devant un

public conquis, pour la plupart, leurs parents.

Le contexte national a évidemment chamboulé le programme de l'inauguration.

La question s'est même posée de la repousser. « Oui, nous en avons discuté. Mais nous avons choisi de rester debout, de continuer à vivre, à rire et à chanter, sinon, les barbares auraient eu raison. Il ne faut pas s'empêcher de partager avec les différentes générations et les différents goûts. Ce lieu est là pour ça », a déclaré le directeur, Frédéric Lapierre.

Avec lui sur la scène, le maire de Grenoble, Éric Piolle, en présence de Geneviève Fioraso, secrétaire d'État en charge de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, de Bernard Soulage, viceprésident du conseil régional, et Corinne Bernard, adjointe aux cultures, a fait observer une minute de silence. Minute qui a remplacé les discours.

Entre 60 et 80 concerts par saison

La Belle Électrique promet de s'ouvrir à toutes les musiques amplifiées : rock, punk, pop, reggae, rap, soul, funk, musiques du monde. Sa programmation réalisée par MixLab prévoit entre 60 et 80 concerts par saison pour les visiteurs de nuit et ceux du jour. À midi, le restaurant situé à côté de l'entrée sera ouvert. Et pour reprendre les propos du directeur : « Poussez la porte, elle est ouverte.

Venez voir et entendre, entrez dans la danse, jour et nuit parce qu'en effet, La Belle Électrique ne dort jamais. »

Article n°6 :

ledauphine.com

12/01/2015

Grenoble : la Belle Électrique, jusqu'au bout de la nuit

Lylia BERTHONNEAU, Bérénice CHARLES

Dix ans qu'elle se fait attendre. Deux ans qu'elle est sortie de terre. Samedi soir, la Belle Électrique a ouvert ses portes pour la toute première fois pour une soirée d'inauguration gratuite.

Et ses prétendants sont venus nombreux. Mélange des générations, mélange des genres et des styles. Assurément, la Belle rassemble.

Dès 20 heures, une foule eclectique de curieux se presse devant sa porte, s'allonge en une file d'attente interminable. Ils touchent la Belle Électrique du bout des doigts.

Il faut dire qu'elle a sorti le grand jeu pour eux. Toute de bois et de baies vitrées vêtue, parée de ses plus beaux atours lumineux, elle illumine toute la place AndryFarcy et fait résonner tout le site BouchayerViallet.

DJ, électro, funk, hiphop...

Postés sur la terrasse, les DJs de Sound Disciples commencent à charmer les quelques soupirants de la Belle avec des sons soul tout droit sortis d'une BO d'un film de Tarantino. Depuis le balcon, les danseurs jouent les effarouchés et esquissent des pas encore timides.

On déambule, on se perd avec plaisir dans le labyrinthe de ses couloirs, sur ses balcons, on s'attarde sur ses fauteuils, ou auprès du bar.

Mais quand les premières notes de Monkypolis emplissent la salle, plus de doute. Des quatre coins de la salle, le son frôle la perfection. Il est limpide, même. Sarh, le duo composé de DJ Pone et José Rei Fontao, les deuxièmes invités de la soirée, ne font que précipiter les choses entre la Belle et son public : morceaux hypnotiques et basses puissantes qui retentissent dans tout le corps. Il est 22 heures et on tombe amoureux.

Pleine de surprise, la Belle a aussi du caractère et sait s'amuser. Le collectif Da Great Booga Wooga réchauffe l'ambiance à grands coups de trompettes et de joyeuses mélodies funk tandis qu'ASM (A State of Mind) déverse des flots de hiphop vitaminés sur un public de plus en plus conquis. La nuit suit son cours. Il est 2 heures du matin, place à l'électro ensorcelante de Thylacine. Musique puissante, notes de saxophone. Les spectateurs sont envoûtés. Derrière le jeune musicien de 21 ans, des formes géométriques et un jeu de lumières oniriques viennent parfaire l'atmosphère planante qui règne désormais dans la salle.

Jusqu'à l'aube, se succèdent le mystérieux duo Kuage et Bambounou, Dj emblème de l'électro parisienne pour le plus grand plaisir des oiseaux de nuits.

Mais six heures sonnent. Il faut la laisser se rendormir. La quitter pour mieux la retrouver. Et ce sera pour vendredi 16 janvier et la venue de Moriarty et Lull).

Article n°7 :

Gre.mag

03/02/2015

3 questions à Eric Piolle

Une ville émancipatrice, durable et citoyenne

NN

«Notre identité est une force pour continuer à intégrer à l'histoire commune toutes celles et ceux qui restent invisibles.»

Y a-t-il une réponse particulière à apporter à Grenoble après les terribles attentats de janvier ?

Les Grenoblois respirent la citoyenneté, de la journée des Tuiles jusqu'à la marche du 11 janvier, où nous étions plus de 110 000. Notre identité est une force pour continuer à intégrer à l'histoire commune toutes celles et ceux qui restent invisibles ou s'éloignent du vivre ensemble. Grenoble a mille et une facettes. Nous devons aller encore plus loin dans notre capacité à tisser des liens, à créer des traits d'union. En 2015, l'école bien sûr, notre priorité n°1, et l'invention des Conseils citoyens seront de précieux outils pour donner la parole, et pour écouter.

Concrètement, qu'est-ce qui va changer en 2015 à Grenoble ?

Nous ciblons nos objectifs pour ne pas céder à l'austérité gouvernementale. L'école, l'action sociale et la réappropriation des espaces publics sont nos priorités. Notre méthode, la coconstruction, va être renforcée par la modernisation de la démocratie locale. Ville émancipatrice, solidaire et citoyenne, durable, en 2015 Grenoble va s'ouvrir d'avantage aux habitants : palais des Sports, Fête des Tuiles, Belle Électrique, etc. Grenoble change, et cela se voit !

Quelle place allez-vous donner au sport ?

Grenoble est d'abord une ville de pratiquants. Nombreux sont celles et ceux qui, chaque soir, le week-end, en été comme en hiver, pratiquent une activité. Les équipements municipaux les accueillent : je suis d'ailleurs heureux d'annoncer la reconstruction tant attendue du stade du Village Olympique en 2015. C'est aussi une pratique libre : à la Bastille, sur les berges de l'Isère ou dans l'espace urbain. Et puis que serait Grenoble sans ses champions ? Ceux qui nous font vibrer au stade des Alpes et à la patinoire Pôle Sud, ceux qui brillent dans les compétitions nationales et internationales. En sport, comme en culture, notre rôle est de permettre à chacun d'avoir la pratique qui lui ressemble.

Article n°8 :

France 3 Alpes

19/06/2015

La Belle Électrique fait le plein à Grenoble

Jean-Christophe Pain

Baisse de la fréquentation, baisse des financements : alors que le monde la culture n'échappe pas à

la crise, voilà une salle de concert qui tire son épingle du jeu. La Belle Electrique à Grenoble a ouvert ses portes il y presque 6 mois, et depuis elle ne désemplit pas.

Un concert à la Belle électrique, c'est un peu comme son restaurant à midi : souvent complet ! L'artiste Israélien Asaf Avidan, vient d'y jouer deux dates à guichets fermés. Qu'il s'agisse de rock, d'électro ou de heavymetal, depuis l'ouverture en janvier la programmation séduit un public venu de Grenoble mais aussi de Lyon et de Genève. Pour un établissement qui vit majoritairement d'autofinancement, le premier bilan est donc plus que satisfaisant. Reste l'avenir à construire.

Forte de son succès, La Belle Electrique espère bien décrocher le Label Smac (Scène de Musiques Actuelles), une reconnaissance nationale qui passe notamment par l'accompagnement des groupes locaux. D'où le partenariat de La Belle Electrique avec la Régie 2C. Gestionnaire de deux petites salles de concert grenobloises le Ciel et la Chaufferie, cette association accueille surtout chaque année près de 70 artistes en résidence. La régie 2C possède le vivier, la belle électrique une salle de 900 places.

Décerné par le Ministère de la Culture, le label Smac permet non seulement de faire jouer les complémentarité mais surtout d'obtenir des subventions pour au moins trois ans. Une aubaine en période de crise. Avec la Régie 2C, La Belle Electrique espère le décrocher en janvier 2016, histoire de pouvoir confirmer sereinement des débuts réjouissants.

Article n°9 :

France bleu isère

17/09/2015

Une bien belle saison à La Belle Électrique

Manuel Houssais

La Belle Électrique fait la part belle à l'ensemble des musiques amplifiées (styles musicaux allant du jazz au rock en passant par le reggae).

L'ambition est d'ouvrir une fenêtre sur les musiques « actuelles » du XXIème siècle et leur avenir, ainsi que sur leur croisement avec d'autres esthétiques relevant des arts numériques. Le coup d'envoi de la nouvelle saison sera donné avec le Festival electro «Jour et nuit» qui se déroulera du 25 au 27 septembre.

Au programme jusqu'en février la palette musicale sera riche de rencontres : Le retour des Inno-

cents, fleuron de la pop française des années 90, Le dandy hexagonal Christophe, les nouvelles facettes de Lou Doillon, La légende du blues John Mayall et la Grande Sophie sur la lancée de la sortie de son nouvel album «Nos histoires».

Peins Feux sur ces «Belles rencontres» à venir en compagnie du directeur Frédéric Lapierre et du programmeur Olivier Dahler.